



HAL
open science

Les Résonances en France de la Littérature brésilienne de la première moitié du XXe siècle

Manon Julian

► **To cite this version:**

Manon Julian. Les Résonances en France de la Littérature brésilienne de la première moitié du XXe siècle. Art et histoire de l'art. Université Lumière - Lyon II; Universidade de São Paulo (Brésil), 2024. Français. NNT : 2024LYO20006 . tel-04693233

HAL Id: tel-04693233

<https://theses.hal.science/tel-04693233v1>

Submitted on 10 Sep 2024

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.



N° d'ordre NNT : 2024LYO20006

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
en COTUTELLE avec L'UNIVERSIDADE de SAO PAULO

École Doctorale : ED 484
Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Discipline : Lettres et Arts

Soutenue publiquement le 10 mai 2024 par :

Manon JULIAN

**Les résonances en France de la littérature
brésilienne de la première moitié du XXe siècle.**

Devant le jury composé de :

Régis TETTAMANZI, Professeur des Universités, Université de Nantes, Président

Camila SOARES LOPEZ, Professeure des Universités, Universidade Federal de Uberlandia, Rapporteuse

Guillaume BRIDET, Professeur des Universités, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Rapporteur

Lia ARAUJO MIRANDA DE LIMA, Professeure des Universités, Université de Minas Gerais - Brésil,
Examinatrice

Sarah AL-MATARY, Maîtresse de conférences, Université Lumière Lyon 2, Examinatrice

Dominique CARLAT, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Murilo MARCONDES DE MOURA, Professeur des Universités, Université Sao Paulo, Co-Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Université Lumière Lyon 2 / Universidade de São Paulo
École doctorale ED 484 Lettres, Langues, Linguistiques et Arts
Équipe de recherche : Passages Arts & Littérature (XX-XXI)

LES RÉSONANCES EN FRANCE DE LA LITTÉRATURE BRÉSILIENNE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^E SIÈCLE

Thèse de Doctorat en Littérature française
sous la direction de Dominique Carlat et Murilo Marcondes Moura
soutenance publique prévue le 10 mai 2024

MANON JULIAN SANTIAGO

Composition du Jury :

Sarah Al-Matary – Maîtresse de conférences à l'Université Lyon 2
Guillaume Bridet – Professeur des Universités à l'Université Sorbonne-Nouvelle
Régis Tettamanzi – Professeur des Universités à l'Université de Nantes
Camila Soarez López – Professeur des Universités à l'Universidade Federal de Uberlândia
Lia Araujo Miranda de Lima – Professeur des Universités à l'Universidade Federal de
Minas Gerais

2024

LES RÉSONANCES EN FRANCE DE LA LITTÉRATURE
BRÉSILIENNE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^E SIÈCLE

À Diogo Santiago.

La présence et l'importance de la littérature française dans la création brésilienne de la première moitié du XX^e siècle – autrement dit au moment même de l'affirmation de sa modernité – ne sont plus à démontrer. À partir de la recension des traductions françaises et de la lecture de nombreuses correspondances d'artistes et écrivains ainsi que des « textes brésiliens » de Blaise Cendrars, Benjamin Péret et Georges Bernanos, il s'agit pour nous d'en percevoir les traces en France et au sein de la production littéraire française elle-même.

Pour ce faire, ce travail propose de faire jouer la variété des acceptions de la notion de résonance au profit de la multiplication des approches du texte littéraire à laquelle elle invite, faisant dialoguer Histoire politique et culturelle, Histoire de l'art et de la littérature mais aussi critique littéraire, étude de la traduction ou encore stylistique. On dira par exemple qu'une œuvre *résonne* – à travers la traduction ou la critique – ou qu'un nom *résonne* – dans une œuvre littéraire ou dans la presse. On distinguera des *résonances* au sein de bibliothèques, de corpus, de livres, de textes, de listes ; mais aussi des *caisses de résonance* pour figurer le champ littéraire, éditorial ou politique ou encore une aire culturelle ou linguistique. Finalement, on s'attachera aux *résonances* entre différents types de discours (littéraire, historique, politique, juridique), entre textes, entre images, entre langues. En somme il s'agit, à partir du cas des échanges littéraires franco-brésiliens, d'interroger à nouveaux frais la fermeture des Lettres françaises sur l'étranger.

Mots-clefs :

Littérature brésilienne – Échanges culturels – Résonance – Traduction – Nationalisme – Latinité – Modernisme – Anthropophagie – Blaise Cendrars – Georges Bernanos – Benjamin Péret

A presença e a importância da literatura francesa na Arte e na literatura brasileiras durante a primeira metade do século XX – quer dizer, no exato momento da afirmação da sua modernidade – não precisam mais ser demonstradas. A partir da recensão das traduções francesas e da leitura de várias correspondências de artistas e escritores, bem como dos “textos brasileiros” de Blaise Cendrars, Benjamin Péret e Georges Bernanos, trata-se para nós de identificar traços dessa relação na França e no seio da própria produção literária francesa.

Com esse propósito, nosso trabalho pretende colocar em jogo a variedade das acepções da noção de ressonância em benefício da multiplicação de abordagens do texto literário à qual ela convida, colocando em diálogo a história política e cultural, a história da arte e da literatura, como também a crítica literária, o estudo da tradução e a estilística. Consideraremos, por exemplo, que uma obra ressoa – por meio da tradução ou da crítica – ou que um nome ressoa – em uma obra literária ou na imprensa. Identificaremos ressonâncias dentro de bibliotecas, corpus, livros, textos e listas, assim como caixas de ressonância para figurar o campo literário, editorial ou político ou ainda uma área cultural ou linguística. Por fim, atar-nos-emos às ressonâncias entre diferentes tipos de discurso (literário, histórico, político, jurídico), entre textos, entre imagens e entre idiomas. Em suma, trata-se, a partir do caso dos intercâmbios literários franco-brasileiros, de interrogar sob novo horizonte o fechamento da literatura francesa para o que lhe é estrangeiro.

Palavras-chave :

Literatura brasileira - Intercâmbios culturais - Ressonância - Tradução - Nacionalismo - Latinidade - Modernismo - Antropofagia - Blaise Cendrars - Georges Bernanos - Benjamin Péret

The presence and importance of the French literature in Brazilian Art and the literature in the first half of the 20th century – at the very moment of the affirmation of its modernity – have been established. Based on a review of French translations and a reading of numerous artists' and writers' correspondence, as well as the "Brazilian texts" of Blaise Cendrars, Benjamin Péret and Georges Bernanos, our work is to identify traces of this influence in France and within the French literary production itself.

To do this, we propose to play with the variety of meanings of the notion of resonance to diversify the approaches to the literary text, bringing into dialogue political and cultural History, History of art and literature, but also literary criticism, study of translation and stylistics. We'll consider that a work *resonates* – through translation or criticism – or that a name *resonates* - in a literary work or in the press. We'll distinguish *resonances* within libraries, corpus, books, texts, lists; but also *echo chambers* to figure the literary, editorial or political field or even a cultural or linguistic area. Eventually, we'll study *resonances* between different types of discourse (literary, historical, political, legal), between texts, images, languages. In short, using the case of the Franco-Brazilian literary exchanges as a starting point, the aim is to take a fresh look at the unwillingness of the French literature to what is foreign to it.

Keywords :

Brazilian literature - Cultural exchanges - Resonance - Translation - Nationalism - Latinity - Modernism - Anthropophagy - Blaise Cendrars - Georges Bernanos - Benjamin Péret

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier, avec autant de considération que de tendresse, Dominique Carlat, pour m'avoir accompagnée dans mon parcours universitaire et mon apprentissage de la recherche. Sa sagesse et sa délicatesse auront été des ressources indispensables ; sa confiance aura été mon soutien le plus sûr.

Cette thèse m'aura offert une précieuse rencontre : celle de Murilo Marcondes de Moura, qui, malgré les conditions adverses, m'aura patiemment orientée, lue, conseillée, avec une écoute et une bienveillance des plus précieuses. Que mes chaleureux remerciements soient reçus comme l'expression de ma profonde gratitude.

Je remercie également Sandra Blachon pour son accueil à la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier et Ricardo António Alves, conservateur du Museu Ferreira de Castro de Sintra pour son hospitalité et sa disponibilité. Ces moments partagés resteront parmi mes meilleurs souvenirs de ces années de travail.

Depuis les tout débuts de ma recherche, Gérard Roche m'aura accordé attentions et encouragements. Alors que tout semblait s'écrouler autour de nous, sa présence aura été décisive. Qu'il en soit vivement remercié.

Tandis que mon travail était encore tâtonnant, les rencontres de François Gérald d'une part et d'Antoine Chareyre de l'autre m'auront ouvert quelques horizons que j'ai grâce à eux pu arpenter. Je les remercie tout deux pour leur écoute et leurs conseils.

Sans une poignée de chaleureux amphitryons, je n'aurais pas pu mener les recherches en archives qui sont au fondement de ce travail. Qu'ils en soient ainsi remerciés : à São Paulo Pedro Watanabe, Delphine Lacroix et Rafael Veríssimo ; à Berne Christian et Rosi Ruegger ; à Paris Stephanie Dépierre, David Blanchard et Méric Turc ; à Montpellier Charlotte Julian ; et à Lyon Yannis Hausberg. Et, pendant l'intense période de rédaction, c'est l'accueil d'Annick et Jean-François Julian qui m'aura permis de garder la respiration.

J'ai également reçu le soutien de précieuses « petites mains » lors de mes recherches en archives : sans Diogo Santiago à Sintra et Raíssa Fonseca à Paris le travail n'aurait pu être accompli, ni le plaisir partagé.

Une fois les mots jetés sur le clavier, la lecture de certains passages par Bastien Mouchet, Robin Julian et Diogo Santiago (en particulier pour les traductions) m'aura permis de corriger et clarifier mon propos. Leur contribution aura été déterminante, je les en remercie amicalement.

La mise en page des deux volumes de cette thèse aura été orientée par Robin Julian et Diogo Santiago. La correction aura été également assurée par Annick Julian (pour l'index), Jocelyne Julian (pour l'abstract) et par Diogo Santiago. Leur participation à ce travail minutieux m'aura été non seulement un soulagement mais une joie. Bien sûr, la responsabilité des erreurs subsistantes éventuelles n'appartient qu'à moi.

Enfin, je remercie les étudiants de la promotion 2021-2022 de la préparation au DEAU de l'Université Lumière Lyon 2 qui m'auront fait lire autrement les *Histoires vraies* de Cendrars.

| | |
|---|------------|
| INTRODUCTION GÉNÉRALE | 15 |
| ÉVANESCENCES | 37 |
| I. DÉCONVENUES..... | 41 |
| 1. <i>La déception du séjour brésilien.....</i> | 41 |
| 2. <i>Les revers des rencontres brésiliennes</i> | 64 |
| II. BRUISSEMENTS..... | 87 |
| 1. <i>Dénis, vacances et recensions</i> | 89 |
| 2. <i>Cosmopolitismes du siècle passé : 1917-1930</i> | 94 |
| 3. <i>Pluralité du modernisme : 1930-1945.....</i> | 97 |
| 4. <i>Circulations fécondes : 1945-1964</i> | 104 |
| 5. <i>Silence dictatorial : 1964-1979</i> | 112 |
| 6. <i>Rattrapages et multiplications : 1979-1998</i> | 114 |
| 7. <i>L'orée d'un renouveau (?) : 1998-2017</i> | 119 |
| 8. <i>La cohérence de l'épars.....</i> | 121 |
| ÉVANESCENCES..... | 127 |
| DISPERSION | 129 |
| I. MULTIPLICATION DES NOMS..... | 133 |
| 1. <i>Nominations brésiliennes.....</i> | 147 |
| 2. <i>Assimilations à la française.....</i> | 156 |
| 3. <i>Écorchés transatlantiques.....</i> | 169 |
| II. FRAGMENTATION DES ŒUVRES..... | 183 |
| 1. <i>Internationalisme anthologique et auctorialité : d'une guerre à l'autre</i> | 192 |
| 2. <i>Représentativité et lieux communs : le temps de la dictature militaire au Brésil.....</i> | 204 |
| 3. <i>Désir encyclopédique et niche éditoriale : XXI^e siècle.....</i> | 214 |
| 4. <i>Paradoxes fractionnels.....</i> | 222 |
| DISPERSIONS..... | 223 |
| RÉVERBÉRATIONS..... | 225 |
| I. PROJECTIONS AMÉRICAINES..... | 231 |
| 1. <i>Consonances latines du Brésil</i> | 232 |
| 2. <i>Cadrages étasuniens du Brésil</i> | 246 |
| II. EXPANSIONS LINGUISTIQUES..... | 313 |
| 1. <i>Aires linguistiques et effets de résonance.....</i> | 313 |
| 2. <i>Brouillages critiques : le cas de Forêt vierge</i> | 324 |
| RÉVERBÉRATIONS..... | 403 |
| EN GUISE DE CONCLUSION..... | 405 |

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Mon onde était trop courte pour toi

Mon onde était trop
courte pour toi
Ni basses ni hautes fréquences
ne pouvaient la propager
jusqu'à toi
Je cherchais depuis des heures
ton émission lointaine
dans les bandes des quinze mètres
C'était aller au-devant d'un
échec certain
Tes lampes trop métalliques étaient
accordées sur d'autres circuits
Le télégraphe morse gangster
de l'espace
mitraillait par rafales la voix du
speaker
Ta voix annonçait dans
d'inconnus langages
le mystère du vaste monde
Domaine du rayonnement
des souffles étranges et
chuchotements
Mais le premier pas vers la conquête
de ton onde courte
c'est de bien connaître tes règles
expérimentales
Allez-vous en conclure que mon
récepteur ne fonctionne pas
Ajournez votre malice
Demain notre zone de silence
sera brisée
et notre joie profonde jusqu'aux
antipodes
Sans brouillages mutuels
travaillant sur la même bande
avec plaisir sportif
Nous ferons la traversée du Pacifique
Nous quitterons l'atmosphère pour
la stratosphère
Nous chercherons les myriades et
nébuleuses
Aucun appareil détecteur ne pourra
contrôler notre joie
Notre onde courte allongée
sur la couche d'Heaviside
fera écran
Et nul rayonnement étranger
ne pénétrera notre couche
ionisée¹

1. Vicente do Rego Monteiro, *Mon onde était trop courte pour toi*, Paris, Seghers, « Poésie 56 », 1956, p. 20-21.

Ce poème du recifense Vicente do Rego Monteiro, paru en 1956 dans le recueil éponyme *Mon onde était trop courte pour toi (1939-1941)*, figure l'effort d'un poète établi entre deux continents : comment peut-il s'assurer que son « émission lointaine » – « voix », « souffles » et « chuchotements » – parvienne à traverser les « zones de silence » et se propager dans le « vaste monde » jusqu'aux « antipodes » ?

De fait, à l'instar des membres de l'élite culturelle brésilienne, Rego Monteiro – qui est d'abord un peintre (fig. 30 et 31¹) –, entretient très tôt d'intenses relations avec la France². Né au crépuscule du XIX^e siècle à Recife, il réside durant toute la décennie des années 1920 à Paris. Il y publie notamment, en collaboration avec Pierre-Louis Duchartre, un album intitulé *Les Légendes, Croyances et Talismans de l'Amazonie* illustré de nombreuses estampes inspirées de l'art de la céramique *marajoara*³ (fig. 32 à 35). L'ouvrage suggère au danseur-chorégraphe François Malkovsky⁴ la création d'un ballet, d'abord présenté au Théâtre Femina en 1923 puis au Théâtre des Champs Élysées en 1923 et 1925 – Rego Monteiro en signe les costumes, le sculpteur Antoine Bourdelle les décors et le bijoutier René Lalique la lumière⁵. Le succès des représentations incite Monteiro à publier, en 1925, *Quelques visages de Paris* (fig. 36-42), sorte de guide fictif de la capitale française par un « chef sauvage⁶ », dont les illustrations – de grandes estampes en pleines pages – reprennent la codification iconographique présentée dans *Les Légendes, Croyances et Talismans de*

-
1. Voir le carnet iconographique du volume d'annexes. Il en sera de même pour tous les renvois similaires.
 2. Cf. partie II, chap. 1, « Les défigurations françaises du nom de Vicente do Rego Monteiro ». Tous les renvois internes au sein de notre thèse sont ainsi structurés : aux numéros de chapitre et partie succède le titre de la section à laquelle nous renvoyons, quelque soit son niveau.
 3. Également évoquée par Péret dans son intervention radiophonique du 6 août 1956 (Péret, « Benjamin Péret parle du Brésil », OC7, p. 246). Cendrars évoque pour sa part celle du Rio Cunani (Cendrars, « En transatlantique dans la forêt vierge », ORC II, p. 215-232). À propos de la résonance de la céramique *marajoara* dans les beaux-arts brésiliens du début du XX^e siècle, voir : Márcio Alves Roiter, « A influência Marajoara no Art déco brasileiro », *Revista UFG*, juillet 2010, vol. 1, n. 8, p. 20-27.
 4. Certainement rencontré par l'intermédiaire des frères Martel dont Rego Monteiro, longtemps leur ami, fera le portrait.
 5. Lui-même danseur, Rego Monteiro illustre également (en collaboration avec Antoine Bourdelle et André Domin) *Découvertes sur la danse* de Fernand Divoire paru en 1924.
 6. Vicente do Rego Monteiro, *Quelques visages de Paris*, Paris, impr. De J. Dura, 1925, n. p.

l'Amazonie. Fernand Divoire en signe le petit texte introductif (fig. 38) ; l'altérité exotique de Rego Monteiro y est présentée comme un rempart contre le rétrécissement du monde moderne.

Cet homme de la forêt vierge, que Rego-Monteiro¹ a rencontré au-milieu des arbres, des grosses fleurs et des serpents, je ne suis pas bien sûr que ce n'est pas lui-même. / Rego-Monteiro est, comme tous les grands révolutionnaires de l'art, un homme de tradition et de style. *Mais sa tradition, ce n'est pas la nôtre*, ni celles des péninsules méditerranéennes. / *Ah la bonne heure ! Il ne faut pas trop rétrécir le monde. / Pour ma part, je suis bien content de voir un peintre moderne nous imposer la tradition des vieux indiens du Sud*. On l'aimera comme on aime les styles des Rouges du Yucatan et Thèbes².

À la suite du crash boursier d'octobre 1929, Rego Monteiro organise avec Géo-Charles (pseudonyme de Charles Louis Prosper Guyot) la première grande exposition internationale d'art moderne au Brésil : une centaine de pièces provenant de dons d'ateliers de quarante-neuf artistes de l'École de Paris – parmi lesquels Picasso, Braque, Miró, Léger, Tarsila ou Rego Monteiro lui-même – sont ainsi présentées au *Teatro Santa Isabel* à Recife, au *Palace Hotel* de Rio de Janeiro, et au *Palacete Glória* à São Paulo³. Résidant à Recife durant la décennie suivante et toute la Seconde Guerre, il revient s'installer à Paris en 1946. Il y prolonge alors ses activités d'éditeur grâce à la presse typographique manuelle acquise en 1940 à Recife qui a traversé avec lui l'océan. Sous l'enseigne de la Presse à bras, il publie une revue annuelle intitulée *Message amical de poésie* rassemblant des poèmes de nombreux auteurs importants tels que Francis Picabia, Jean Paulhan ou encore Michel Manoll et une myriades de plaquettes poétiques en français à très faible tirage – de sa plume (notamment *Beau Sexe* et *Chants de Fer* en 1950, *Concrétion*, *Cartomancie* et *Clowneries* en 1952) mais également d'amis (*Mal du Pays* et *Arc-en-ciel* de Ribeiro Couto, *Poèmes du Brésil* de Géo-Charles et *Secrets* de Jean Paulhan en 1949 par exemple), qu'il illustre parfois

-
1. Sur la graphie des patronymes brésiliens, voir : Partie II, chap. 1, « Multiplication des noms » (et plus particulièrement sur celui de Rego Monteiro : « Coutumes lusophones et confusions françaises – défigurations du nom de Vicente do Rego Monteiro »).
 2. Fernand Divoire, « [Préface] », dans Vicente do Rego Monteiro, *Quelques visages de Paris*, *op. cit.*, n. p. Ici, comme dans tout le document, l'italique dans les citations désigne, sauf mention contraire, ce que nous soulignons.
 3. Marta Rossetti Batista, *Os Artistas brasileiros na Escola de Paris : anos 1920*, São Paulo, Editora 34, 2012, p. 263-264.

(comme *Les Amants* de Maurice Toesca en 1950 ou *La Bête qui mangeait les jouets* de Paul Gilson en 1955, envoyé dédicacé à Cendrars¹).

En « imposant la tradition » de l'étranger d'un côté comme de l'autre de l'océan – empêchant ainsi de « trop rétrécir le monde » selon les propres termes de Fernand Divoire – le travail artistique et éditorial de Rego Monteiro – à Recife comme à Paris, sur la scène, dans les livres comme dans les galeries – participe ainsi activement aux relations culturelles franco-brésiliennes durant une grande partie du XX^e siècle. En témoigne la lettre du poète-traducteur Armand Guibert du 8 juin 1962 qui raconte à son ami : « j'ai déjeuné l'autre jour avec Géo-Charles, auteur d'un livre sur le Baroque au Brésil, qui m'engage à aller voir Vicente Monteiro ; le connais-tu² ? » De fait, le recifense apparaît comme un intermédiaire obligé entre les arts et littératures des deux pays³.

Placé au sein du recueil à la suite du poème intitulé « Essais transatlantiques », « Mon onde était trop courte pour toi » thématise à partir de la métaphore radiophonique la gageure que constitue pour l'artiste l'institution d'une communication féconde entre les deux rives de l'océan. Si le désir naît de l'altérité, la quête de l'autre – étranger et mystérieux – implique un déplacement de soi qui ne va pas sans risque : c'est peut-être justement le spectre de l'échec qui assure la « joie profonde » d'une réunion projetée en cet espace discontinu, divisé en « bandes », « couches » et « circuits » – qui fait se disloquer les phrases du poème par rejets et contre-rejets et fragmente le langage en « télégraphe morse ». De l'« émission » à la « réception » en passant par la « propagation », tout le poème est ainsi orienté par la perspective d'une résonance conçue comme la condition de l'assouvissement du désir de l'autre et de l'avènement d'un « nous ».

De façon surprenante, Rego Monteiro fait ainsi converger modernité technique (notamment à travers l'évocation de la radio) et modernité poétique

-
1. Ouvrages référencés dans la bibliothèque de Cendrars conservée dans le Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses.
 2. Lettre d'Armand Guibert à P.A. du 8 juin 1962 de Paris. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM Brésil courrier 2).
 3. C'est ce que démontre la thèse récemment soutenue de Carlos Henrique Romeu Cabral : Carlos Henrique Romeu Cabral, « Recife-Paris et retour : transferts artistiques et décentralisation de l'art moderne au Brésil. L'œuvre de Fedora (1889-1975), Vicente (1899-1970) et Joaquim do Rego Monteiro (1903-1934) », thèse sous la direction de Jean Nayrolle, Université de Toulouse-Jean Jaurès, 2019.

(notamment à travers le l'usage du vers libre et le lexique prosaïque et technique) avec la conception de la résonance propre à la philosophie classique¹. Pensée à partir de la musique, la notion y est en effet comprise comme une forme de « sympathie » entre le « son » et les « passions » : selon le modèle matérialiste de l'« homme clavecin² », il s'agit à la fois d'entendre et de comprendre, de sentir et de penser – les deux éléments en situation de résonance « parlant de leur propre voix³ ».

Pour un écrivain brésilien du début du XX^e siècle tel que Rego Monteiro, imposer son œuvre implique d'accorder la singularité de son écriture à celle de la modernité littéraire en vigueur dans « la capitale des Lettres⁴ », pour reprendre l'expression forgée par Pascale Casanova. Dans son célèbre ouvrage intitulé *La République mondiale des Lettres*, celle-ci utilise l'image optique plutôt que celle de la longueur d'onde employée par le poète brésilien :

Pour accéder à la reconnaissance littéraire, les écrivains dominés doivent donc se plier aux normes décrétées universelles par ceux-là même qui ont le monopole de l'universel. Et surtout trouver la « bonne distance » qui les rendra *visibles*. S'ils veulent être *perçus*, il leur faut produire et *exhiber* une différence, mais ne pas *montrer* ni revendiquer une *distance* trop grande qui les rendrait, elle aussi, *imperceptibles*⁵.

Avec ce travail, nous proposons d'interroger la perceptibilité des voix des « écrivains dominés » à partir de l'analyse de leurs résonances au sein d'un « espace littéraire dominant ». Comment *percevoir* les voix littéraires brésiliennes en France ?

-
1. Céline Hervet, « La résonance, entre rationalité et affectivité : sources classiques, réappropriations contemporaines », intervention au colloque international intitulé « Écouter, écrire la résonance : entre musique et philosophie » tenu à l'école Normale Supérieure de Lyon du 7 au 19 novembre 2021.
 2. Philippe Sarrasin Robichaud, *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne*, Classique Garnier, « L'Europe des Lumières », 2017.
 3. Hartmut Rosa, *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, Paris, Éditions La Découverte, 2018, p. 39. Hartmut Rosa utilise cette formule pour définir la notion de résonance qu'il met au service d'une sociologie de la relation au monde.
 4. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 2008, p. 47.
 5. *Ibidem*, p. 230.

On a beaucoup insisté sur l'influence française sur le Brésil littéraire. Très peu de travaux, en revanche, laissent entrevoir le revers de celle-ci¹. Au même titre qu'« affluer », « refluer », et « confluer », la notion d'influence implique à partir de l'image de l'écoulement d'un liquide une conception verticale de la relation. Comme à contre-courant donc, notre questionnement repose toutefois sur une approche différentielle : à la différence de certains paradigmes des études de littérature comparée insistant sur les phénomènes culturels de co-constructions² et leur dimension transnationale³, il ne s'agit pas tant de repérer et d'analyser des phénomènes d'*hybridation*, de *métissage* ou de *créolisation* que de considérer des traces d'altérité.

Autrement dit, et pour reprendre les termes de Guillaume Bridet dans *L'Évènement indien de la littérature française* – qui vise pour sa part à deceler « la présence de l'Inde dans la production intellectuelle et plus spécifiquement

-
1. Les travaux de Pierre Rivas restent en cela fondateurs, notamment sa thèse (Pierre Rivas, *Encontros entre literatura : França, Portugal, Brasil*, São Paulo, Hucitec, 1995, publié en français en 2015 par Petra sous le titre *Littérature française-Littératures lusophones : regards croisés*, en particulier les parties III et IV où il s'agit de décrire la présence du Brésil dans les revues françaises de 1880 à 1920 puis de 1920 à 1935) mais aussi des recueils (Pierre Rivas, *Diálogos interculturais*, São Paulo, Hucitec, « Linguagem e cultura », 2005, où il s'agit d'esquisser le problème en terme de réception de la littérature latino-américaine dans l'aire francophone). Mentionnons également l'ouvrage dirigé par Solange Parvaux, en particulier le second tome dont plusieurs articles portent sur les traductions françaises d'œuvres brésiliennes : Solange Parvaux et Jean Revel-Mouroz (dir.), *Images réciproques du Brésil et de la France – Actes du colloque organisé dans le cadre du Projet France-Brésil*, t. 2, éd., Paris, IHEAL, « Travaux et mémoires de l'IHEAL », 1991. Notons enfin que des ouvrages spécialisés posent le même constat d'asymétrie que nous esquissons là (c'est notamment le cas de : Adalberto Oliveira de Souza, *Cendrars tradutor do Brasil. Um Estudo da tradução francesa de A Selva de Ferreira de Castro*, São Paulo, Annablume, « Selo Universidade », 1995).
 2. En France, dans le sillage des travaux de Michel Espagne et Michael Werner (voir notamment : Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Philologiques*, vol. 3, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994 et Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, avril 2013, vol. 1, n. 1 [En ligne]) et de Serge Gruzinski (Serge Gruzinski, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999), Pierre-Yves Saunier (Pierre-Yves Saunier, *Transnational History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013).
 3. Cf. Anna Boschetti (dir.), *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde Éditions, « Collection Culture-médias », 2010 et Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2017. Ajoutons également les études portant sur l'aire transatlantique telles que : Christian Lerat et Nicole Ollier (dir.), *Expansions/Expansionnismes dans le monde transatlantique*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2002 et Jean-Claude Laborie, Jean-Marc Moura et Sylvie Parizet (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classique Garnier, « Rencontres », 2018.

littéraire de la France des premières décennies du XXe siècle¹ » –, l'objet central de notre thèse consiste d'une manière générale à :

[...] indiquer le mouvement par lequel la littérature et la vie intellectuelle françaises se nourrissent d'apports étrangers, identifier les résistances que ce mouvement suscite et déjouer la manière habituellement très franco-française d'écrire l'histoire de la vie littéraire et intellectuelle nationale².

C'est la notion de « résonance » qui permettra dans ce travail l'articulation théorique de l'observation des traces d'une altérité brésilienne de la littérature et de la vie culturelle française. En physique, cette notion largement employée renvoie avant tout à une « situation » résultant de la rencontre entre les fréquences de deux systèmes. L'idée de fréquence, incluant celle de vibration, permettra pour nous de comprendre langues et littératures dans leur dynamique propre, celle-là même des vibrations des cordes vocales et de la lyre : sans résonance, ni voix ni musique.

Au-delà du commentaire des emplois littéraires et critiques du terme relevés ci et là (pour l'extension de son champ lexical « Mon onde était trop courte pour moi » en sera tout au long l'exemple-phare), notre travail propose de faire jouer la variété de ses acceptions au profit d'une multiplication des approches du texte littéraire. On peut par exemple dire qu'une œuvre *résonne* – à travers la traduction ou la critique – ou que le nom d'un auteur *résonne* – dans un texte ou dans la presse. On peut également parler de *résonances* au sein d'une bibliothèque, d'un corpus, d'un livre, d'un texte, d'une liste ; mais aussi de *caisse de résonances* pour figurer le champ littéraire, éditorial ou politique ou encore une aire culturelle ou linguistique. Et il peut s'agir de *résonances* entre différents types de discours (littéraire, historique, politique, juridique), entre textes (autrement dit d'intertextualités), entre images, entre langues. Ainsi, approcher un objet littéraire en termes de résonance implique – et permet – de faire dialoguer Histoire politique et culturelle, Histoire de l'art et de la littérature, sociologie, mais aussi critique littéraire, étude de la traduction ou encore stylistique.

1. Guillaume Bridet, *L'Évènement indien de la littérature française*, Grenoble, Ellug, col. « Vers l'Orient », 2014, p. 15.

2. *Ibidem*, quatrième de couverture.

Les relations culturelles entre France et Brésil font aujourd'hui l'objet de nombreuses et importantes publications. Résultant d'une table ronde tenue en 1987 dans le cadre d'un projet inter-gouvernemental au long cours, la plus volumineuse d'entre elles, intitulée *Images réciproques du Brésil et de la France*¹, répond à la volonté de mise en œuvre d'une politique de coopération entre les deux pays. Dirigée par Solange Parvaux et Jean Revel-Mouroz, la publication rassemble en deux volumes près de soixante communications et fait dialoguer les travaux de chercheurs de référence tels que Pierre Rivas, Michel Riaudel et Mario Carelli. Axée autour de la notion d'image, elle couvre l'amplitude de la production culturelle (littérature, presse, télévision mais aussi enseignement scolaire) sur le temps long (du XVI^e au XX^e siècle).

La publication de cette somme ouvre la voie pour celle d'études à la fois plus spécialisées et plus cohérentes. C'est le cas de *Cultures croisées. Histoires des échanges culturels entre la France et le Brésil de la découverte aux temps modernes*², de Mario Carelli, publié deux ans plus tard, en 1993, et de *Encontros entre literaturas*³, thèse de Pierre Rivas parue en 1995 à São Paulo (édité en français en 2015 sous le titre *Littérature française-Littératures lusophones : regards croisés*⁴) – suivis en 2005 d'un recueil d'articles intitulé *Diálogos interculturais*⁵. Alors que Carelli emploie en historien une approche culturelle de la question, Rivas donne à lire la première étude systématique – plus descriptive qu'interprétative – de la présence en France des littératures portugaises et brésiliennes, en particulier dans les revues littéraires. S'ajoute à ces ouvrages de référence la publication collective dirigée par Sandra Nitrini intitulée *Aquém e*

1. Solange Parvaux et Jean Revel-Mouroz (dir.), *Images réciproques du Brésil et de la France – Actes du colloque organisé dans le cadre du Projet France-Brésil*, t. 1 et 2, Paris, IHEAL, « Travaux et mémoires de l'IHEAL », 1991.

2. Mario Carelli, *Cultures croisées. Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la Découverte aux Temps modernes*, Paris, Nathan, « Essais et Recherches », 1993.

3. Pierre Rivas, *Encontros entre literaturas*, São Paulo, Hucitec, « Linguagem e Cultura », 1995.

4. Pierre Rivas, *Littérature française-Littératures lusophones : regards croisés*, Paris, Pétra, « Littérature comparée Histoire et Critique », 2015.

5. Pierre Rivas, *Diálogos interculturais*, São Paulo, Hucitec, « Linguagem e cultura », 2005.

*além mar*¹ parue en 2000 à São Paulo. Résultant du *Projeto Integrado de Pesquisa* intitulé « *Relações Culturais entre Brasil e França* » (Núcleo de pesquisa Brasil-França (Nupebraf) de l'Instituto de Estudos Avançados de l'Universidade de São Paulo [USP]) mené entre 1992 et 1997, elle rassemble des études à propos des échanges littéraires franco-brésiliens avec une attention particulière à leur aspect bilatéral.

Depuis le début du XXI^e siècle ces ouvrages fondamentaux sont complétés, par des études plus spécialisées. Pour notre travail, les travaux de Régis Tettamanzi – en particulier *Les Écrivains français et le Brésil*² publié en 2004 – sont par exemple essentiels. Interrogeant l'exotisme brésilien » mais aussi « l'attitude des écrivains et des intellectuels français devant [...] ce pays³ », ses études se concentrent cependant davantage sur des questions de représentation et d'imaginaires que sur le dégagement d'intertextualités brésiliennes dans les œuvres françaises. Publiée la même année sous le titre *Variations sur l'étranger*⁴, la thèse de Marie-Hélène Catherine Torrès sur les traductions françaises de la littérature brésilienne se propose quant à elle de « décrire et d'analyser les empreintes culturelles de la littérature brésilienne traduite en français dans le système culturel et littéraire français » à partir du cas des traductions françaises de romans brésiliens.

La question des relations culturelles franco-brésiliennes continue d'être d'actualité, en attestent les récentes parutions d'ouvrages collectifs sur le sujet. Issu de plusieurs journées d'études et de diverses collaborations entre l'Université de Franche-Comté et trois universités brésiliennes (Universidade Federal do Paraná [UFPR], Universidade Federal de Santa Maria [UFSM], et Universidade Federal de Minas Gerais [UFMG]), *Circulation des savoirs et reconfiguration*

1. Sandra Nitrini (dir.), *Aquém e além mar – Relações culturais*, São Paulo, Hucitec, « Linguagem e Cultura », 2000.

2. Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil, la construction d'un imaginaire de La Jangada à Tristes tropiques*, Paris, L'Harmattan, « Recherches Amériques latines », 2004. Ajoutons également la monumentale anthologie intitulée : *Le voyage au Brésil – Anthologie de voyageurs français et francophones du XVI^e au XX^e siècle*, éd. Régis Tettamanzi, Paris, Laffont, « Bouquins », 2014.

3. Régis Tettamanzi, *Les Écrivains français et le Brésil*, *op. cit.*, p. 9

4. Marie-Hélène Catherine Torrès, *Variations sur l'étranger dans les lettres – Cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*, Arras, Artois Presses Université, « Collection Traductologie », 2004, *Variations sur l'étranger*, 2004.

des idées, publié en 2012 sous la direction de Laurence Dahan-Gaida, fait dialoguer plus de vingt contributions théoriquement situées dans la continuité des études de transferts culturels¹ et portant aussi bien sur la littérature que sur le cinéma, la sociologie, la philosophie, les sciences... Leonor Lourenço de Abreu et Ana Maria Bicalho, pour leur part, rassemblent dans *Reconstruction du Brésil dans les imaginaires littéraires français et francophones* paru en 2018 une dizaine de contributions consacrées aux représentations non seulement françaises mais aussi francophones du Brésil : sont ainsi étudiés des textes québécois, belges et même guinéens ; seule la première partie du volume, intitulée « Le système français de traduction » aborde directement la littérature brésilienne. Enfin, la plus récente des publications sur le sujet paraît en 2021. Intitulée *Modernismes et anthropophagies : connexions artistiques et esthétiques Brésil-Europe*, et éditée par Rodrigo Duarte, Pedro Hussak et Jacinto Lageira à partir des rencontres organisées par la CAPES-COFECUB, le 5 décembre 2018 à l'Université Paris 1, elle rassemble d'importants articles² sans pour autant proposer de véritable synthèse actualisée.

Dans son ouvrage fondateur, Mario Carelli concluait : « les références françaises sont décisives dans la formation brésilienne mais les marques brésiennes, plus discrètes en France, mériteraient d'être étudiées en tant que telles³. » Il semble qu'aucune étude systématique dans le domaine de la littérature n'ait encore répondu à cette invitation. C'est cette lacune que notre travail tente humblement de combler.

D'une guerre à l'autre

Comment la littérature brésilienne peut-elle résonner en France ? La question apparaît d'autant plus opportune lorsqu'appliquée à la production de la première moitié du XX^e siècle. Indépendant depuis 1822, érigé en République

1. Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

2. Nous pensons notamment aux articles de Pedro Hussak et Myriam Ávila respectivement intitulés « Benjamin Péret. Le mythe comme jeu » et « Loin des robots. Georges Bernanos au Brésil », particulièrement utiles pour notre travail.

3. Mario Carelli, *Cultures croisées*, op. cit., p. 203.

fédérative depuis 1889, le Brésil connaît alors l'essor de son industrie nationale – pratiquement inexistante jusqu'alors (l'esclavage est aboli en 1888) –, le développement et la consolidation de ses institutions républicaines – notamment de l'instruction publique et de l'enseignement universitaire –, et une croissance démographique inouïe de ses capitales¹.

Ces mouvements de fonds s'accompagnent d'un long et complexe processus d'autonomisation du champ littéraire et artistique national qui s'exprime à travers l'affirmation – parfois paradoxale – d'un impératif de modernité esthétique : d'une guerre à l'autre, le champ littéraire brésilien se constitue, le marché éditorial s'établit et les propositions esthétiques avant-gardistes se structurent. Au sein de ce territoire plus de quinze fois plus grand que la France métropolitaine (voir carte 1 dans le volume d'annexe), émergent ainsi plusieurs centres littéraires (Rio de Janeiro, bien sûr, avec lequel rivalise São Paulo, mais aussi Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte...) au sein desquels se cultivent création, critique et érudition.

Si l'histoire littéraire brésilienne reste encore partagée sur certains éléments de périodisation, 1917 apparaît de fait comme une année décisive². C'est en effet quelques jours après l'entrée en guerre du Brésil³ (et quelques semaines après la Révolution d'Octobre), qu'a lieu le premier scandale national autour d'une manifestation artistique revendiquant une certaine modernité picturale au Brésil. De retour de New-York, Anita Malfatti expose à São-Paulo cinquante-trois de ses œuvres. La violente attaque que lui profère José Bento Renato Monteiro Lobato dans *O Estado de São Paulo*⁴ et les répliques que lui opposent Mário de Andrade

-
1. Rio de Janeiro, par exemple, compte près de 800 000 habitants en 1900 et 2 400 000 en 1950. São Paulo, pour sa part, compte moins de 65 000 habitants en 1900 et presque 2 200 000 en 1950. Sources : IBGE Recensement démographique de 1900 e 1950 (disponible sur : <https://urlz.fr/nlhH>).
 2. C'est notamment ce que montrent les deux ouvrages fondateurs suivants : Mário da Silva Brito [1958], *História do modernismo brasileiro*, t. 1, *Antecedentes da semana de arte moderna*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1997 et Marta Rossetti Batista, *Brasil: 1º tempo modernista, 1917-1929*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
 3. Le Brésil déclare la guerre à l'Allemagne le 26 octobre 1917.
 4. José Bento Renato Monteiro Lobato, « A propósito da exposição Anita Malfatti », *O Estado de São Paulo*, ed. da noite, São Paulo, 20 décembre 1917, vol. 43, n. 14 238, p. 4. L'article est reproduit dans Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro*, t. 1, *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 56.

dans le *Jornal de Debates*¹, Oswald de Andrade dans le *Jornal do Commercio*² ou Paulo Menotti del Picchia dans le *Correio Paulistano*³ – autant d’auteurs destinés à devenir des figures de premier plan – font de l’exposition d’Anita Malfatti un événement fondateur du modernisme brésilien⁴ (fig. 21 et 22).

L’année même paraissent sur la scène éditoriale des poètes dont l’œuvre déterminera l’histoire des avant-gardes brésiliennes tels que Murilo Araújo avec *Carrilhões*, Guilherme de Almeida avec *Nós*, Mário de Andrade avec *Há uma gota de sangue em cada poema* et Manuel Bandeira (de retour, lui, d’un séjour dans le sanatorium de Clavadel en Suisse où il se lie d’amitié avec Eugène Grindel, bientôt Paul Éluard) avec *Cinza das Horas*. Bien que l’année 1922 – en raison de la célèbre *Semana de Arte Moderna* – marque l’avènement du modernisme selon ses propres acteurs (Mário de Andrade au premier chef⁵), il paraît ainsi évident que le champ littéraire et artistique brésilien entre de fait dans le « siècle des avant-gardes » en 1917.

Après les bouleversements de la seconde guerre mondiale, s’inaugure en 1945 un nouvel état du monde bientôt régi par la guerre froide. Le renouvellement des relations internationales s’accompagne des retours d’exils (de Bernanos et de Caillois par exemple) et de la reprise des voyages (Louis Jouvet, Germain Bazin et Jean Géhenno visitent le Brésil par exemple). Au Brésil, l’année 1945 est marquée par le coup d’État militaire mettant fin à l’État nouveau.

C’est précisément de cette année que l’éminent critique Tristão de Athayde date, dès juillet 1947, la « mort du modernisme⁶ ». De fait, et l’historiographie

-
1. Mário de Andrade, « [Anita Malfatti é uma colorista...] », *Jornal de Debates*, Rio de Janeiro, 5 octobre 1921, vol. [?], n. [?], p. [?].
 2. Oswald de Andrade, « Notas de arte. A Exposição de Anita Malfatti », *Jornal do Commercio*, São Paulo, 11 janvier 1918, vol. [?], n. [?], p. 4. L’article est reproduit dans Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro*, t. 1, *op. cit.*, p. 61.
 3. Hélios [Paulo Menotti del Picchia], « Uma palestra de arte », *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 novembre 1920, vol. 66, n. 20 623, p. 4. L’article est reproduit dans Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro*, t. 1, *op. cit.*, p. 58.
 4. Mário da Silva Brito considère ainsi cette exposition comme l’étincelle (« *o estopim* ») du modernisme (*Ibidem*, p. 40).
 5. Mário de Andrade, « O Movimento modernista » [1942], dans Mário de Andrade, *Aspectos da literatura brasileira* [1943], São Paulo, Martins, 1974, p. 231-255.
 6. Tristão de Athayde [Alceu Amoroso Lima], « O Neo-modernismo », *A Manhã*, Suplemento literário, São Paulo, 24 août 1947, vol. 2, n. 52, p. 4.

contemporaine continue d'y voir un seuil pertinent¹, c'est en 1945 que paraissent aussi bien *Rosa Extinta* de Domingos Carvalho da Silva, *O Engenheiro* de João Cabral de Melo Neto, *Predestinação* de Geraldo Vidigal qu'*Ode e Elegia* de Lêdo Ivo². Et c'est en 1945 que meurt Mário de Andrade. Se structure avec la *Geração de 1945* une nouvelle projection internationale du Brésil littéraire : en littérature aussi, le monde a changé.

D'impossibles en perceptibles

Durant toute la période comprise en 1917 et 1945, Paris « attire [...] des écrivains qui viennent chercher au centre le savoir et le savoir-faire de la modernité, et révolutionner, grâce aux innovations qu'ils importent, les espaces nationaux dont ils sont issus³. » Plus généralement, l'élite brésilienne est alors pour une large part francophone – et francophile. Le *Mercure de France*⁴ comme les *Cahiers du Sud* seront par exemple régulièrement lus dans les capitales brésiliennes. La présence et l'importance de la littérature française dans la création brésilienne de la première moitié du XX^e siècle, autrement dit au moment même de cette affirmation de modernité et de quête d'autonomie, n'est pas à démontrer⁵. Quelles traces peut-on trouver de cette relation au sein de la production littéraire française elle-même ?

-
1. Cette périodisation s'inscrit dans la continuité d'études fondatrices telles que : Wilson Martins, *A Literatura Brasileira : o Modernismo (1916-1945)*, São Paulo, Cultrix, 1965 ; Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1970 ; Antonio Candido, « Literatura e cultura de 1900 a 1945 », dans Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, [1965], Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, p. 117-147.
 2. Coïncidence relevée par Milton Godoy Campos dans la préface de son anthologie : *Antologia poética da Geração de 45*, éd. Milton Godoy Campos, São Paulo, Clube de Poesia, 1966, p. 35.
 3. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 146
 4. Cf. Camila Soares López, « O Brasil no *Mercure de France* e o *Mercure de France* no Brasil (séculos XIX e XX) », *Non Plus*, São Paulo, vol. 8, n. 15, janv.-juin 2019, p. 33-49.
 5. Les ouvrages de synthèse d'histoire littéraire brésilienne pointent systématiquement cet aspect. Pour une perspective historique de cette influence, voir notamment : Brito Broca, *A Vida literária no Brasil. 1900* [1956], Rio de Janeiro, Olympio/Academia Brasileira de Letras, 2004. Sergio Miceli décrit sociologiquement le phénomène dans le domaine pictural dans Sergio Miceli, *Nacional estrangeiro – História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

Certains auteurs français de premier plan entretiennent durant cette période d'étroites relations avec le Brésil. C'est notamment le cas de Paul Claudel, ministre plénipotentiaire au Brésil établi à Rio de Janeiro du 1^{er} février 1917 au 15 novembre 1918. Si des textes comme « L'ours et la lune », « La messe là-bas » et *L'homme et son désir* doivent leur existence à ce séjour, il faut reconnaître que l'écrivain n'entretient finalement que peu de relations avec la vie littéraire et artistique brésilienne : en ces temps de guerre, il se consacre principalement à son travail diplomatique¹. Son secrétaire, Darius Milhaud, ayant en revanche intensément parcouru la scène culturelle carioca durant son séjour, contribuera pour sa part de façon déterminante à faire résonner la production musicale brésilienne à Paris².

C'est, bien sûr, à Blaise Cendrars que l'on pense en premier lieu lorsqu'il s'agit d'évoquer les relations littéraires franco-brésiliennes. Après avoir rencontré la « colonie brésilienne » de Paris, il se rend pour la première fois au Brésil en 1924 ; de ce voyage – et de ceux qui suivront dans les années suivantes – il semble avoir tiré matière à écriture pour le reste de sa vie, Claude Leroy souligne notamment l'abondance et la variété de cette « matière brésilienne³ ». On pense bien sûr au recueil de poèmes *Feuilles de route* dont la composition suit l'itinéraire brésilien de son auteur, à certaines nouvelles d'*Histoires vraies* et de *Trop c'est trop*, mais aussi aux mémoires (*L'Homme foudroyé*, *Bourlinguer*, *Le Lotissement du ciel*), ainsi qu'à son essai d'après-guerre (*Brésil : Des hommes sont venus*). Les études autour de son expérience brésilienne sont aujourd'hui fort nombreuses – les plus importantes restant la volumineuse monographie de

-
1. *Uma outra missão francesa, 1917-1918 : Paul Claudel e Darius Milhaud no Brasil*, éd. Manoel Aranha Corrêa do Lago, Victor Burton et Guillaume Pierre, trad. Pedro Fragelli, Rio de Janeiro, Andrea Jakobsson Estúdio, 2017, p. 9 et 20.
 2. Voir à ce propos les travaux d'Anaïs Fléchet, notamment : Anaïs Fléchet, *Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil à Paris*, Paris, L'Harmattan, « Inter-national », 2004 et Anaïs Fléchet, « Si tu vas à Rio... » *La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin « Recherches », 2013.
 3. Claude Leroy, « Préface », TADA 11, p. XXII.

Alexandre Eulalio¹ et l'ouvrage collectif dirigé par Maria Teresa de Freitas et Claude Leroy².

Un des principaux acteurs du surréalisme, Benjamin Péret, voit lui aussi son parcours d'écrivain profondément marqué par son séjour brésilien. C'est son mariage avec la cantatrice carioca Elsie Houston qui le conduit à Rio où il réside de 1929 à 1931. À partir de la relation qu'il tisse avec le pays et sa culture, il rédige aussi bien des textes politiques (en particulier en tant que secrétaire de la Liga Comunista [LC]) qu'historiques (*Que fut le Quilombo des Palmares ?*, *L'Amiral noir*) voire ethnographiques (« Candomblé e Makumba », « L'art populaire du Brésil », « Aspects précolombien de l'art brésilien », « Art de fête et de cérémonie », « Índios », *Les religions nègres du Brésil*). Soutenue en 2012, la thèse de Leonor Lourenço de Abreu, sobrement intitulée *Benjamin Péret et le Brésil*, met précisément à jour l'importance de ce long séjour sur toute sa production d'écrivain³.

Enfin, le parcours du catholique Georges Bernanos se trouve lui aussi traversé par une longue et déterminante expérience brésilienne. En compagnie de sa « petite tribu⁴ », il quitte l'Europe en 1938 pour s'établir en tant que vacher dans la campagne de Minas Gerais. Malgré la précarité et les difficultés d'installation, il y restera jusqu'à la fin de la guerre. Les textes de cette époque – aussi bien *Lettre aux Anglais* que *Le Chemin de la Croix-des-Âmes*, *Les enfants humiliés* et *La France contre les robots* – sont ainsi rédigés à l'aune de cette riche expérience et des amitiés qui en découlent. Faisant suite au colloque tenu à Rio de Janeiro en 1998 intitulé « Bernanos et le Brésil », la publication dirigée par Monique Gosselin-Noat constitue aujourd'hui encore l'ouvrage de référence sur le sujet – on peut toutefois lui ajouter le petit texte biographique de

1. Alexandre Eulalio [1978], *A aventura brasileira de Blaise Cendrars – Ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*, éd. Carlos Augusto Calil, São Paulo, Edusp, 2001.

2. Maria Teresa Freitas et Claude Leroy (dir.), *Brésil, L'Utopialand de Blaise Cendrars*, Paris, L'Harmattan, « Recherches Amériques latines. Série Brésil », 1998.

3. Maria Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, thèse sous la direction de Henri Béhar, Paris, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2012.

4. Lettre de Bernanos à Jacques Maritain, de [Toulon] du dimanche des Rameaux [10 avril 1938], dans Bernanos, *Correspondance*, p. 196.

Sébastien Lapaque¹, l'anthologie brésilienne composée par Hubert Sarrazin² et la thèse monographique de Caroline Vaury³.

Bien que manifestement balisé par d'importantes études monographiques, notre sujet manifeste dès lors une première singularité – et une première difficulté : s'intéresser aux résonances de la littérature brésilienne en France conduit à tenter de lire ensemble trois auteurs que tout semble par ailleurs opposer. Comment, en effet, embrasser l'antimodernisme⁴ de Bernanos et les revendications – souvent divergentes – de modernité de Cendrars et Péret ? Comment cumuler l'anticléricalisme radical d'un Péret, le mysticisme chimérique d'un Cendrars et la religiosité primordiale d'un Bernanos ? Comment une telle variété de textes – poétiques, politiques, historiques, ethnographiques – peut-elle être rassemblée par l'analyse sans qu'en soit effacée la disparité fondamentale ? Comment faire dialoguer les conséquences littéraires d'une expérience de voyage, avec celle de l'immigration et de l'exil ?

L'Histoire, d'abord, relie bien sûr ces trois auteurs : tous trois seront par exemple sur place durant de la guerre civile espagnole⁵ ; en outre Cendrars et Bernanos appartiennent tous deux aux écrivains de la guerre des tranchées⁶ tandis que ce dernier et Péret font tous deux partie des écrivains exilés en Amérique durant la Seconde Guerre Mondiale⁷. C'est cependant à partir de leurs expériences

-
1. Sébastien Lapaque, *Sous le soleil de l'exil – Georges Bernanos au Brésil, 1938-1945*, Paris, Grasset, 2003. Ajoutons également Sébastien Lapaque, *Brésil, terre d'amitié – Une anthologie*, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 2017.
 2. Hubert Sarrazin (dir.), *Bernanos no Brasil*, Rio de Janeiro, Vozes, 1968, 217 p.
 3. Caroline Vaury, *Bernanos au Brésil : la Résistance depuis l'exil*, thèse sous la direction de Patrick Brunel, Institut catholique de Paris, Paris, 2010.
 4. Antoine Compagnon inscrit par exemple Bernanos parmi les « anti-modernes ». Antoine Compagnon, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes* [2005], Paris, Gallimard, Seuil, 2016.
 5. Sur la convergence des auteurs français en Espagne pendant la guerre voir : Frédéric Charpentier, *Les intellectuels français et la guerre d'Espagne – Une guerre civile par procuration (1936-1939)*, Paris, Le Félin, « Histoire & sociétés », 2019.
 6. Voir : *La Grande Guerre des écrivains : d'Apollinaire à Zweig*, éd Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2014 et Nicolas Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre. France-Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
 7. Emmanuelle Loyer, *Paris à New York, intellectuels et artistes français en exil (1940-1947)*, Paris, Grasset, 2005 ; Fabrice Flahutez, *Nouveau monde et nouveau mythe : mutations du surréalisme, de l'exil américain à « l'écart absolu », 1941- 1965*, Dijon, Les Presses du réel, 2007 ; Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999.

brésiliennes respectives que leurs œuvres demandent à être lues en *échos*. Dans *Les Écrivains français et le Brésil* Tettamanzi montre ainsi comment le Brésil devient pour tous trois un objet proprement littéraire. En convoquant la notion de résonance, notre travail vise pour sa part à relever un peu de ce que l'œuvre de ces trois auteurs pourrait devoir à la littérature brésilienne elle-même, autrement dit à ses auteurs, ses œuvres mais aussi ses lecteurs.

De façon générale, interroger les résonances de la littérature brésilienne en France revient avant tout à travailler aux frontières du perceptible – c'est là la seconde, sinon la première, des difficultés posées par notre sujet (notre commentaire du poème de Rego Monteiro l'annonçait d'emblée) : ce n'est ainsi qu'au prix d'une grande malléabilité méthodologique impliquant d'importantes variations de temporalités (le temps d'une exposition, d'une collection, d'une traduction) et d'échelles dans l'approche du texte (du commentaire d'occurrences dans un corpus à celui d'une recension bibliographiques) que nous pourrons entendre résonner en France la littérature brésilienne de la première moitié du XX^e siècle.

Évanescence, dispersion et réverbération

La physique caractérise les résonances par des « modes » qui déterminent différents types d'effets que l'on peut répartir entre stabilisation et perturbation. C'est par exemple un phénomène de résonance qui peut provoquer la rupture d'un pont lorsque celui-ci se trouve traversé par certaines fréquences. Les figures formées par la dispersion du sable sur la surface d'une plaque de métal posée sur un haut-parleur en fonctionnement s'expliquent également par des phénomènes de résonance, chaque figure constituant la manifestation d'un mode de résonance. Concevoir les échanges littéraires en termes de résonance permet ainsi de considérer les objets d'analyse comme des manifestations stabilisées – et en cela observables – de dynamiques à l'œuvre.

À partir de cette image du son dispersant le sable, l'articulation de ce travail se fonde sur la proposition de considérer les traces françaises des échanges littéraires franco-brésiliens selon les effets de résonances desquels elles résulteraient. Puisque c'est l'instabilité qui les caractérise d'emblée, il s'agira

d'abord de les interroger en termes de durée, et plus précisément d'*évanescence*. Dans un second temps, il s'agira de les exprimer en termes d'extension, et plus précisément de *dispersion*. Enfin, dans un dernier temps, il s'agira de les concevoir en termes d'amplitude, et plus précisément de *réverbération*.

PARTIE I : ÉVANESCENCES. Les résonances françaises de la littérature brésilienne de la première moitié du XX^e siècle se caractérisent en premier lieu par un phénomène d'effacement et de dissipation. Le traçage de croisements biographiques entre les parcours brésiliens de nos trois auteurs français – notamment à travers la lecture de leur correspondance – commencera ainsi par interroger l'internationalisme paradoxal des avant-gardes parisiennes à l'aune de l'expérience récurrente de la déconvenue. Un travail de recension bibliographique des traductions françaises des œuvres brésiliennes de la période qui nous occupe permettra ensuite d'évaluer les modalités de la présence évanescente de la littérature du Brésil dans le champ éditorial français.

PARTIE II : DISPERSIONS. L'effet de dispersion des résonances de la littérature brésilienne en France sera envisagé à partir d'une étude de l'inscription des noms des auteurs et artistes brésiliens sur la scène culturelle française. Aussi bien l'Histoire de l'art et du droit, l'Histoire littéraire et politique, l'anthropologie, que la psychanalyse seront ainsi convoquées afin de souligner la dispersion à laquelle se trouvent soumis les patronymes brésiliens ; des commentaires de textes littéraires, de chroniques artistiques et culturelles et de correspondance permettront d'en mesurer la portée. À ce volet fera pendant une analyse de la dispersion de la poésie brésilienne traduite en français à partir d'une étude chronologique des éditions d'anthologies poétiques – étude fondée sur le croisement des processus éditoriaux impliqués, des compositions anthologiques et du discours des préfaciers.

PARTIE III : RÉVERBÉRATIONS. Les réverbérations produisant les résonances françaises de la littérature brésilienne seront finalement caractérisées à l'aune de deux types de « chambres d'échos » littéraires. Le premier chapitre s'attachera à montrer en quoi l'intérêt français pour la littérature du Brésil tend à se trouver diffracté au sein de l'aire culturelle américaine. Le dégagement de l'intertextualité brésilienne avérée, potentielle et imaginée de *L'Or* tiendra lieu d'étude de cas. Le

ÉVANESCENCES

Recourir à la notion de résonance pour étudier des relations entre littératures nationales conduit à envisager les effets des échanges littéraires comme une forme « d'excitation¹ » : au sein de la vie littéraire, les rencontres et les publications seraient considérées comme autant d'occasions d'« entrer en vibration ». Une des premières caractéristiques observables des résonances françaises de la littérature brésilienne concerne la durée des effets de ces impulsions : l'intensité de la relation chute généralement rapidement et les traces qui en résultent témoignent souvent d'un certain inachèvement.

L'expérience brésilienne des trois auteurs français de notre corpus manifeste diversement cette caractéristique. Il s'agira de prendre la mesure de ce phénomène à partir duquel s'établissent finalement les relations littéraires franco-brésiliennes les plus probantes. Le travail de recension des traductions littéraires permettra pour sa part de mettre en faisceaux des publications mises en œuvre en régime d'exception et d'entendre ainsi le bruissement de la littérature brésilienne inscrite dans le champ éditorial français.

1. On se rapproche ainsi – sans pour autant la recouvrir – de l'idée d'un « tempo » des « événements capables de « faire date » dans l'univers littéraire » développée par Bourdieu dans son dernier ouvrage (Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984, p. 226), idée sur laquelle Casanova fonde sa conception du « méridien de Greenwich » propre à la modernité littéraire (Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 2008, p. 135).

Aller au-devant de l'autre, se confronter à l'altérité c'est s'exposer à la possibilité toujours renouvelée de l'incompréhension, de l'échec, de la discorde. De fait, les récits français de voyage ou séjour au Brésil se trouvent singulièrement émaillés par l'expression de la déconvenue – à tel point que Régis Tettamanzi conclut son ouvrage de synthèse intitulé *Les écrivains français et le Brésil* sur l'idée même de déception :

Il ne serait pas conforme à la logique de ce travail d'omettre les impasses où s'engage la relation à l'Autre, et de demeurer dans la satisfaction béate et illusoire de la communication au sens le plus plat du terme. Comment expliquer, sinon, que tant de récits de voyages, tant de romans, donnent l'impression de rendez-vous manqués, et ce en dépit des meilleures intentions ? Le regard français sur le Brésil est parfois aussi déceptif qu'il peut se montrer intéressé, ou aveugle¹.

C'est à partir de ce constat que nous proposons d'établir les principales balises biobibliographiques des résonances françaises de la littérature brésilienne de la première moitié du XX^e siècle.

1. LA DÉCEPTION DU SÉJOUR BRÉSILIEN

Le 5 novembre 1962, de retour de son voyage au Brésil, le traducteur et poète Armand Guibert écrit à son ami Ribeiro Couto, écrivain diplomate brésilien alors en poste à Belgrade.

Me voici donc rentré. Épuisé. Halluciné. J'ai vu trop de choses et trop de gens, pris trop d'avions (avec des incidents dramatiques parfois), passé trop d'heures, de nuit comme de jour, à attendre... Attendre quoi ? Un départ indéfiniment retardé, l'exécution d'*une promesse jamais tenue*. Et je n'ai rien pu étudier en profondeur².

-
1. Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil, la construction d'un imaginaire de La Jangada à Tristes tropiques*, Paris : L'Harmattan, « Recherches Amériques latines », 2004, p. 389-390.
 2. Lettre d'Armand Guibert à Ribeiro Couto du 5 novembre 1962 de Paris. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR C 42).

Si la déception pointe dans son propos, le poète rend compte de son expérience en des termes pourtant bien plus mesurés que dans la lettre qu'il rédige, alors qu'il est sur place, à son ami et maître Pierre Hourcade.

Croyez, mon cher Pierre, que si j'avais un avion direct pour Paris, et qui partit ce soir même, je le prendrais avec une joie et un soulagement profond – car, *pour la première fois de ma vie, j'ai le sentiment d'un échec total*. En vous quittant l'autre soir, voyage sans intérêt dans les ténèbres : rien vu du paysage. [...] / Le lendemain, *une quantité de gens tous profondément décevants* [...] / [...]. [illisible] hôtel, d'ailleurs, est entièrement blanc, comme tous les autres (personnel et clientèle). Avouez que tout cela est prodigieux et *prodigieusement décevant*. [...] / [...] L'ami de Jean M., travaille au Grand Hôtel. Des paroles [illisible] mais je ne l'ai pas vu depuis 3 jours. En tout cas [illisible] Itaparica [illisible] à l'opposé de Jean qui en avait dit monts et merveilles [illisible] se trouve exactement rien [...] / Les plages sont loin, il n'y a d'ailleurs personne (j'y fus déjà) et il pleut, il pleut, la ville – une des plus mal pavées de l'univers) est transformée en cloaque, ce qui rend impossibles les exercices de plein air : les pieds toujours humides, comment garder l'âme sereine ? / [...] [illisible] je mène une vie idiote, vide, [illisible], creuse, [illisible], tourmentée. / Encore trois semaines de Brésil en perspective, c'est vraiment un long purgatoire. Aucun moyen de rentrer à Paris plus tôt – il faudrait envoyer des multitudes de télégrammes et attendre un improbable résultat. Le malheur, c'est qu'à la faveur de ce long moisissement je crains de prendre ce pays en grippe et d'être injuste envers lui¹.

Déboire, contrariété, ennui, dépit, désillusion : Guibert exprime sans détour son amertume. Grand voyageur (il séjourne à Tunis, à Alger, à Lisbonne, à Rome, en Afrique du Sud, en Égypte, à Madagascar...), il nourrit pourtant depuis plus de dix ans le désir d'un séjour brésilien lorsqu'il s'envole pour Rio.

Introducteur, à la suite d'Hourcade², de Fernando Pessoa en France (il en publie les premiers volumes³ et en sera le quasi exclusif traducteur jusque 1985), il participe à la demande de Roger Caillois⁴ aux traductions pour l'*Anthologie de la poésie ibéro-américaine* publiée en 1956 sous l'égide de l'UNESCO⁵ : il traduit ainsi des poèmes de Manuel Bandeira, Frederico Schmidt, Mário de Andrade,

-
1. Lettre d'Armand Guibert à Pierre Hourcade du 7 août 1962, de Salvador. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR H10).
 2. Pierre Hourcade, « Brève introduction à Fernando Pessoa », *Cahiers du Sud*, Marseille, janvier 1933, n. 147, p. 66-71.
 3. Anne-Marie Quint évoque une publication dès 1944 par Gallimard (Anne-Marie Quint, « Armand Guibert, traducteur de Fernando Pessoa », dans Jacqueline Penjon et Pierre Rivas (dir.), *Lisbonne. Atelier du lusitanisme français*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 75-87. N'ayant pu trouver l'ouvrage en question, nous avons en revanche identifié deux volumes publiés en 1955, l'un par Seghers (*Ode maritime*) et l'autre par Caractères (*Bureau de tabac et autres poèmes*).
 4. Armand Guibert, « Mon Brésil à l'aventure », manuscrit. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : Brésil Div – 1 sur 3).
 5. Cf. partie II chap. 2, « Internationalisme anthologique et auctorialité : d'une guerre à l'autre ».

Jorge de Lima, Murilo Mendes, etc¹. Il est également l'auteur de la version française, parue l'année précédente chez Plon, du roman d'Erico Veríssimo intitulé *Noite*² ainsi que de nombreuses autres traductions, dont beaucoup ne seront jamais publiées – à son grand regret.

Sa correspondance avec Frederico Schmidt témoigne de la persistance de son envie de découvrir le Brésil. Le 19 septembre 1954, il termine par exemple sa lettre en demandant : « aurais-je jamais le bonheur de connaître jamais [sic] ce Brésil que depuis des années je visite en songe ? J'essaierai en tout cas de travailler pour lui dans la faible mesure de mes forces³ ». Le 3 avril suivant, alors qu'il se trouve en convalescence, il réitère : « une de mes pensées les plus fréquentes au cours de cette période était un regret : celui d'avoir à mourir sans avoir vu le Brésil, pays vers lequel je me sens de plus en plus attiré⁴... » Il reprend la même expression dans une lettre à un autre correspondant sept ans plus tard, alors qu'il s'affaire pour rendre possible son voyage : « je voudrais ne pas mourir sans connaître le Brésil [...] et je voudrais le connaître, sans plus tarder, dès cette année, en juillet qui vient⁵... » Sa déception semble finalement à la mesure de son désir...

Comme le remarque Régis Tettamanzi, l'expérience brésilienne est de fait régulièrement exprimée par les Français en termes déceptifs : l'« impression que donnent parfois les récits de voyages ou les écrits français sur le Brésil » renvoie à « une sorte de déceptivité récurrente et mal définie⁶ ». On perçoit d'ailleurs cette récurrence dans le propre discours brésilien. Dans un article paru dans le

1. Le tapuscrit de ces traductions est conservé dans le fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : Traduction TRAD 35-55).

2. Érico Veríssimo, *L'inconnu [Noite, 1954]*, trad. Armand Guibert, Paris, Plon, « Feux croisés », 1955.

3. Lettre d'Armand Guibert à Augusto Frederico Schmidt, du 19 septembre 1954. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR S 13).

4. Lettre d'Armand Guibert à Augusto Frederico Schmidt, du 3 avril 1955. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR S 13).

5. Lettre d'Armand Guibert à P.-A. du 17 février 1962 de Paris. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM Brésil courrier 2).

6. Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil, la construction d'un imaginaire de La Jangada à Tristes tropiques*, op. cit., p. 387

quotidien carioca *A Manhã* le 26 mai 1935 (3)¹ (que nous aurons l'occasion de commenter plus en détail²), le critique brésilien Álvaro Moreyra suggère déjà l'ampleur du phénomène :

Les étrangers qui sautent des transatlantiques, des avions, des zeppelins et restent quelques jours, apportent leurs sentiments tout prêts, leurs idées préparées. S'ils se désillusionnent, s'ils ne trouvent pas le pittoresque qu'ils prétendaient rencontrer, c'est naturel qu'ils se fâchent³.

L'expérience de Guibert se situe dans une continuité dont on a tendance à ignorer l'importance. Comme le signale Pierre Rivas, nombre de personnalités françaises des siècles derniers accomplissent en effet une excursion brésilienne :

Au début du siècle, le voyage au Brésil semble une tradition pour beaucoup d'artistes, d'intellectuels et même d'hommes politiques. Si le XIX^e siècle a préféré les artistes français – Taunay, Grandjean de Montigny, Debret, etc., même Manet –, le XX^e penchera pour la musique, de Saint-Saëns à Daris Milhaud, et surtout le théâtre⁴.

On recense ainsi des séjours brésiliens de personnalités d'horizons très divers telles que Louis-Henri Boussenard, Camille Saint-Saëns ou André Antoine à la fin du XIX^e siècle et, au XX^e, Anatole France (en 1909), Clémenceau (en 1910), Jean Jaurès (en 1910), Paul Adam (en 1912), Jane Catulle-Mendès (en 1913), Louis Hourticq (en 1913 également), Lugné-Poe et sa compagnie (en 1914), Henri Michaux (en 1920), Mathilde Pomès (en 1920 également), Paul Fort (en 1922), Paul Hazard (en 1924), Marie Curie (en 1924 également)...

-
1. Voir la sélection d'articles critiques autour de *Forêt vierge* reproduits dans le volume d'annexes. Il en sera de même pour tous les renvois similaires.
 2. Cf. partie III, chap. 2, « Brouillages critiques : le cas de *Forêt vierge* de Ferreira de Castro ».
 3. « Os estrangeiros que saltam dos transatlânticos, dos aviões, dos zeppelin, e demoram uns dias, trazem os sentimentos prontos, as ideias preparadas. Se se desiludem, se não encontram o pitoresco que pretendiam encontrar, é natural que se zanguem. » Álvaro Moreyra, « A imaginação dos outros », *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 mai 1935.
 4. « No começo do século, a viagem ao Brasil parece uma tradição para muitos artistas, intelectuais e até homens políticos. Se o século XIX preferiu os artistas franceses – Taunay, Grandjean de Montigny, Debret, etc., até Manet –, o século XX se inclinará para a música, de Saint-Saëns a Daris Milhaud, e sobretudo para o teatro ». Pierre Rivas, *Encontros entre literatura : França, Portugal, Brasil*, São Paulo: Hucitec, 1995, p. 171.

a. Voyage et lassitude chez Cendrars

Lorsque, le 12 janvier 1924, Cendrars embarque au Havre en direction de Santos – puis São Paulo – à l’invitation de Paulo Prado, son voyage relève donc d’une certaine tradition (fig. 1). Si lui aussi connaît quelques déboires (il est arrêté dès son arrivée au port de Santos¹), il ne tarira pas – et jamais – d’éloges pour le pays qu’il découvre. Son enthousiasme est tel qu’il multiplie les séjours brésiliens dans les années suivantes. Si Cendrars les évoque dans ses textes (celui de 1924, notamment dans *Feuilles de route* et *Bourlinguer*, mais aussi un en 1927 ainsi qu’un dernier en 1936 dans *La Tour Eiffel sidérale* et *Trop c’est trop*), les critiques s’accordent désormais sur trois voyages effectifs, respectivement en 1924, 1926 et 1927².

La dédicace pour son ami Albert t’Serstevens que Cendrars porte à son unique ouvrage entièrement dédié au Brésil – *Brésil, des hommes sont venus*, publié en 1952 – laisse pourtant percevoir une déception certaine : « pour que tu n’y ailles pas³ » appose-t-il sur la page de titre...

Un passage de *Dan Yack*, roman en partie rédigé alors que Cendrars multiplie les voyages au Brésil⁴, nous semble justifier – du moins partiellement – ce surprenant conseil. À la fin du dernier chapitre du *Plan de l’aiguille*, précisément intitulé « Port-déception », Dan Yack boit, pris de dépit amoureux.

1. Le fait est rapporté par Mário de Andrade dans son article à propos de l’arrivée de Cendrars. Cf. Mário de Andrade, « Blaise Cendrars », *Revista do Brasil*, São Paulo, mars 1924, vol. 25, n. 99, p. 214-223. Il est commenté par Cendrars dans « La voix du sang » (Cendrars, « La voix du sang », TADA 8, p. 236). Cf. Alexandre Eulalio, [1978], *A aventura brasileira de Blaise Cendrars – Ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*, éd. Carlos Augusto Calil, São Paulo, Edusp, 2001, p. 38.
2. Sans en assurer la précision, Aracy Amaral mentionne trois voyages brésiliens de Cendrars en tant qu’invité de Paulo Prado en 1924, 1926, et 1927 et évoque la possibilité d’un quatrième en 1934 (Aracy Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo* [1975], São Paulo, Editora 34 / Edusp, 2003, p. 36). Albert t’Serstevens en mentionne deux dans sa biographie, un en 1924 l’autre en 1936 (Albert t’Serstevens, *L’Homme que fut Blaise Cendrars*, Paris, Denoël, 1972, p. 139) tandis qu’Eulalio n’en dénombre pas moins de huit : en 1924, 1926, 1927, 1928, 1929, 1934, 1935 et 1953 (Alexandre Eulalio, [1978], *A aventura brasileira de Blaise Cendrars, op. cit.*, p. 30 et : Alexandre Eulalio, « L’aventure brésilienne de Blaise Cendrars », *Études Portugaises et Brésiliennes*, Université de Rennes, n. 5, p. 36). L’ensemble est recensé par Rivas (Pierre Rivas, *Encontros entre literatura, op. cit.*, p. 320).
3. Cf. Albert t’Serstevens, *op. cit.*, p. [?].
4. S’il signe son contrat avec les éditions du Sans Pareil de René Hilsum pour *Le Plan des Aiguilles* (titre d’abord prévu) en 1922, c’est après sa retraite dans la région marseillaise à Pacques 1927 qu’il annonce avoir terminer la rédaction. Le roman est publié au Sans Pareil en 1929.

Par une énonciation mal définie¹, le monologue intérieur du personnage se confond alors avec une digression narrative. Il s'agit d'ivresse mais aussi de dépaysement, de découverte d'une « ville nouvelle » où l'« on se promène en flânant » et « s'arrête toujours sous la même touffe de palmiers, ou [...] au coin d'une rue [...] en plein soleil », « devant cette mer », entouré des « sonorités de cette langue étrangère dont on ne comprend rien, mais dont on devine le sens ». Au cœur du « roman des glaces » de Cendrars, la surprenante évocation du soleil comme des palmiers laisse supposer un décor brésilien à l'écriture du passage².

... (C'est ainsi que l'on découvre tout à coup des habitudes de fainéantise, de débauche, de pochardise dans une ville nouvelle ou *dans un pays où l'on débarque pour la première fois. Une simple impression de dépaysement a suffi pour vous faire trébucher*, hésiter et vous pousser, plutôt par telle rue fréquentée que par tel chemin détourné, pour vous perdre. On va, on se promène, on regarde en flânant. On trouve innocemment ces crépuscules les plus beaux ou les plus malsains du monde. On passe tous les jours devant telle fontaine et l'on s'arrête toujours sous la même touffe de palmiers, ou l'on stationne durant des heures au coin d'une rue, sous la pluie ou en plein soleil, à cause d'une femme devinée ou d'une odeur sur lesquels la vie populaire se pose comme un essaim de mouche. À quoi pense-t-on tout à coup et quel est ce souvenir invraisemblable qui monte, *ce sentiment de « déjà vu » ?* Quelle impression ! Quel choc en retour ! *Plus cela a été inattendu, plus cela ne demande qu'à se répéter des centaines de fois, et cela se répète toujours identique*, et de plus un plus impératif, tyrannique, quoique de plus en plus troublant, obscur. On ne peut qu'obéir. Il faut céder à cette titillation qui vous porte à la découverte et qui vous mène, à la mode des ânes, d'un trot menu, coupé de beaucoup d'écarts et d'un nombre incalculable d'arrêts, avant de vous vider, de vous désarçonner, de vous abandonner là, sur le coup, seul, vis-à-vis de vous-même. Que peut-on faire d'autre ? On est surpris, indigné, honteux au point qu'on en perd le sentiment ; alors on va s'asseoir devant un verre d'alcool, et le lendemain, on se trouve encore assis au même endroit, et le surlendemain, et ainsi de suite durant des jours et des jours. On s'observe. On se tâte. Quel rabâchage ! *Cette adorable flânerie du début, cette griserie, cette nouveauté est déjà un vieux truc, c'est une espèce d'intoxication, c'est un état de paresse, c'est une aliénation totale de la volonté, un lâchage complet*. À quoi peut-on bien réfléchir devant son verre ? À rien. On est plein de murmures. On s'écoute. On en a déjà pris l'habitude. On est en plein marasme, en plein désarroi, en plein laisser-aller. On en a déjà pris l'habitude, et l'habitude étant comme une seconde nature, de nouvelles habitudes prises sont comme une deuxième nature démultipliée ; c'est pourquoi tout penche et tout fléchit insensiblement, sans heurts, sans frictions, ce qui permet au rêve d'empiéter sur la vie, d'y empiéter d'une façon inavouable. Cela vous charme ou vous séduit, ou vous éveille, ou vous épouvante, ou vous paralyse. Dans tous les cas, il est trop tard pour freiner. On se laisse vertigineusement aller comme dans un ascenseur qui monte et qui descend dans un puit sans issue. Le passé et l'avenir défilent à toute vitesse. On en a mal au cœur. Les jarrets sont coupés. Tout glisse. On n'a pas un seul point de repère. Tout est

-
1. Comme le remarque Bastien Mouchet, « l'identification du locuteur est difficile », dans Bastien Mouchet, « L'ivrogne “navré d'amour” dans *Dan Yack* de Blaise Cendrars », *Trans-, Journées d'études Les pas de l'alcool. Errance et ivresse dans le roman. XVIII^e-XXI^e siècles*. Consulté le 14 février 2023. <https://vu.fr/KRVb>.
 2. Dans « L'actualité de demain », Cendrars n'affirme-t-il pas que « l'Amérique latine est en somme une Russie tropicale » ? Cendrars, « L'actualité de demain », *Histoires Vraies*, TADA 8, p.

creux. Tout tourne. Tout déborde. On est ivre. *Tout est prodigieusement proche. Tout est monstrueux, vous tombez dessus, vous souriez, vous dévorez et se consume dans un immense éclat de rire. Ce rire dévoyé est le nouveau régime de la personnalité ; rares sont ceux qui peuvent s'y adapter, c'est pourquoi il y a tant de lamentables épaves parmi les gens qui s'expatrient.* Ce sont des victimes de lésions nerveuses que l'on attribue généralement au climat pernicieux des pays d'outremer ou la déprivation des grandes villes, au contact démoralisant des indigènes ou à la promiscuité des taudis et des palaces, à l'indolence, aux voluptés gratuites, à une insolation, à une inaptitude organique, à une impossibilité physique d'adaptation, à un achoppement moral, alors qu'il s'agit neuf fois sur dix de la sournoise piqûre semblable à celle du moustique qui déclenche la fièvre jaune, piqûre qui empoisonne, stupéfie, enflamme la personnalité au point de vous remplir de malaise et de dégoût. *Il s'agit de « déjà vu » et de dépaysement, il s'agit de ressouvenance, de cafard et de tristesse, d'une impression qui devient une idée fixe pour vous priver de tous vos moyens en posant devant votre conscience anxieuse l'angoissant problème de l'atavisme. On est perdu. Tout est lourdeur. Était-ce dans une vie antérieure ? Où ? Pourquoi ? Comment ? Qui ? L'esprit cherche. Quand cela est-il déjà arrivé ? On s'est déjà vu dans ce paysage, sous cet arbre, devant cette vitrine ; on a déjà entendu les sonorités de cette langue étrangère dont on ne comprend rien, mais dont on devine le sens ; les circonstances étaient identiques bien qu'on ne se souvienne d'aucun détail précis et que tous vous reviennent au fur et à mesure que les mêmes accidents se reproduisent. Déjà on s'est senti opprimé, écrasé, sur ce banc, devant cette mer, devant ce verre, vide, vide, vide, et déjà on s'est posé ici même la question : qui ? comment ? pourquoi ? On sent fébrilement qu'il faudrait agir, se secouer, mais on reste engourdi, car on a déjà agi, ailleurs¹...*)

C'est comme si, alors que le lointain se fait proche, la nouveauté était vouée à la répétition et la découverte à l'habitude. « Glisser, creuser, tourner, déborder, tomber, dévorer, se consumer : Cendrars s'obstine à dire comment l'effondrement surgit [...] dès lors qu'un ailleurs existe et qu'il exerce une attraction² » commente Bastien Mouchet à propos de ce même passage. La projection de soi vers un extérieur étranger tend alors à se renverser en une plongée dans une intériorité minée par la répétition. Se trouve ainsi concentrée dans ce passage la propre dynamique du roman, dont les deux tomes donnent « figure à cette réversibilité que Cendrars place au cœur de son entreprise³ ».

Dans la présentation du *Plan de l'Aiguille* qu'il publie dans la revue *Tous les livres* en avril 1929 (et reprend en 1931 dans *Aujourd'hui* sous le titre « Le roman français »), l'auteur présente son projet romanesque à l'aune des exigences de la modernité qui, bouleversant aussi bien le « paysage » que la « sensibilité » de l'individu, appelle ce « nouveau régime de la personnalité humaine » associé dans le roman à ce « rire dévoyé », survenant précisément quand « tout est

1. Cendrars, *Dan Yack*, TADA 4, p. 155-157.

2. Bastien Mouchet, « L'ivrogne "navré d'amour" dans *Dan Yack* de Blaise Cendrars », *art. cit.*

3. Claude Leroy, « Préface », Cendrars, *Dan Yack*, TADA 4, p. XXII.

prodigieusement proche » et expliquant « pourquoi il y a tant de lamentables épaves parmi les gens qui s'expatrient ».

La modernité a tout remis en question. Notre époque, avec ses besoins de précision, de vitesse, d'énergie, de fragmentation du temps, de diffusion de l'espace, bouleverse non seulement l'aspect du paysage contemporain, mais encore, en exigeant de l'individu de la volonté, de la virtuosité, de la technique, elle bouleverse aussi sa sensibilité, son émotion, sa façon d'être, de penser, d'agir, tout son langage, bref, la vie. / Cette transformation profonde de l'homme d'aujourd'hui ne peut pas s'accomplir sans un ébranlement général de la conscience et un détraquement intime des sens et du cœur : autant de causes, de réactions, de réflexes qui sont le drame, la joie, l'orgueil, le désespoir, la passion de notre génération écorchée et comme à vif... / Seule la formule du roman permet de développer le caractère actif d'événements et de personnages contemporains qui, en vérité, ne prennent toute leur importance qu'en mouvement. / Depuis quelque cinq ans, le roman français sert dans le monde à la mise au point du *nouveau régime de la personnalité humaine*¹.

Quelques pages plus haut dans le roman, les mêmes contradictions structurant la longue digression de « l'ivrogne navré d'amour ² » (nouveau/répétition, découverte/habitude, étrangeté/intimité) s'articulent autour de l'analogie entre le « voyageur d'aujourd'hui », les « seigneurs du temps jadis » et « un homme » pris de « bonheur ».

Le bonheur ennue, fatigue, rassasie, mais le sentiment d'être heureux blase et vieillit rapidement un homme. Il le paralyse comme la foudre et l'isole. Dans la solitude tout lui devient étranger. Il ne peut plus se mêler à la vie de ses semblables, sinon que par habitude ou par corvée, ou par devoir, et sans vouloir les mépriser en rien, il leur fait alors des aumônes ou leur distribue des largesses, mais sans philanthropie, sans amour, sans charité, comme ces seigneurs du temps jadis qui par condescendance daignaient figurer à la fête villageoise et tutoyer le vilain et lui jeter des bourses, ou *comme ce voyageur d'aujourd'hui qui se laisse aller à visiter un village nègre, par ennui ou par indifférence ou pour remplir tout simplement le programme d'une escale, sans plus rien attendre du spectacle, ni des hommes, et sans curiosité ni pour la couleur locale, ni pour l'exotisme, tellement il est saturé car c'est toujours et partout la même chose, et cette distraction l'accable au lieu de le délasser*³.

La visite tend à l'introspection et le propre « délassement » provoque l'accablement. C'est comme si une « saturation » aboutissait finalement à un

-
1. Présentation du *Plan de l'Aiguille* publiée dans la rubrique « Quelques livres récents présentés en quelques lignes par leurs auteurs » de la « revue des Messageries Hachette *Tous les livres* (Blaise Cendrars, « Le Plan de l'Aiguille », *Tous les livres*, Paris, 15 avril 1929, n. 19, p. 589) et reprise dans *Aujourd'hui* – elle constitue la sixième partie intitulée « Le roman français » (Cendrars, « Le roman français », *Aujourd'hui*, TADA 11, p. 292).
 2. Bastien Mouchet, « L'ivrogne “navré d'amour” dans *Dan Yack* de Blaise Cendrars », *art. cit.*
 3. Cendrars, *Dan Yack*, TADA 4, p. 148-149.

appel d'air, un vertige du vide¹ : se retrouve ainsi en filigrane le topos élégiaque de la fin du voyage projeté notamment par Rimbaud dans son « Bateau ivre » (notons la thématique de l'ivresse) – Rimbaud, à qui Cendrars fait explicitement référence dans « Le roman français » lorsqu'il invoque « un ébranlement général de la conscience et un détraquement intime des sens et du cœur » mis au service d'une « transformation profonde de l'homme d'aujourd'hui ».

Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes.
Toute lune est atroce et tout soleil amer :
L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aie à la mer² !

Mis en *résonance* avec la tristesse suggérée par le poète (« j'ai trop pleuré »), le bonheur figuré par le romancier (« le bonheur ennue, fatigue, rassasie ») se caractérise par son ambivalence : au contraire du rire transformateur, réversible³, le bonheur n'ouvre que sur lui-même. Un passage du dernier ouvrage de Cendrars⁴ intitulé *Trop c'est trop* – encore une expression de la saturation – permet de mettre en perspective cette platitude heureuse à l'aune du voyage. Dans « Le V^e Arrondissement », le narrateur y accumule les récits de ses multiples retours à Paris ; à celui d'après la Seconde Guerre mondiale, il surimprime l'évocation de ses retours du Brésil :

[...] j'adore les femmes de théâtre pour qui tout est joie, qui ne sont pas dupes des hommes, ni d'elles-mêmes, et sont contentes de rien. Mais pour cela il faut avoir vécu à la ville et à la scène. Ce qui n'empêche pas Raymone d'avoir des dévotions particulières et de porter sur elle, comme une illuminée, sa famille de petits saints de Provence et d'ailleurs, à quoi s'ajoute *ce que je lui rapporte, moi, du Brésil et d'Afrique, des superstitions, des formules, des pratiques, des gris-gris, tout un arsenal de petits accessoires magiques et rigolos, des mains, des piayes, des herbes nouées, des pailles tressées, des écorces, des racines de la grande forêt équatoriale, des bouts de bois versicolores, des graines plus précieuses que des perles, des peaux de serpent, le bout de la queue et les dents, des écailles, des plumes d'oiseaux, bec et griffes, des touffes de poil tendre ou rigide, des cailloux, des coquillages, des épines, et jusqu'à des disques caraïbes, de la musique cabocla de danse, des chansons et des refrains d'Indiens, des paroles obscures de nègres pour remplacer les*

1. Bastien Mouchet, *L'écriture du vertige dans l'œuvre de Blaise Cendrars (1910-1930)*, thèse sous la direction de Nathalie Barberger, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2022.
2. Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Nrf. Poésie », 2004, p. 125.
3. Voir les actes du colloque intitulé « Permettez-moi de rire ! » *Les formes du comique dans l'œuvre de Blaise Cendrars*, tenu à l'Université Lumière Lyon 2 les 8 et 9 juin 2023 (à paraître).
4. En considérant avec Claude Leroy que *Films sans images*, publié en 1959, ne comporte aucun inédit et sera construit en collaboration étroite avec Nino Frank. Cf. Leroy, « Présentation », dans Cendrars, *Aujourd'hui*, TADA 11, p. 518.

*horoscopes ou la clé des songes. C'est merveilleux. La joie de vivre sous les tropiques. Les hommes comme les animaux. Le simple fait d'exister est un véritable bonheur*¹.

À l'insignifiance et la vanité de ce qu'il rapporte de voyage, Cendrars fait correspondre une « joie de vivre », un « véritable bonheur ». À la fragmentation des corps, des objets et des œuvres qu'il raconte offrir à son retour, répond la complétude et la simplicité d'un « bonheur de vivre² ».

Rien, dans son butin, n'évoque la littérature. C'est comme si le faste de sa liste venait occulter le vide du retour de voyage. L'analogie entre l'écriture et la vie sous-tendue dans les dernières phrases du chapitre se solde de fait par l'affirmation d'une difficulté inéluctable : « Que j'ai horreur des hommes de lettres ! *On n'est pas sur terre pour pondre des livres et qu'il est difficile d'écrire sans faste, simplement, vrai. Comme on vit. / Et qu'il est difficile de vivre*³ ! » L'expérience brésilienne de Cendrars l'aurait-elle conduit à considérer le voyage comme un leurre ? C'est en tout cas à partir de ses voyages au Brésil que Cendrars déploie les paradoxes de la relation exotique⁴, entre distance et proximité, identité et étrangeté, nouveauté et répétition, bonheur et déception.

b. Émigration et exclusion chez Péret

C'est avant tout l'amour qui a conduit Benjamin Péret à embarquer, en janvier 1929, en direction de Rio (fig. 2). Comme le signale Leonor Lourenço de Abreu dans sa thèse, « en cette fin des années vingt, le continent américain est encore une nébuleuse, largement méconnue, des surréalistes⁵ ». « Il est [...] fort probable que la publicité, somme toute tapageuse, menée tambour battant par un

1. Cendrars, *Trop c'est trop*, TADA 11, p. 284-285.

2. Cette expression constitue le titre d'un pamphlet daté de 1936 rédigé sur commande pour la collection « La France aux Français » et resté inachevé. On y retrouve d'ailleurs les évocations d'un survol en avion et de la traversée en train du pays. Un extrait est cité par Jérôme Meizoz, dans Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, préf. Pierre Bourdieu, Genève, Librairie Droz, « Titre courant », 2015, p. 289. La clôture du bonheur est alors mise en résonance au sein d'un discours politique.

3. Cendrars, *Trop c'est trop*, TADA 11, p. 286

4. Cf. partie III, chap. 2, « L'exotisme comme régime de méconnaissance ».

5. Maria Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, thèse sous la direction de Henri Béhar, Paris, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2012, p. 49.

Cendrars, un Claudel ou un Darius Milhaud, autour de la réalité “exotique” brésilienne ait contribué, de fait, à desservir le pays et à le rendre sinon suspect, du moins indifférent aux regards surréalistes¹ » ajoute-elle. À Paris, la communauté des auteurs et artistes brésiliens fréquente effectivement peu, de manière générale, les figures dadas et surréalistes².

Tout commence autour de 1927 lorsque Péret rencontre Mário Pedrosa en visite à Paris, introduit parmi les surréalistes par Naville (avec qui il est en contact depuis le Brésil). Membre du parti communiste, cet avocat, journaliste au *Diário da Noite* depuis le début de la décennie, est envoyé à Moscou en tant que responsable de la section brésilienne du Secours Rouge pour une formation des cadres de l’Internationale. Malade, il s’arrête à Berlin. Il y assiste aux scissions du Parti qui aboutissent l’année suivante à l’exclusion de Trotsky – et de Naville et Péret. Il renonce alors à son séjour russe et s’engage dans l’opposition de gauche. Depuis la capitale allemande, il se rend à plusieurs reprises à Paris, notamment pour y retrouver sa compagne, Mary Houston, rencontrée quelques années auparavant à Rio de Janeiro chez Arinda Houston, sa mère, où se réunissaient alors fréquemment les plus grands musiciens de la capitale brésilienne (Villa-Lobos, Luciano Gallet, et Ismael Nery par exemple).

À l’instar des membres de l’élite culturelle brésilienne, Mary effectue de réguliers séjours parisiens³. À l’automne 1927, elle y retrouve notamment sa sœur, Elsie, cantatrice formée au Brésil dans les années dix puis en Allemagne au début des années vingt. À Paris à partir du printemps 1927, Elsie Houston étudie le chant, s’adonne à des enregistrements et se produit sur scène. Le 24 octobre et 5 décembre, par exemple, elle interprète Villa-Lobos⁴ en tant que soliste devant la prestigieuse salle Gaveau en compagnie d’Arthur Rubinstein, Vera Janacópulos, des Concerts Colonnes et de plusieurs centaines de choristes. C’est « la révélation

1. *Ibidem*, p. 54-55

2. Antoine Chareyre le remarque par exemple à propos des relations parisiennes d’Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral. Cf. Oswald de Andrade, *Bois Brésil. Poésie et Manifeste*, trad. et éd. Antoine Chareyre, Paris, La Différence, 2010, p. 281.

3. Notamment en décembre 1926 et à l’automne 1927.

4. Pièces jouées : *Chôros numéros 2, 3, 4, 7, 8 et 10* ; *Rudepoema, Serestas, Trois Poèmes Indigènes, Noneto*.

d'Elsie au public parisien¹ ». En compagnie de sa sœur, elle rencontre les surréalistes par l'intermédiaire de Pedrosa et participe à des « jeux » poétiques, notamment publiés dans *Variétés*.

C'est ainsi que Péret rencontre sa future épouse. Marié au printemps 1928 – avec pour témoin André Breton et Villa-Lobos – le couple s'installe à Rio dès février 1929. Depuis São Paulo, Péret fait part de son enthousiasme à son épouse : « tous sont prêts à te donner ce que tu voudras dans ce domaine. Ma popularité croît d'heure en heure dans ces milieux² ». Il ajoute : « je viens de parler à Falco³ tout à l'heure. Pas de fric mais, là aussi, toute la publicité que je voudrai⁴ ».

Rejoint par Pedrosa durant l'été, Péret s'engage dans la fondation l'année suivante de la première organisation brésilienne liée à l'opposition de gauche : le *Grupo Comunista Lenine*, qui, rassemblant un nombre conséquent d'imprimeurs paulistes, publie notamment le journal *A Luta de classes* (cinq numéros). Autour de Lívio Xavier, Aristides Lobo, Salvador Pintaúde, Pedrosa et Péret, le groupe prend en janvier 1931 le nom de Liga Comunista [LC]. Il intervient auprès des syndicats du livre et comprend principalement des journalistes, des employés de commerce et des métallurgistes – Péret en sera le secrétaire de section.

Entre-temps, le monde aura été secoué par le crash boursier d'octobre 1929 – sa déflagration provoque de multiples bouleversements dans le monde. Au Brésil, la chute du cours du café déstabilise l'équilibre de la politique du « *café com leite*⁵ » de la *República Velha*. Les élections présidentielles, menées dans un climat de grande violence, donnent la victoire à Júlio Prestes, candidat indiqué par le Président en fonction, Washington Luís. Son opposant, Getúlio Vargas, avec le

1. Leonor Lourenço, *Benjamin Péret et le Brésil*, op. cit., p. 62

2. Lettre à Elsie Houston, n.d. 1929, dans Benjamin Péret, *Correspondance*, OC 7, p. 321-322.

3. Américo de Queirós Facó : journaliste (notamment responsable de la rubrique littéraire de *Fon-Fon*) et poète. Son œuvre n'est publiée en volume qu'à partir de 1946 (*Sinfonia Negra*, 1946 ; *Poesia perdida*, 1951). Considéré comme un poète surréaliste, il est un ami de Carlos Drummond de Andrade.

4. Lettre à Elsie Houston, n.d. 1929, dans Benjamin Péret, *Correspondance*, OC 7, p. 322.

5. Nom donné à l'alliance entre les élites politiques des État de São Paulo (tirant leur pouvoir des richesses produites par la culture du café) et Minas Gerais (tirant leur pouvoir des richesses produites par l'élevage laitier) consistant à élire le Président de la République selon une alternance entre le candidat proposé par l'un ou l'autre État. Le Président de la République alors en fonction, Washington Luís, appartenant au parti pauliste, indique au début de 1930, contrairement aux prérogatives, un candidat également pauliste, Júlio Prestes.

soutien de plusieurs gouverneurs, prend alors la tête d'un coup d'État qui aboutit à la déroute des oligarchies locales et à sa prise de pouvoir le 1^{er} novembre 1930. S'en suit une répression des organes de presse de l'opposition et un régime de gouvernement par décret jusqu'à l'entrée en vigueur de la nouvelle constitution de 1934.

L'engagement de Péret se trouve pris entre les difficultés de la clandestinité, les obstacles de la confrontation interculturelle ¹ et les problèmes de communication avec São Paulo (où siège la commission exécutive de la Liga Comunista [LC]). Finalement, comme le raconte Leonor Lourenço :

L'enchantement naturel du début ainsi que l'état de grâce auprès de la presse et d'une partie de l'intelligentsia préparent inévitablement à une réalité plus prosaïque. Au fur et à mesure que s'estompent les illusions, le réel s'impose dans son opacité, se fait menaçant et moins prometteur. Les difficultés matérielles persistent, les mécènes se désistent, les (vagues) promesses sont jetées aux orties : les projets demeurent à l'état de veille, les journaux refusent ses articles².

Le poète révolutionnaire se trouve de plus en plus isolé, surveillé, en proie à la répression policière.

Selon l'idée d'une histoire de la lutte des classes au niveau mondial, il travaille, depuis avril 1931, au récit d'une mutinerie de la flotte brésilienne menée dans la baie Guanabara du 22 au 25 novembre 1910 appelée la *Revolta da Chibata* (que l'on peut traduire par « la révolte du fouet »). Si les marins cariocas avaient d'abord obtenu gain de cause (abolition des châtiments corporels, amnistie des insurgés, et « amélioration des conditions de travail et de vie » en général), les autorités étaient revenues trois jours après sur leur décision. S'en était suivi une violente répression faisant une dizaine de morts et une centaine de déportations³. Comme le note Leonor Lourenço : « Benjamin Péret se penche sur l'évènement vingt ans après les faits historiques qui se sont déroulés au vu et au su de toute la

-
1. Leonor Lourenço parle notamment de l'« indolence tropicale et [de la] passivité, qui interfèrent dans la vie quotidienne » ainsi que de « la ponctualité des Brésiliens [qui] fait défaut, entraînant des difficultés à mener à terme les discussions politiques ». Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, op. cit., p. 197.
 2. Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, op. cit., p. 192.
 3. Certains des survivants déportés furent remis à la *Comissão telegráfica* du colonel Rondon en février 1911, les autres « vendus » à des seringueiros. Nous retrouverons cet univers lorsqu'il s'agira de commenter *A Selva* de Ferreira de Castro (Cf. partie III, chap. 2, « Brouillages critiques : le cas de *Forêt vierge* de Ferreira de Castro »).

population carioca ; des témoins sont toujours vivants, la mémoire créatrice toujours agissante¹ ». Il s'agit continue-t-elle, d'un « double défi » :

D'une part, défi porté aux classes dominantes et à l'oligarchie brésilienne dans le contexte de la lutte des classes, extensible à l'idéologie (petit)-bourgeoise nationale et aux préjugés raciaux, puisqu'il s'agit de mettre en lumière les faits historiques d'un pauvre bougre, noir de surcroît, qui fit trembler la République. Défi également, pour un poète étranger, qui n'hésite pas à s'immiscer dans la politique intérieure de son pays d'accueil, en fouillant dans son passé récent, et en en mettant à vif le nerf de ses contradictions².

C'est, d'après Sérgio Lima, « le travail le plus notable³ » que Péret ait réalisé au court de son premier séjour. La rédaction semble terminée en septembre⁴, l'édition est prévue pour le courant du mois. Interviennent alors les autorités brésiennes de police qui saisissent le manuscrit. Aujourd'hui encore « les conditions de la disparition de l'ouvrage ne sont pas [...] suffisamment éclaircies⁵ » énonce Leonor Lourenço.

Certains critiques⁶ considèrent que c'est ce texte qui aurait provoqué l'expulsion de Péret. Toujours est-il que le poète, isolé, est arrêté le 28 novembre 1931, emprisonné, puis expulsé le 30 décembre, avec femme et enfant, sur le *Siqueira Campos* en direction du Havre. Un peu moins de deux ans plus tard, Elsie Houston repart pour Rio avec leur fils. La séparation est actée. Pour Péret aussi l'expérience brésilienne se solde par un échec.

Il ne retournera au Brésil qu'en 1955⁷, à l'invite de son fils qu'il n'a pas revu depuis sa séparation d'avec Elsie. Ce n'est que lors de ce second séjour que le poète entreprend un voyage à la rencontre de peuples indigènes. Il voyage, de

1. Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, *op. cit.*, p. 302.

2. *Ibidem*, p. 301.

3. Sérgio Lima, « Je ne mange pas de ce pain-là », *A Phala*, São Paulo, 1967, n. 1, p. 121.

4. Lettre de Péret à Xavier du 7 septembre 1931 conservée dans le Fonds L. Xavier du CEMAP mentionnée dans Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, *op. cit.*, p. 295-299.

5. Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, *op. cit.*, p. 295.

6. Elizabeth Ginways (Elizabeth Ginways, « Surrealist Benjamin Péret and Brazilian Modernism », *Hispania*, Birmingham, septembre 1992, vol. 75, n. 3, p. 543-553) et Dainis Karepovs (Dainis Karepovs, « Benjamin Péret, poète révolutionnaire au Brésil », *Cahiers Léon Trotsky*, Grenoble, mars 1986, n. 25, p. 66) l'affirment tandis que Jean Puyade en évoque la possibilité dans Jean Puyade, « Benjamin Péret : um surrealista no Brasil », *O Olho da História*, Salvador, 2006, vol. 12, n. 8, p. 68). Lívio Xavier récuse pour sa part l'hypothèse (cité dans Aracy do Amaral, *op. cit.*, p. 268).

7. Péret débarque à Rio le 7 juin 1955 et y embarque pour la France le 18 avril 1956.

Manaus à Salvador, en passant par São Luís, Fortaleza et le Ceará, Recife, puis sur la trace de groupes indigènes du Mato Grosso. Plus de vingt ans après ses activités militantes à Rio, Péret sera de nouveau arrêté, à la veille de son second départ pour la France en avril 1956. Il faudra la mobilisation du *Correio da Manhã* et une pétition auprès de la Présidence de la République comportant près de cent signatures de personnalités nationales¹ pour que le poète soit finalement libéré. L'expérience brésilienne de Péret se solde décidément par l'exclusion.

c. Exil et échec chez Bernanos

Lorsqu'en juillet 1938 Georges Bernanos et sa grande famille (ils sont huit, sans compter la famille Bénier qui les accompagne) s'embarquent pour l'Amérique du Sud, les rêves d'exotisme semblent loin de leurs perspectives. Il s'agit pour eux de quitter une « Europe totalitaire », de recréer une « nouvelle France » : ce n'est pas un voyage, mais bien un exil (fig. 3). L'écrivain le rappelle dans sa préface pour sa *Lettre aux Anglais* : « le Brésil n'est pas pour moi l'hôtel somptueux, presque anonyme, où j'ai déposé mes valises en attendant de reprendre la mer et de rentrer chez moi : c'est mon foyer, c'est ma maison² ».

Contrairement à Cendrars qui multiplie les voyages à l'intérieur du Brésil ou à Péret qui entreprend une « visite aux Indiens », Bernanos – précise Sébastien Lapaque – lui,

[...] n'a parcouru qu'une infime partie de ce territoire gigantesque, il n'a pas connu Porto Alegre, São Paulo, Bahia, Recife et encore moins Santarém et Manaus, villes perdues dans la forêt d'Amazonie. Dans le Minas Gerais, où il a passé une grande partie de son séjour, il a ignoré les destinations touristiques qu'avait retenues Stefan Zweig³. Pas une fois il n'évoque les *ciudades históricas* fondées à l'époque de la ruée vers l'or, ni Ouro Preto [...]. Nulle part il ne parle de l'art baroque qui émut Claudel – rarement séduit par le Brésil par ailleurs⁴.

1. Dont celles de : Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Aníbal Machado, Tarsila do Amaral.

2. Bernanos, *Lettre aux Anglais*, EEC II, p. 3.

3. Voir également : Delphine Meyer, « Deux regards européens sur le Brésil : Georges Bernanos et Stefan Zweig », Mémoire de Master 2, dir. Danielle Perrot-Corpet et Uta Felten, Université Lumière Lyon 2, 2007. Cf. Partie III, chapitre 2, « Brouillages critiques : le cas de *Forêt vierge* ».

4. Sébastien Lapaque, *Sous le soleil de l'exil. Georges Bernanos au Brésil 1938-1945*, Paris, Grasset, 2003, p. 204.

Le 18 avril 1946, quelques semaines avant sa mort et un peu plus d'un an après son retour en France, Georges Bernanos écrit à son neveu.

Mon vieux, j'ai bientôt cinquante-neuf ans ; mais *ce que j'ai raté* en 1938, je peux le refaire, s'il plaît à Dieu, et – partant avec d'autres – trouver un coin du monde où je puisse travailler librement, c'est-à-dire sans préoccupation immédiate de nourriture¹.

Comme Cendrars, Bernanos se montre perpétuellement disposé à un nouveau départ. Si ce n'est ni l'excursion ni la découverte – toujours en partie décevantes, nous l'avons vu – qu'il poursuit, lui aussi solde toutefois son expérience brésilienne par un sentiment d'échec.

La première lettre qu'il rédige après son départ, datée du 27 juillet 1938 depuis Dakar, laisse d'abord percevoir un certain enthousiasme pour sa nouvelle condition, encore à l'état de simulacre ; toute la famille s'est travestie en colon et le père commente joyeusement : « Jean-Loup est adorable avec le casque colonial. Il n'y a que Jeanne et moi qui n'en ayons pas² ». Dès leur débarquement, les déboires cependant s'accroissent. D'abord à Buenos Aires puis Asunción, la famille revient à Rio de Janeiro³ pour quelques mois avant de quitter la capitale à la recherche d'une ferme. Ils seront en novembre 1938 à Itaipava, puis à Juiz de Fora⁴ jusqu'en janvier 1939, avant de partir pour Vassouras où ils resteront jusqu'en juillet⁵. Ils s'installeront ensuite à Pirapora⁶.

Là, l'écrivain se fait éleveur. Il peint alors son fils en *fazendeiro*⁷ ; dès le 8 juillet, il écrit : « Jean-Loup me prie de demander à la dame si « mignonne » – un n'amour – son petit cheval, parce qu'il ne peut pas se passer de cheval, puisqu'il

-
1. Lettre de Bernanos à Guy Hattu du 18 avril [1946], dans Bernanos, *Correspondances*, p. 640.
 2. Lettre de Bernanos à Christiane Magnificat du 27 juillet 1938 de Dakar, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 221.
 3. D'août à novembre 1938.
 4. De décembre 1938 à janvier 1939.
 5. De février à juillet 1939.
 6. De juillet 1939 à mai 1940.
 7. *Fazenda* : grande propriété rurale destinée à la culture et/ou l'élevage. Les *fazendeiros* sont de grands propriétaires terriens qui, possédant des territoires parfois grands comme la Belgique, ont la réputation de faire perdurer l'esclavage au Brésil, ainsi que toutes les mœurs qui l'entourent. Il semble que Bernanos utilise le terme comme une traduction de fermier.

est *fazender*¹... ». À la fin de l'été, son installation est de fait engagée. Le 16 octobre, il termine sa lettre à Joaquim de Salles, un de ses « protecteurs » brésiliens :

J'ai acheté deux cent vaches, et gagné, du même coup, le droit de ne plus me dire « homme de lettres » mais vacher, ce qui me paraît bien préférable. En tant qu'homme de lettres et hommes du monde, j'étais lié par une foule de nécessité superflues, en tant que vacher, je pourrai écrire ce que je pense².

L'entreprise tourne cependant au fiasco. Au printemps suivant, il résume sa situation dans une lettre adressée à un industriel français installé au Brésil dont il vient de faire la connaissance :

Vous savez pourquoi j'ai quitté mon pays. Un écrivain chargé de famille comme moi, ne peut vivre en France seulement de ses livres, même s'ils se vendent convenablement. En écrivant ce que j'ai cru devoir écrire, je me suis d'avance exclu de toutes les combinaisons littéraires, politiques et académiques, sans quoi il n'est pas de carrière réellement profitable. Je ne regrette pas ce que j'ai fait. Je m'en vante encore moins. J'ai suivi la ligne de ma modeste destinée, voilà tout. / En venant en Amérique, je n'avais aucune ambition de réussir quoi que ce soit. Je ne croyais nullement gagner de l'argent. J'espérais seulement trouver un coin de terre où notre travail à tous nous eût assuré notre pain quotidien, où nous aurions vécu de notre potager, de notre basse-cour, de quelques bestiaux, comme nous aurions pu faire en France il y a cinquante ans, lorsque les propriétés coûtaient moins cher qu'aujourd'hui. Ainsi pourvu de l'essentiel, j'aurais continué à travailler à mes livres, et consacré mes profits à une entreprise qui se serait peut-être agrandie peu à peu, que j'aurais pu laisser, le cas échéant, à ma femme, à mes enfants. / J'ai cherché cela au Brésil depuis plus d'un an³.

Le conditionnel et l'imparfait de l'indicatif manifestent le sentiment d'échec. L'écrivain conclut : « venez à notre aide, pour l'amour de Dieu⁴ ! » Survient ensuite la guerre ; les mois passés à Pirapora seront ceux de l'angoisse et du désespoir. Alors que Bernanos est venu à la recherche d'un « coin de terre », il exprime son désarroi à Christiane Magnificat, sa confidente, en se décrivant en « clochard » :

La disproportion des événements aux hommes donne une espèce de vertige, et je veux tâcher de garder mon équilibre. Jamais je ne me suis plus senti un errant, un vagabond, un clochard. Je n'ai jamais eu personnellement beaucoup de chance avec mes propriétaires. Mais voilà des années que des consciences françaises cherchant

-
1. Lettre de Bernanos à Madame de Boa Vista du [8 juillet 1939] de Pirapora, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 262.
 2. Lettre de Bernanos à Joaquim de Salles du 16 octobre 1939 de Pirapora, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 270.
 3. Lettre de Bernanos à M. C. Tresca de Pirapora de [avril-mai 1940], dans Bernanos, *Correspondance*, p. 317.
 4. *Ibidem*, p. 318.

aussi à résoudre la crise du logement. Après Munich j'ai vécu de garni en garni. Aujourd'hui je suis à la rue¹.

Il reprendra la même image dans sa dernière lettre depuis Pirapora, plusieurs mois plus tard, alors que la capitulation se fait pressentir : « nous sommes ici des réfugiés, des sans lieu, des sans patrie² » raconte-t-il. De fait, la famille quitte la ferme et reprend ses recherches. Après un début d'été 1940 dans la capitale de Minas Gerais³, ils trouveront finalement demeure à Barbacena, à la bien nommée Croix-des-Âmes⁴. Ils y élèveront du bétail et y resteront jusqu'à la Libération – malgré les difficultés et malgré le sentiment d'échec évoqué par Bernanos dans sa lettre.

Comme l'énonce Régis Tettamanzi, c'est bien la déception qui caractérise effectivement l'expérience brésilienne de Bernanos :

Peu à peu, de façon concomitante à la déréliction de ses entreprises, il [Bernanos] va finir par se reconnaître et se poser comme un *fazendeiro* incapable de réussir. Non seulement il assume l'échec, mais il comprend qu'il peut s'en servir en le réinterprétant. La correspondance est le lieu par excellence où se lit la déception progressive et l'acceptation de celle-ci, voire son renversement⁵.

Alors qu'il n'a pas encore quitté sa première ferme, l'écrivain décrit par exemple ses déboires à Mme de Boa Vista en termes, précisément, de « renversement » :

Bref, je n'avais jamais pensé à m'enrichir à Pirapora, ou ailleurs, j'espérais seulement gagner ici de quoi vivre, sans plus, et je vois bien qu'il me faudra écrire beaucoup de livres pour entretenir la fazenda et les vaches, dont j'attendais, au contraire, qu'elles nous entretiendraient. Mais à part ce *renversement* des rôles, le vieux cher pays impossible me plaît, et aussi la vie que j'y mène. J'ai seulement de l'inquiétude pour la santé des miens, de Jeanne surtout. La viande boucanée ne lui va pas, ni le riz, ni le *feijão*, ni l'eau toujours un peu tiède du rio⁶.

De fait Bernanos écrit – et publie – intensément durant son séjour brésilien : en plus d'achever *Monsieur Ouine* (publié à Rio de Janeiro en 1943 puis à Paris

-
1. Lettre de Bernanos à Christiane Magnificat de [Pirapora] du 17 novembre 1939, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 275.
 2. Lettre de Bernanos à Christiane Magnificat de Pirapora du 4 juin 1940, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 325.
 3. De juin à juillet 1940.
 4. D'août 1940 à juin 1945.
 5. Régis Tettamanzi, *Les Écrivains français et le Brésil*, *op. cit.*, p. 368.
 6. Lettre de Bernanos à Madame de Boa Vista de [fin décembre 1939] de Pirapora, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 282.

en 1946), il compose *Lettre aux Anglais* (publié à Rio de Janeiro en 1944 puis à Paris en 1946), *Le Chemin de la Croix-des-Âmes* (publié à Paris en 1948), *Les Enfants humiliés* (publié à Paris en 1949) et *La France contre les robots* (publié à Rio de Janeiro en 1946 et à Paris en 1947). Tout se passe en fait comme si son écriture résultait précisément de cette expérience de l'échec, comme si « le vieux cher pays impossible » de son exil lui permettait finalement de soutenir la contradiction entre sa quête vitale de foyer et l'errance dans laquelle il ne cesse de projeter sa vie – et son œuvre.

Max Milner le remarque, la maison constitue dans l'œuvre de Bernanos un « signe de contradiction » : bien qu'elle incarne l'image du Paradis (en représentant le fait même de « vivre ensemble ») elle est surtout clôture (et symbolise par conséquent le risque permanent d'enlèvement dans la médiocrité¹). La description de la ferme qu'il occupe à Pirapora dans *Les Enfants humiliés* laissent à penser que l'inconfort et l'insuccès de son installation brésilienne constitueraient finalement une issue à l'enfermement de la sédentarité.

J'ajouterai que je ne regrette pas d'avoir fait tant de chemin à travers la mer puisque j'ai trouvé en ce pays, sinon la maison de mes rêves, du moins celle qui ressemble le mieux à ma vie, une maison faite pour ma vie. Les portes n'y ont pas de serrures, les fenêtres pas de vitres, les chambres pas de plafond, et l'absence de plafond fait qu'on y découvre tout ce qui dans les autres est caché, le vénérable envers des poutres, poutrelles et chevrons, le pâle or gris taché de rose des douces tuiles usées, les grands pans d'ombre que le jour rogne à peine et qui semble noircir encore à la lumière de nos lampes, la crête inégale des murs où courent des rats fantômes que nous ne voyons jamais ailleurs, les extravagantes chauves-souris et ces énormes hannetons blindés d'acier noir²...

Encore selon un mouvement de renversement, « les valeurs d'abri et de refuge disparaissent presque complètement au profit des valeurs d'ouverture et de disponibilité, qui paraissent directement contradictoires à l'essence de la maison, mais permettent en réalité sa projection sur le plan de la liberté³ ». On comprend dès lors que, malgré son emménagement dès août 1940 dans une bien plus vaste et confortable demeure à la *Cruz-das-Almas*, Bernanos entretienne cette image du « *fazendeiro* raté » évoquée par Tettamanzi.

-
1. Cf. Max Milner, « De la maison des hommes à la maison du père », dans Max Milner (dir.), *Bernanos. Entretiens du Centre culturel de Cerisy-la-Salle*, Paris, Plon, 1969, p. 11-24.
 2. Bernanos, *Les Enfants humiliés*, *Écrits de Combat* I, p. 878.
 3. Max Milner, « De la maison des hommes à la maison du père », art. cit., p. 21.

En 1943, l'écrivain livre dans une lettre à Henrique José Hargreaves une lecture en trompe-l'œil de son échec brésilien. Il s'agit d'intercéder en faveur de Fernand Jouteux, un compositeur français devenu « colon au Brésil » qui cherche vainement soutien et interprète (l'opéra dont il est question ne sera finalement créé que dix ans plus tard).

Il me semble vous avoir parlé déjà d'un musicien français du nom de *Fernand Jouteux* (auteur d'un opéra créé à partir d'*Os Sertões* d'Euclides da Cunha), ancien élève de Massenet, mais que le maître préférerait à Debussy, et qui a quitté notre pays depuis quarante-cinq ans, en plein succès, alors que son célèbre [...] de saint Martin avait été joué triomphalement à la cathédrale de Tours, à Paris et à Bordeaux, pour réaliser – en dépit des conseils et des reproches de Massenet – *un de ces naïfs rêves d'enfants comme en ont seulement les véritables artistes – devenir colon au Brésil, voir la forêt vierge, les perroquets, les singes et les sauvages tels qu'ils sont dessinés sur les livres d'images*¹.

Le colon Jouteux, parti « en plein succès », représenterait une contre-figure de l'exilé Bernanos. Alors que le musicien se serait rendu au Brésil pour y « voir la forêt vierge, les perroquets, les singes et les sauvages tels qu'ils sont dessinés sur les livres d'images », l'écrivain, lui, y aurait trouvé des « rats fantômes », d'« extravagantes chauves-souris » et d'« énormes hannetons blindés d'acier noir » « que nous ne voyons jamais ailleurs² ».

Le projet de Bernanos ne devrait rien au désir exotique qu'il attribue à Jouteux : il ne s'agit pas de chercher évasion et dépaysement mais bien de retrouver, recréer une familiarité³. Ne serait-il pas, cependant, poussé lui aussi par « un de ces naïfs rêves d'enfants comme en ont seulement les véritables artistes » ? La lettre qu'il adresse à Claude-Edmonde Magny à propos de sa critique de *Monsieur Ouine* parue dans *Poésie 46* décline cette même articulation entre rêve, art et voyage :

Je suis un romancier, c'est-à-dire un homme qui vit ses rêves, ou les revit sans le savoir. Je n'ai donc pas d'intentions, au sens qu'on donne généralement à ce mot.

-
1. Lettre de Bernanos à Henrique José Hargreaves [du 19 mars 1943] de Barbacena, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 499.
 2. Bernanos, *Les Enfants humiliés, Écrits de Combat I*, p. 878.
 3. On a souvent commenté ses analogies forgées à partir des paysages brésiliens (Cf. Pedro O. Carneiro da Cunha, « Bernanos et le sertao du Brésil », dans Max Milner (dir.), *Bernanos* (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 10 au 19 juillet 1969), Paris, Plon, 1972 ; mais aussi : Michael Kohlhauer, « Du Brésil ou d'ailleurs : l'écrivain (toujours) en exil » et Yves Baudelle, « Bernanos sous le soleil du sertão : la transfiguration du pire », dans Monique Gosselin-Noat (dir.), *Georges Bernanos et le Brésil*, Lille, Roman 20-50, « Actes », 2007, p. 69-71.

Mais vous me rendez intelligible ce monde où j'ai avancé jadis, de page en page, dans les ténèbres, guidé par une espèce d'instinct analogue à celui de l'orientation des oiseaux peut-être... Vous l'éclairiez ce monde, vous le pénétrez de lumière, je le vois, je le reconnais, je découvre le chemin que j'ai fait jadis à tâtons. [...] *C'est comme si nous avions déjà parcouru côte à côte une longue route, une très longue route*¹.

On pourrait pourtant considérer *Monsieur Ouine* à l'aune de la critique du voyage qui le traverse. Construite à partir de l'affirmation d'une prévalence du retour sur le départ, elle est exprimée littéralement par Miss à Philippe dans un passage réécrit à plusieurs reprises :

Vous sauterez la barrière. Sauter la barrière n'est rien. Que de poneys tels que vous ont été ainsi du premier coup jusqu'aux Indes ! *Partir n'est rien. Rentrer seul compte.* » / Les mains se lèvent et se reposent à la même place, fortement. / « Vous ne saurez pas, dit-elle. On ne reprend bien que ce qu'on a quitté sans retour. Mais vous autres, garçons français, il semble que vous retenez toujours au bout des doigts ce que votre paume a lâché².

Dès le troisième chapitre, Ouine prévenait Philippe : « Il n'y a pas de bout du monde cher garçon³. » L'écriture du roman elle-même procède d'ailleurs par « retour » : alors que Bernanos écrit habituellement en recopiant à mesure la page imaginée sans revenir dessus, *Monsieur Ouine* résulte de neuf ans de travail – et de réécritures⁴. Cette rapide digression esquisse un rapport complexe de l'écrivain au désir d'ailleurs.

L'ambivalence se retrouve dans la formulation de son projet d'émigration dans sa lettre du 10 avril 1938 à Jacques Maritain où il évoque une idée de jeunesse. Le désir d'ailleurs se trouve démenti par inversion : c'est pour rester qu'il faudrait partir.

Et maintenant, mon cher ami, j'ai encore un service à vous demander. Je suis décidé – pour des raisons et sur des renseignements qu'il serait trop long d'écrire – à reprendre un projet, d'ailleurs vieux de trente ans. Les *Grands Cimetières*, *Monsieur Ouine* et *Un mauvais rêve*, cela fait trois livres d'avance, et l'espoir de rassembler quelques sous. Profitant de l'unique occasion qui ne m'ait jamais été offerte, je veux filer le plus tôt possible au Paraguay, avec ma petite tribu, décidément impossible à acclimater dans une Europe totalitaire. Avec un peu

-
1. Lettre de Bernanos à Claude-Edmonde Magny de Bandol du [18 août 1946], dans Bernanos, *Correspondance*, p. 674.
 2. Bernanos, *Monsieur Ouine*, ORC II, p. 650.
 3. *Ibidem*, p. 570.
 4. D'après l'édition critique de Monique Gosselin-Noat, *ibidem*, p. 1141.

d'argent, je puis en deux ou trois ans, leur organiser là-bas une espèce de vie convenable¹.

L'enthousiasme qu'il exprime à Christiane Magnificat alors qu'il vient de débarquer à Santos manifeste pourtant le crédule emportement d'un Bernanos en « garçon actif ».

L'accueil extraordinaire qu'on m'a fait à Rio² me donne une espèce d'espoir, encore bien difficile à définir. Mais il me semble que je me suis très bien fait comprendre de ceux qui étaient là. [...] Tout, absolument tout ce que m'ont dit les gens informés sur ce bateau comme à Rio et ici me confirme dans l'idée qu'un garçon actif est sûr de réussir dans ces pays³.

L'intime aveu d'échec de sa lettre à Guy Hattu d'avril 1946 laisse penser que la « petite tribu » n'aura pas trouvé la « vie convenable » qu'espère l'écrivain. Entre solitude et difficultés financières, la vie de *fazendeiro* s'avère une véritable épreuve. Une lettre à son ami Virgílio de Melo Franco datée du 15 mai 1944 permet en outre de mesurer les difficultés d'adaptation de la maisonnée : un des membres a été pris dans une rixe avec les habitants de Barbacena :

Votre lettre affectueuse m'a fait bien plaisir. L'attitude de cette petite ville que j'habite depuis déjà si longtemps, m'a profondément déçu et peiné. Je croyais que ces gens-là m'aimaient. Ce travers sentimental est celui de tous les Français. [...] Je pense que nous allons à un échec complet, puisque tout le monde est d'accord contre nous. Chacun joue son rôle, et je crains que certains de vos amis n'aient leur part dans la comédie. Ma dernière ressource serait de quitter Barbacena, Minas, puis le Brésil. À moins qu'on ne m'en prie avant⁴...

Alors que Bernanos réside à Barbacena depuis quatre ans (et au Brésil depuis six), il exprime encore son séjour en termes de déception, de peine et d'échec et en projette la fin – comme une « dernière ressource ». Il ne faut cependant pas croire à une faillite univoque. À son départ, Bernanos fera preuve d'un attachement révélateur à la maison qu'il contribue à bâtir à la *Cruz-das-Almas*. Apprenant un projet d'expropriation du lieu au profit de l'Armée, il écrit à un haut-gradé :

-
1. Lettre de Bernanos à Jacques Maritain, du dimanche des Rameaux [10 avril 1938] de [Toulon], dans Bernanos, *Correspondance*, p. 195-196.
 2. Reçu par des écrivains brésiliens dont Tristão de Athayde, Augusto Frederico Schmidt, Joaquim de Salles et Robert Garric avec qui il déjeune à Copacabana pendant son escale.
 3. Lettre de Bernanos à Christiane Magnificat du [8 août 1938] de Santos, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 223-224.
 4. Lettre de Bernanos à Virgílio de Melo Franco du 15 mai [1944] de [Barbacena], dans Bernanos, *Correspondance*, p. 541-542.

J'habite la Croix-des-Âmes depuis 1940, c'est-à-dire depuis le désastre de mon pays. J'y ai donc beaucoup souffert. J'y ai aussi beaucoup travaillé. C'est là que j'ai vu partir successivement mes deux fils et mon neveu, pour l'Europe et pour la guerre. J'y ai vécu pauvrement, avec mes trois filles et mon dernier fils, consacrant presque tout ce que je gagnais à agrandir et à *embellir ma maison, non pas pour en faire une propriété de granfins, mais quelque chose qui ressemblerait à une ferme de chez nous, qui fût, après moi, comme un modeste souvenir de la France au Brésil*. Mon grand désir était de la vendre à un ami qui l'aimait comme je l'ai aimée moi-même, qui y vit grandir ses enfants, comme j'y ai vu grandir les miens¹.

Dans l'adversité de la guerre et des difficultés matérielles, Bernanos considère ainsi finalement avoir effectivement établi un foyer au Brésil – construction effective et affective (on remarquera la prégnance du lexique de l'amour) destinée à la postérité du souvenir. Or, comme le remarque Michael Kohlhauer dans son intervention lors du colloque *Georges Bernanos et le Brésil*, « la maison opère le lien entre le sujet, l'histoire et l'écriture en cours. Elle est alors, la maison de l'écrivain, davantage qu'un simple *leitmotiv*, un *topos* et une topographie, car un lieu récurrent autour duquel l'œuvre se pose et se construit². » Ce constat conduit à reconnaître une part brésilienne à l'écriture de Bernanos postérieure à 1938.

*

Les séjours brésiliens de Cendrars, Péret et Bernanos se caractérisent ainsi tous trois par leur aspect déceptif dont les ressorts divergent pourtant sensiblement. C'est la tension entre nouveauté et répétition qui engendrerait la déceptivité des voyages de Cendrars au Brésil. L'expérience de Péret, elle, relèverait d'un jeu entre insertion et exclusion auquel le poète se trouve confronté au sein du champ littéraire brésilien. Celle de Bernanos, enfin, serait partagée aussi bien entre la claustration de l'exil et l'ouverture de l'accueil qu'entre un certain désir d'aventure coloniale et sa frustration par la confrontation aux difficultés matérielles. De ces tendances divergentes résulterait pour nos trois auteurs une expérience traversée par la déconvenue.

-
1. Lettre de Bernanos au colonel X de Rio de Janeiro d'avril 1945, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 561-562.
 2. Michael Kohlhauer, « Du Brésil ou d'ailleurs : l'écrivain (toujours) en exil », dans Monique Gosselin-Noat (dir.), *Georges Bernanos et le Brésil*, Lille, Roman 20-50, « Actes », 2007, p. 59.

2. LES REVERS DES RENCONTRES BRÉSILIENNES

Il ne faudrait cependant pas déduire de la déceptivité de ces expériences brésiliennes une seule succession de rencontres non advenues et une simple absence de liens. Comme Guillaume Bridet le présente à propos des relations franco-indiennes, les relations franco-brésiliennes sont faites d'« histoires de rencontres – de portes longtemps fermées, de portes qui claquent, de portes qui s'ouvrent aussi et dont, sur fond de déception, d'incompréhension voire de mépris, on finit toutefois par franchir le seuil¹. »

Si Bernanos n'aura pas le temps de faire fructifier son expérience brésilienne dans son écriture et ses amitiés (il meurt à peine trois ans après son retour), il nous faut envisager pour en prendre la portée la teneur des relations que Cendrars et Péret établissent avec le champ littéraire brésilien. À leur arrivée au Brésil, ils sont chacun reçu et accueilli par des figures importantes de la scène avant-gardiste. Étudier les relations qu'ils établissent alors permet d'évaluer l'internationalisme d'une modernité littéraire et artistique alors instituée d'une rive à l'autre de l'Atlantique.

a. Les amitiés brésiliennes de Cendrars ou l'aporie d'une modernité littéraire mondiale

Oswald de Andrade, né au sein de la haute bourgeoisie pauliste, effectue son premier voyage en Europe en 1912. C'est à son retour qu'il compose son premier poème, « La dernière promenade d'un tuberculeux... », aujourd'hui détruit. Son premier texte publié en volume, en 1916, est écrit en français (*Théâtre brésilien*, rédigé en collaboration avec Menotti del Picchia). En compagnie de Menotti del Picchia, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti et Mário de Andrade, il constitue à São Paulo le *Grupo dos cinco*, que l'on considère comme le premier groupe moderniste. Très actif dans la presse culturelle, il participe à de nombreux périodiques et effectue de fréquents voyages à Rio à la rencontre de Ribeiro

1. Guillaume Bridet, *L'Évènement indien de la littérature française*, Grenoble, Ellug, col. « Vers l'Orient », 2014, p. 11.

Couto, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira ou encore Sérgio Buarque de Holanda. Son premier ouvrage écrit en portugais et publié en volume, intitulé *Os Condenados*, date de 1922 – l’année même de la fameuse *Semana de Arte Moderna* à laquelle il participe.

Cet évènement est considéré comme la première manifestation collective et publique d’une revendication de modernité esthétique. Organisée dans le cadre des festivités du Centenaire de l’Indépendance, elle a lieu du 13 au 17 février 1922 au Théâtre Municipal de São Paulo, alors ville provinciale d’à peine 600 000 habitants (contre plus d’un million à Rio de Janeiro, la capitale). Parrainé par Paulo Prado, l’évènement rassemble une exposition collective d’une centaine d’œuvres plastiques et trois soirées littéraires et musicales. Participent à l’exposition Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Rego Monteiro, Yan de Almeida Prado, Victor Brecheret ; et aux soirées José Pereira da Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade (avec une conférence ensuite publiée en 1925 sous forme d’essai sous le titre *A Escrava que não é Isaura*), Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Renato de Almeida et Manuel Bandeira, avec des compositions musicales de Villa-Lobos et Debussy.

Après la *Semana*, Oswald de Andrade repart pour l’Europe en 1923 en compagnie de Tarsila, son épouse, et s’installe à Paris. Il y rencontre Jules Romains, Jean Cocteau, Paul Morand, Jean Giraudoux, Jules Supervielle, Fernand Divoire, mais aussi Léonce Rosenberg, Picasso, Brancusi, Erik Satie, Darius Milhaud et se lie d’amitié avec les Delaunay, Fernand Léger et Valéry Larbaud. À São Paulo, il publie en 1924 les *Memórias sentimentais de João Miramar* chez Livraria Editora Independência.

C’est une période de grande complicité avec Cendrars, qui prépare et effectue son premier voyage au Brésil en sa compagnie – et l’accueille à leur retour dans sa maison du Tremblay (de décembre 1924 à juin 1925¹). Le Suisse rédige alors ce qui sera son premier roman publié, *L’Or*², tandis que le Brésilien publie son recueil-manifeste, *Pau Brasil*, qu’il dédicace à Cendrars : « *A Blaise Cendrars, por ocasião da descoberta do Brasil* ». En 1929, en même temps qu’il

1. Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, op. cit., p. 75.

2. Cf. partie III, chap. 1, « Histoire et poésie : Oswald de Andrade ».

est ruiné par la chute des cours du café, il se sépare de Tarsila et rompt avec Paulo Prado et Mário de Andrade. Marié en secondes noces avec Patrícia Galvão (alors surnommée Pagu¹) en 1930, il adhère l'année suivante, en même temps qu'elle, au Partido Comunista Brasileiro [PCB].

Lorsqu'au sortir de la Seconde guerre, Oswald de Andrade réédite son œuvre poétique, il supprime le nom² de Cendrars qui commençait la dédicace de *Pau-Brasil* : « *por ocasião da descoberta do Brasil* » inscrit-il simplement³. Dans l'édition critique de sa traduction française (parue en 2011), Antoine Chareyre y voit là le signe de l'obsolescence « d'une amitié qui a fait long feu⁴ ». De fait, et de façon générale, les amitiés brésiliennes de Cendrars ne durent pour la plupart qu'un temps. Alexandre Eulalio résume plus précisément :

Plus tard [...] et en particulier de son troisième séjour au Brésil (1927-8), le jovial compagnonnage établi avec plusieurs de nos écrivains d'avant-garde et au poète du *Transsibérien* se refroidit jusqu'à devenir indifférence mutuelle, – à l'exception de Paulo Prado, toujours serein et ironique, et deux ou trois autres personnages parmi lesquels Yan [de Almeida Prado] qui durant la décennie des années trente continue de faire parvenir à son ami à Paris ses œuvres et celles d'autres⁵.

Souvent Cendrars met en scène son premier voyage pour le Brésil comme un départ du monde littéraire lui-même. En 1949, il termine par exemple son Pro Domo de *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.* en ces termes : « j'avais tourné le dos. J'avais tourné la page. J'étais parti au Brésil. Je prenais des films. Je chassais. Je voyageais. Je flânais. Je perdais mon temps. Je respirais, je vivais et

-
1. Sur la vie et l'œuvre de Patrícia Galvão, voir : Manon Julian, « Pagu, une femme de fer avec des zones érogènes », *Cahier Benjamin Péret*, septembre 2021, n. 10, p. 109-113
 2. Nous consacrons plus loin une analyse à l'« effet de présence » que l'on peut attribuer au nom. Cf. Partie II, chapitre 1, « Renommée et indignité ».
 3. En 1924, Cendrars lui avait pour sa part offert un exemplaire de la première plaquette de *Feuilles de route* en inscrivant sur la page de titre : « Je certifie que cet / exemplaire est le / premier sorti des / presses / et qu'Oswald / est le premier de / mes amis / Blaise / Tremblay / 13 déc. 1924 ».
 4. Antoine Chareyre, « Préface », dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil*, *op. cit.*, p. 40.
 5. « Mais tarde [...] e em particular depois da sua terceira permanência no Brasil (1927-8), a jovial camaradagem estabelecida entre vários de nossos escritores de vanguarda e o poeta do *Transsibérien* esfria-se até se tornar mútua indiferença, – com exceção de Paulo Prado, sempre sereno e irônico, e duas ou três figuras mais, entre eles Yan [de Almeida Prado] que durante o decênio de 30 continua a remeter para o amigo em Paris obras suas e de outros ». Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 40.

foin des bibliothèques¹ ! » De retour de celui qui s'avèrera en fait son dernier séjour brésilien, l'écrivain, certainement influencé par des figures telles que Paulo Prado² ou Oswald de Andrade³, pose d'ailleurs en homme d'affaire promis à la fortune. Il déclare à Nino Franck, pour *Les Nouvelles Littéraires* :

Je viens d'arriver de Rio, je devrais déjà avoir repris le paquebot pour retourner là-bas. Mon séjour à Paris se résume en deux voyages à Londres et un à Berlin. Je suis toujours à la merci des câbles. Et vous me demandez ce que je prépare... [...] Le Brésil est un pays épatant, c'est la terre de la grande chance. [...] On vous a raconté que j'y avais découvert des gisements de cuivre sur mes terrains : quelle blague ! Du cuivre, il y en a partout, il suffit de le chercher... Je m'occupe d'un tas de chose : le Brésil est plein d'argent à en craquer⁴.

On le sait, les rêves de fortune de Cendrars, au Brésil comme ailleurs, font généralement longs-feux. Le crash boursier de 1929 aura cette fois raison de ses ambitions. Déception financière et déception littéraire paraissent ainsi aller de pair dans les désillusions brésiliennes de l'écrivain. C'est en tout cas ce que suggère Eulalio lorsqu'il considère que :

La prolifération de tendances et factions au sein du mouvement Moderniste, sa scission en divers groupes belliqueux, était en partie responsable de l'évènement [le refroidissement des relations de Cendrars avec les écrivains et artistes d'avant-garde brésiliens], mais l'auteur du *Panama* y avait également sa dose de culpabilité. En envisageant le Brésil comme une magnifique opportunité pour de fabuleuses transactions financières, qui lui permettraient d'accumuler une fois pour toute une fortune « à l'américaine », Cendrars ne pouvait que s'irriter des querelles littéraires de ces *escrevinhadores*⁵.

-
1. Paru pour la première fois dans Cendrars, *La Fin du monde filmée par l'Ange N.D.*, Paris, Seghers, 1949, p. 9-50. Repris dans Cendrars, *La Fin du monde filmée par l'Ange N.D.*, TADA 4, p. 257.
 2. Cf. partie III, chap. 1, « Érudition historique et littérature : Paulo Prado ».
 3. Qui, quelques années auparavant, le 17 juin 1925 écrit à sa compagne depuis le transatlantique *Andes* : « Enfin, je suis un pur homme d'affaires. » (« Emfim, eu sou um puro homem de negocio. », cité dans Aracy de Amaral, *op. cit.*, p. 169 ; et repris dans Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 73). Cf. partie III, chap. 1, « Histoire et poésie : Oswald de Andrade ».
 4. Nino Frank, « Malle et Valises, Retour du Brésil, Blaise Cendrars », *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 21 avril 1928 (reproduit en fac-similé dans Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 422-423).
 5. « A proliferação de tendências e facções dentro do movimento Modernista, a sua cisão em diversos grupos belicosos, era em parte responsável pelo acontecimento [o esfriamento das relações de Cendrars com escritores e artistas de vanguarda brasileiros], mas o autor do *Panama* também teve a sua dose de culpa no caso. Ao encarar o Brasil então como uma magnífica oportunidade para fabulosas transações financeiras, que lhe permitiriam acumular de uma vez por todas uma fortuna “à americana”, Cendrars não podia senão irritar-se com as querelas literárias daqueles escrevinhadores ». Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 40-41.

Il faut dire que l'arrivée triomphale du Suisse à Rio de Janeiro contenait un certain malentendu, largement éclairé aujourd'hui par les critiques¹. Claude Leroy évoque par exemple un quiproquo.

D'une modernité à l'autre : le dialogue de Cendrars et de ses amis brésiliens aura été en chassé-croisé. Quand il revient sur cette époque dans *Trop c'est trop*, Cendrars brocarde la « modernerie » naïve des poètes paulistes qui, dans leur surenchère avant-gardiste, singeaient l'Europe alors même qu'ils prétendaient en finir avec elle. Sans doute excessif, le reproche confirme que la rencontre de 1924 était fondée sur un quiproquo².

La désaffection – et la défection – semblent réciproque. De fait, alors même qu'il prend ses distances par rapport aux querelles littéraires et artistiques des avant-gardes parisiennes, Cendrars se trouve pris dans celles à l'œuvre au sein du modernisme brésilien. D'autre part, comme le résume Claude Leroy, « l'hommage des modernistes [ne va] pas sans ambivalence. À quoi bon troquer une reconnaissance de dette contre une autre ? Changer de débiteur n'est pas s'émanciper. Au-delà d'une alliance tactique, il [faudra] donc se libérer du libérateur³ ». La vanité d'une quête d'ailleurs comme celle d'une reconnaissance tendent finalement à découvrir les apories d'une modernité littéraire mondiale. Les amitiés brésiliennes de Cendrars – aussi certaines que courtes – apparaissent ainsi comme ressortissant du caractère paradoxal de l'internationalisme des avant-gardes des années vingt. Antoine Chareyre⁴ résume justement :

C'est entendu, pour des raisons chronologiques notamment – mais la chronologie est injuste –, et peut-être encore moins encore que ses voisins hispano-américains, le Modernisme brésilien [...] n'a guère pu participer au colloque international des avant-gardes historiques. Pensé dans l'intelligence des auteurs et des courants européens de la décennie 1910 et du début des années 1920, lié surtout, à des degrés divers et avec toutes les réserves que l'on voudra, et bien que ce fût toujours dans une problématique nationale, à l'Expressionnisme, au Cubisme, au Futurisme, à Dada, à Apollinaire et à Cendrars, en somme à un « Esprit Nouveau » entendu au sens large, il ne devait trouver sa pleine affirmation qu'à l'heure où l'aventureuse concurrence de tous les « ismes » était une époque passablement révolue, ou en passe de l'être⁵ [...].

-
1. En plus de Leroy et Chareyre que nous citons ici, pensons par exemple à : Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 39.
 2. Claude Leroy, « Préface », dans Cendrars, *Aujourd'hui*, TADA 11, p. xxv.
 3. *Ibidem*, p. xxiv.
 4. Antoine Chareyre, « Préface », dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil*, *op. cit.*, p. 58.
 5. *Idem*.

En découlera comme un rendez-vous manqué entre le paradoxal héraut de la modernité parisiennes et ses nombreux admirateurs brésiliens... Il faudra attendre 1953, selon Antoine Chareyre, pour voir la publication du « premier compte rendu un peu circonstancié, en France, de l'expérience du Modernisme brésilien¹ », inséré par Cendrars dans sa préface à la première traduction d'une œuvre de José Lins do Rego intitulée « La voix du sang ».

Dans cette effervescence évanescence nombreux seront les projets restés inachevés. C'est le cas dès la fin 1924, du ballet brésilien², dont la création avait été commencée par Cendrars avec ses amis Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral. Dans le même temps, il projette dans une lettre à Paulo Prado une « collection de jeunes auteurs brésiliens que deux éditeurs (le Sans Pareil et Stock) seraient déjà disposés à publier ; elle serait éditée en portugais et les meilleurs volumes seraient traduits en français³ ». Il en demande un plan complet à Oswald de Andrade mais le projet restera sans suite. Dans l'édition critique de sa traduction de *Pau-Brasil*, Antoine Chareyre émet toutefois l'hypothèse que la rédaction du recueil-manifeste relèverait de cette incitation⁴. La traduction par Cendrars de *Toda América* de Ronald de Carvalho, restée inédite⁵, serait peut-être également à mettre sur le compte de ce projet. Après son deuxième voyage au Brésil, en mai 1927, le Suisse propose de nouveau à Paulo Prado de présenter un « numéro spécial de propagande brésilienne » de la revue *La Renaissance de l'Art Français* réunissant des articles sur la littérature, la peinture et la poésie brésiliennes de Mário de Andrade, Oswald et Ronald de Carvalho⁶. L'idée n'ira pas plus loin.

Cendrars met régulièrement en scène ces abandons. C'est le cas de l'échec de la réalisation de son film de propagande brésilien, mis en récit dans « Une

1. *Ibidem*, p. 56.

2. Des ébauches d'argument en français et des études graphiques sont présentées dans le volume réunissant les deux pièces françaises d'Oswald de Andrade édité par Globo. Cf. *Ibidem*, p. 282.

3. *Ibid.*, p. 38.

4. *Ibid.*, p. 295.

5. Tapuscrit conservé dans le Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires suisses (Boîte : 69, cote : P49).

6. Lettre de Cendrars à Prado du 3 mai 1927, citée dans Antoine Chareyre, *op. cit.*, p. 307.

superproduction 100 % » publié dans *Cinémonde* en avril 1929, repris dans *Marco Polo* en 1955 et compilé dans *Trop c'est trop* deux ans plus tard sous le titre « Etc. etc. Un film 100 % brésilien ». Il y exprime son enthousiasme pour une réalité exotique qui suscite chez lui des désirs de gigantisme cinématographique.

Je n'étais pas venu au Brésil pour tourner un film. Au contraire, je ne voulais plus entendre parler de faire du cinéma. Mais à chaque pas, en voyageant dans ce merveilleux pays, je disais aux amis qui m'accompagnaient : – C'est trop beau. C'est par trop formidable. On n'a pas idée d'un pays pareil. Écoutez, mes enfants, nous allons faire un film, un film du tonnerre de Dieu. Nous allons un peu leur montrer ce que c'est que la forêt vierge, les fleuves géants, la brousse, la jungle, le soleil, les tropiques, l'homme blanc qui débarque dans tout cela, qui mate le pays, qui se fait une nouvelle patrie¹...

Le projet pour lequel il se décrit « attelé à [sa] machine à écrire » ne sera jamais mené à bien. Dans son récit haut en couleurs, il associe cet échec à la Révolution de 1924, mouvement militaire qui prend d'assaut la ville de São Paulo durant le mois de juillet. Il reprend ce récit – et le lien entre l'abandon de son film et les remous de l'Histoire brésilienne – dans sa préface à la traduction française par Mathilde Pomès du roman de Martín Luis Guzmán intitulé *L'Aigle et le serpent* édité par Fourcade en 1930. Bien plus tard, le même texte se trouve par ailleurs repris dans *Histoires vraies* sous le titre « L'actualité de demain ». La permanence de ce récit laisse ainsi penser qu'il a pu constituer une forme de travestissement de la déceptivité exotique.

L'expérience brésilienne de Cendrars le conduit en outre à formuler des projets personnels d'écriture dont beaucoup resteront à l'état d'ébauches. C'est le cas de l'emblématique *Feuilles de routes*, dont quatre parties inédites (« III. Le Carnaval à Rio & Les Vieilles églises de Minas », « IV. À la fazenda », « V. Des Hommes sont venus », « VII. Le Gelria ») sont annoncées non seulement dans *Feuilles de Route I*, mais aussi dans *L'Eubage*, *Le Plan de l'aiguille*, et *Moravagine*. À part les cinq poèmes² du catalogue de l'exposition de Tarsila do

1. Cendrars, « Etc. etc. Un film 100 % brésilien », TADA 11, p. 335.

2. Repris en un seul long poème intitulé « Poème à la gloire de Saint Paul », dans *Brésil*, publié en 1953.

Amaral à la galerie Percier en 1926¹ et quelques autres dans le volume des poésies complètes paru en 1944², rien n'est paru.

En faisant observer « à quel point les sept plaquettes d'abord prévues pour composer le recueil *Feuilles de route*, même à n'en considérer que les titres dont l'ordre suit l'itinéraire de voyage, correspondent à la table des matières d'Oswald », Antoine Chareyre analyse :

De ce qu'il reste des *Feuilles de route* (le triptyque de 1944), rien ne renvoie strictement à un substrat que *Pau Brasil* pourrait partager : sur l'axe chronologique, à peu de choses près, les séquences poétiques alternent et se complètent, mais ne coïncident jamais. D'où l'étrange apparence de fausse gémellité autobiographique dans laquelle les deux recueils se répondent, par contiguïté, dans une intertextualité déceptive³.

Il en déduit deux considérations. D'une part, cette non-correspondance résulte d'une prise de position de Cendrars, qui, en abandonnant les parties de *Feuilles de route* annoncées, fait de la co-création avec Oswald de Andrade et son *Pau-Brasil* un chassé-croisé. Il conclut de ses recherches qu'une intentionnalité – et par conséquent une relation de causalité – demeure envisageable.

On ne peut néanmoins pas exclure complètement l'idée que les *Feuilles de route* fussent abandonnées, outre des raisons internes, pour éviter la redondance avec le recueil d'Oswald, surtout à partir du moment où celui-ci fut publié, et chez le même éditeur (Cendrars envisagea-t-il alors sérieusement la possibilité d'une traduction⁴ ?).

D'autre part, à cette « intertextualité déceptive » correspondrait une présence diffuse des projets abandonnés au sein même de ceux menés à bien. Antoine Chareyre avance ainsi :

Ce qui du carnet brésilien ne correspond chez Cendrars qu'aux feuilles de route restées vierges ou inédites, se retrouvera d'autant mieux recréé dans la prose, méconnaissable et délié de tout ancrage empirique, comme si Cendrars n'avait renoncé aux *Feuilles de route* immédiates et redondantes que pour mieux revivre l'année de *Pau Brasil* dans la libre démultiplication de l'écriture rapatriée.

Antoine Chareyre conclut finalement :

-
1. Cf. partie II, chap. 1, « Tarsila aux quatre coins ».
 2. Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, op. cit., p. 43.
 3. Antoine Chareyre, « Préface », dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil*, op. cit., p. 31.
 4. *Ibidem*, p. 292.

Reste le spectaculaire constat, qu'on ne finira pas d'interroger, de la quasi simultanéité de deux expériences poétiques : c'est en 1924, peut-être dès l'année précédente pour Oswald (mais alors de Paris), que sont composés la plupart des poèmes de l'un comme de l'autre. Quant aux dates de publication ou prépublication, arbitraires et ne pouvant entretenir avec la vraie chronologie qu'un rapport très aléatoire, elles ne donnent guère plus d'informations dans un sens que dans l'autre, et relèguent parfois dans une intimité insondable la réalité de ce qui pourrait même avoir été une co-écriture d'un mode particulier – une écriture non pas simultanée mais faite de relectures mutuelles où le suiveur peut très bien provoquer une réécriture chez le premier, et où toute question d'antériorité n'a donc plus guère de sens. Les coïncidences entre les deux recueils, de toute façon, s'expliquent par une disposition poétique et un conditionnement commun davantage qu'elles n'indiquent les voies, bien improbables, d'une critique des sources qui perdrait de vue, dans ses enquêtes ponctuelles, ce qui compte dans cette expérience de création : son caractère collectif¹.

Si malgré l'abandon des *Feuilles de route* d'importants écrits émanant de l'ensemble prévu sont tout de même publiés, Cendrars formule certains projets dont presque rien n'est resté. Dans son interview par Sérgio Buarque de Holanda paru dans *O Jornal* du 23 septembre 1927, il évoque par exemple son travail autour de la figure de l'Aleijadinho, artiste dont il a admiré au printemps 1924 les sculptures à Congonhas do Campo. Il y affirme qu'il s'y intéresse depuis trois ans (autrement dit depuis sa visite de Minas Gerais) et qu'il projette de retourner sur les lieux². Dans sa biographie, Albert t'Serstevens publie une lettre de Cendrars dans laquelle le romancier évoque une histoire où l'Aleijadinho serait un lépreux constructeur de cathédrale trompé par un italien construisant une ligne de chemin de fer dans la forêt³. Le personnage de l'Aleijadinho apparaît par ailleurs en filigrane à travers celui de Manolo Secca de *L'Homme foudroyé*⁴.

Le roman de l'Aleijadinho ne verra cependant jamais le jour. Eulalio affirme ainsi : « on continue de ne savoir presque rien de concret sur le roman, ni même s'il a ou non été écrit, partiellement ou totalement⁵. » Il faut dire que les publications à propos de ce singulier artiste se multiplient à partir de la fin des années vingt – il s'agit notamment d'en faire au Brésil une incarnation de

1. *Ibidem*, p. 35.

2. Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 77.

3. Cf. Albert t'Serstevens, *op. cit.*, p. 184-186 et Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 76.

4. Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, TADA 5, p. 302.

5. « Não se continua a saber quase nada de concreto sobre o romance extraviado ; nem mesmo se foi ou não escrito, total ou parcialmente ». Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 77.

l'identité nationale. Dès 1928, Mário de Andrade rédige et publie ainsi dans l'*Ilustração brasileira* une chronique intitulée « O Aleijadinho¹ », il en publiera un volume en 1935². Dès lors, Cendrars ne pourra plus apparaître comme le découvreur moderne du sculpteur baroque. Son abandon serait-il le signe de son refus d'inscrire son récit à la suite de celui de Mário de Andrade ?

Une histoire similaire concerne le personnage de Lampião, resté un des plus célèbres *cangaceiros*³. Cendrars l'évoque à trois reprises, à plusieurs années d'intervalles : la figure se retrouve aussi bien dans *L'Homme foudroyé* que dans *Trop c'est trop*⁴. Les archives de l'écrivain contiennent par ailleurs une ébauche de récit intitulé *Lampion, histoire d'un bandit brésilien*⁵. À la même période, des auteurs brésiliens s'attachent eux aussi à mettre en scène cette figure. C'est notamment le cas de Raquel de Queiroz avec sa pièce intitulée *Lampião* parue en 1953 et de José Lins do Rego avec son roman intitulé *Cangaçeiros* publié en 1956. Conservé dans les archives du Suisse, un article critique en anglais d'Antônio Calado portant, sur ces deux parutions, permet de penser que l'abandon de Cendrars relève le risque de redite. Daté du 14 février 1954 et intitulé « Literary Letter from Brazil », il stipule :

La pièce de Raquel de Queiroz et le roman de Lins do Rego sont tous deux remarquables. La pièce laisse penser qu'il n'y a plus rien à attendre de strictes biographies de Lampião. [...] Ces deux livres sont tous deux exceptionnels, je sens pourtant en eux un même manque d'intrigue, d'invention. Dans le « Lampião » de Raquel de Queiroz, plus de personnages meurent que dans Hamlet, mais la pièce suit

1. Mário de Andrade, « O Aleijadinho », *Ilustração brasileira*, Rio de Janeiro, juillet 1928, vol. 9, n. 95.
2. Mário de Andrade, *O Aleijadinho e Alvares de Azevedo*, Rio de Janeiro, R. A. Editora, 1935.
3. « Bandits » organisés en groupes armés qui, depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à la fin des années 1930, parcouraient le Sertão du Nordeste brésilien, établissant des campements de fortune et prenant d'assaut aussi bien des *fazendas* que des villages. Graciliano Ramos en distingue deux types : « d'un côté, au début, il y a ceux qui deviennent des *cangaceiros* à cause de disputes de famille ; ils sont sympathiques, ils gardent la discipline dans leur groupe et aident la population en cas de besoin. De l'autre côté, plus tard, arrivent les *cangaceiros* qui sont cruels, indisciplinés et dépourvus de tout sens du social. Antônio Silvino appartient au premier groupe, tandis que Lampião et les chefs de sous-groupes comme Corisco font partie du second » (cf. Graciliano Ramos [1961], *Viventes das Alagoas : quadros e costumes do Nordeste*, 2^{ème} éd., Rio, São Paulo, 1984, p. 149-154).
4. Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, TADA 5, p. 349 ; et Cendrars, *Trop c'est trop*, TADA 11, p. 179-180. Cf. Maria Teresa de Freitas, « Le poète et le bandit : sous le signe de Lampião », *Continent Cendrars*, Paris, Champion, 1995-1996, n. 10, p. 37-63.
5. Cendrars, « Lampion : Histoire d'un bandit brésilien », *Continent Cendrars*, Paris, Champion, 1995-1996, n. 10, p. 22-34.

son cours sans les nœuds dramatiques qui créent le suspense. Dans le roman de Lins do Rego, la part romantique, l'histoire en elle-même, et beaucoup moins importante que la sauvagerie, l'excellente atmosphère de lutte, de guerre politique, de vendettas à glacer le sang. Contre ce puissant et violent décor (où Aparicio, Vieira, les bandits pillent, tuent et violent), Bento et Alice, la fille et le garçon dont l'histoire donne au livre son sujet, se meuvent faiblement. Sur une scène digne d'une tragique histoire d'amour, ils ressemblent plutôt à des poupées. / Je ne peux que penser qu'en tant que sujet artistique Lampião est encore trop vivant, trop intense, pas assez oublié pour être recueilli sereinement. Dans ces deux histoires sa présence semble restée trop forcée pour permettre à l'écrivain d'inventer librement¹.

Le romancier suisse aurait-il suivi le conseil d'Antônio Calado ? Aurait-il renoncé à son projet devant les œuvres abouties des Brésiliens ? Tettamanzi continue de s'interroger sur l'abandon par Cendrars de ces figures de Lampião et de l'Aleijadinho et suggère leur inachèvement comme forme même d'aboutissement.

Tous deux [...] sont des figures du double, dans la mesure où ce sont des personnages exemplaires, qui auraient rempli ce rôle à merveille (plus, sans doute, que d'autres finalement préférés), de sorte qu'elles nous laissent songeur sur les raisons pour lesquelles Cendrars n'en a pas fait l'usage qu'il projetait. Ces figures sont incomplètes, lacunaires, avortées, mais elles demeurent séduisantes dans leur inachèvement même².

Durant la même période, alors que ses voyages brésiliens remontent déjà à plusieurs années, Cendrars projette de traduire *Os Sertões* d'Euclides da Cunha. C'est en tout cas ce qu'il avance dans une lettre à Ribeiro Couto que l'on peut dater de la fin de l'année 1948 :

Mon cher Couto / Il y a des années que j'ai envie de traduire *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Qu'en penses-tu ? Serais-je capable de réaliser ce tour de force ? Réponds sans chichi s.v.p. car je me baserai sur ton opinion pour entreprendre ou ne pas entreprendre ce travail de longue haleine. / Et comment faire pour m'assurer les droits chez l'éditeur brésilien « Livraria Francisco Alvez » à Rio, et surtout, qu'on me laisse le temps d'entreprendre cette traduction sans craindre qu'on la cède à un

1. « Both Raquel de Queiroz's play and Lins do Rego's novel are remarkable. *The play makes one feel there is no need to bother any more with Lampião straight biographies.* [...] Exceptional as both books are, however, I feel in them a common fault and this lack of plot, of invention. In Rachel [sic] de Queiroz's "Lampião", more people die than in "Hamlet", but the play flows on without the dramatic knots which create suspense. In Lins do Rego's novel the romantic part, the "story" itself, is far less important than the wild, excellent atmosphere of the fighting, of the political war, of the blood-curdling "vendettas". Against this powerful, violent back-ground (Where Aparicio, Vieira, the bandit, loots, murders and rapes), Bento and Alice, the boy and girl whose story should give the book its point, move weakly. On a stage set for a story of tragic lovers they are rather doll-like. / *I can only think that as an artistic subject Lampião is still too alive, too intense, not half as forgotten as he should be to be recollected in tranquility.* In both these stories his presence seems still too forcedly to allow the writer to invent freely. » Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte 77, cote : L110).
2. Régis Tettamanzi, *Les Écrivains français et le Brésil*, op. cit., p. 340.

autre tandis que je travaillerai à la mienne ? Il me faudrait tout de même une garantie... Comment faire ? Donne-moi ton avis. Merci. Et n'oublie pas de m'envoyer ta plaquette de poésie, quand elle paraîtra. / Bonnes fêtes ! / Blaise¹.

Celui-ci lui répond le 2 janvier 1949 en le mettant en garde contre la difficulté de son entreprise :

Mon vieux Blaise, / *Os Sertões*, c'est un livre extrêmement difficile à traduire pour [sic] n'importe quelle langue. La lecture du texte original, en langue portugaise, n'est déjà pas, à certains endroits, chose facile. C'est un livre qui tient de l'épopée, du traité de géographie humaine, de l'essai d'ethnographie, etc. etc. – j'en passe. C'est un livre puissant – et aucun écrivain français ne pourra le traduire mieux que toi. Tu es le traducteur rêvé. Le travail, tu sais, sera de longue haleine, et te prendra bien plus d'un an. Tu devras faire la navette entre la machine à écrire et le dictionnaire, le crayon et les commentateurs, etc. etc., pour arriver à ajuster les pièces, leur trouver la correspondance exacte en français etc. etc. Ce n'est pas une traduction que l'on entreprend sans une grosse mobilisation de matériel scientifique et philologique. Ça te tente vieux lutteur, vainqueur des continents et des idiomes, héros de maintes batailles pour saisir les dieux invisibles de toute atmosphère poétique ! / Je vais me renseigner au sujet des droits de traduction. J'écrirai (de Belgrade) à Rio, et te tiendrai au courant².

Quelques mois plus tard, l'écrivain-diplomate lui fait part des résultats de sa recherche :

Mon vieux Blaise, / J'ai finalement reçu la réponse de mon ministère au sujet de *Os Sertões*. Ce beau livre d'Euclides da Cunha a été traduit par Mme Sereth Neu (?) et publié en français en 1947 par l'éditrice Caravela, avec une préface d'Afrânio Peixoto. / Cette traduction a été si bien lancée que... je n'en avais jamais entendu parler ! Je ne sais pas non plus d'où sort cette dame Sereth. / Je le regrette infiniment³.

Cet exemple illustre comment l'histoire de la traduction française de la littérature brésilienne se constitue d'évènements proprement épars. Comment expliquer, sinon, que ni Cendrars (dont le premier voyage au Brésil remonte alors à presque vingt-cinq ans) ni Ribeiro Couto (écrivain-diplomate francophile) n'aient été informés de la parution en français du mythique roman – qui plus est

-
1. Lettre de Cendrars à Ribeiro Couto du « vendredi 24 ». Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte 89, cote : L 660).
 2. Lettre de Ribeiro Couto à Cendrars du 2 janvier 1949 de Paris. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte 77, cote : L 110).
 3. Lettre de Ribeiro Couto à Cendrars du 25 mai 1949 de Belgrade. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte 77, cote : L 110).

accompagné d'une préface du célèbre académicien Afrânio Peixoto¹ ? Cendrars répond aussitôt.

Mon cher Couto / Il est possible que je vienne fin juin à Paris. Je t'écrirai. Quelle joie de se revoir ! Écris. / Mais quel ennui que cette traduction inconnue de *Os Sertões* par cette inconnue de Mme Sereth Neu (?) !... C'est catastrophique pour ce grand livre. J'écris à mon libraire, on va voir s'il peut me le procurer. Jamais je n'en entendu [sic] parler. / Ma main amie / Blaise²

N'envisageant pas la retraduction, il renoncera finalement à son projet. Ses archives contiennent effectivement la réponse à sa commande de l'ouvrage en question :

Cher ami. Les éditions de la Caravela rue Bezan à Paris ne connaissent pas le livre demandé et ne peuvent fournir aucun renseignement. Mais en dernière heure ma parvient la précision suivante du service bibliographique Hachette : livre paru en français également à Rio en 1947 Éditions la Caravela sous le titre Terres de Caludos [sic]. Dois-je le commander³ ?

Le Brésil littéraire auquel Cendrars se trouve confronté lorsqu'il s'agit de publier n'est finalement pas cette « terre de la grande chance » dont il a pu rêver mais bien plutôt un territoire miné par la présence d'une multitude d'acteurs épars. L'élan créatif qu'il décrit lorsqu'il évoque ses expériences brésiliennes se trouve ainsi souvent absorbé par le refus ou l'impossibilité d'inscrire son travail d'écriture dans une continuité littéraire. Le poète aurait-il anticipé ce phénomène ? L'image des chaussures jetées par-dessus bord du fameux poème des *Feuilles de route* résonne de fait avec ce jeu relationnel où il s'agit de ne s'approcher que par l'indice d'une trace à jamais potentielle :

Îles
Iles
Iles
Iles où l'on ne prendra jamais terre
Iles où l'on ne descendra jamais
Iles couvertes de végétations
Iles tapies comme des jaguars
Iles muettes
Iles immobiles

-
1. D'abord parue pour la traduction de Samuel Putman en 1944 et publiée au Brésil dans Afrânio Peixoto, « Euclides da Cunha (Prefácio à tradução inglesa d'*Os Sertões*), *Rebellion in the Backlands*, feita nos Estados Unidos », *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, juin 1944, vol. 67, n. 43.
 2. Carte du « 2 juin » de Cendrars à Ribeiro Couto. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte 89, cote : L 660).
 3. Lettre d'une personne que je n'ai pas identifié à Cendrars du 17 juin [1949]. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte 77, cote : L 110).

Iles inoubliables et sans nom

Je lance mes chaussures par-dessus bord car je voudrais bien aller jusqu'à vous.

Comme s'il s'agissait de ne jamais ni « descendre » ni « prendre terre » en ce continent littéraire précisément désiré pour sa « muette » virginité.

b. Le rendez-vous raté du surréalisme avec l'anthropophagie

Lorsque Péret débarque à Rio en compagnie d'Elsie (fig. 2), il est introduit auprès des relations de son épouse et rencontre ainsi des figures littéraires de premier plan telles que Manuel Bandeira, Prudente de Moraes, Renato de Almeida ainsi que Ronald de Carvalho. Sa présence se trouve largement relayée par la presse¹. Leonor Lourenço remarque dans sa thèse que, « dans un mouvement d'inversion radicale des situations, à la conspiration du silence qui régnait en France autour du surréalisme répondent au Brésil “une presse inattendue²” et une popularité croissante. À telle enseigne que le poète est comme grisé³ ». Alors qu'il revient de son second séjour au Brésil, Péret continue d'exprimer son étonnement devant le succès des avant-gardes parisiennes dans les librairies brésiliennes.

Aujourd'hui encore il est difficile de rencontrer un intellectuel qui ne lise pas le français, et la plupart parlent notre langue, quelque fois même sans le moindre accent. Lors de mon premier voyage au Brésil, les livres français parvenaient en petit nombre à Rio et à São Paulo, si bien que les œuvres des poètes modernes – surréalistes surtout – ne restaient jamais plus de quelques heures en librairie. On rencontre aussi des hommes qui connaissent et apprécient la poésie française mieux qu'un professeur de littérature⁴.

À peine arrivé, le poète se trouve ainsi l'objet de violentes critiques d'un certain Raul Polillo dans les pages du *Diário de São Paulo*. S'engage alors une polémique – qui s'apparente plutôt à un échange d'attaques personnelles – les titres, comme le remarque Robert Ponge, « suffisent à donner une idée de la

1. Cf. partie II, chap. 2, « Régurgitations *anthropophagiques* de Péret ».

2. Lettre à Elsie Houston, de 1929 dans Péret, OC 7, p. 320.

3. Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, op. cit., p. 75.

4. « Benjamin Péret parle du Brésil » diffusion le 6 août 1956, repris dans Péret, OC 7, p. 246.

violence de la controverse ainsi que des préjugés et méthodes auxquelles Péret devait faire face¹ » :

- Raul de Polillo : « Qu'est-ce que le surréalisme ? Une interview avec M. Péret où rien n'est dit, mais qui doit être lue » le 2 mars 1929.
- Raul de Polillo : « Le surréalisme n'est rien. De vagues considérations logiques sur une théorie littéraire que personne ne prend au sérieux » le 5 mars 1929.
- Benjamin Péret : « Ce que c'est que le surréalisme. Réponse à un imbécile » le 7 mars 1929.
- Benjamin Péret : « Où êtes-vous ? » le 14 mars 1929².
- Raul de Polillo : « Les aventures de la littérature. Paris la rue du 25 mars des arts et des sciences universelles » le 21 mars 1929.
- Benjamin Péret : « Petit panorama de la peinture moderne » le 22 mars 1929.

Un passage de la cinglante « réponse à un imbécile », première intervention de Péret, permet de prendre la mesure du malentendu à l'aune duquel le surréaliste est reçu au sein du monde littéraire et artistique brésilien.

Mais où je m'insurge, c'est lorsque ce monsieur – qu'on a si bien manœuvré comme un pantin avec de belles histoires de noblesses et d'amours espagnoles – prétend me faire la leçon et me reprocher de venir au Brésil pour « gagner de l'argent en faisant des conférences » !... / S'il avait voulu m'écouter au lieu de hurler, je lui aurais dit que le but de mon voyage au Brésil n'était nullement de donner des conférences, mais de visiter l'intérieur du pays, principalement les états de Mato Grosso, Goyas et Amazonas, attiré que je suis par les beautés naturelles et ces Indiens parmi lesquels il n'y a pas de place pour un crétin de son espèce. Qu'il sache donc que, si j'ai entrepris cette conférence c'est à la prière de quelques amis brésiliens, lesquels m'ont montré tout l'intérêt qu'on attachait ici à nos recherches. Je n'ai pas, comme cet individu, des désirs stupides de gloriole et, puisqu'il prétend m'avoir entendu dire que j'étais « le représentant capital du surréalisme », je démens catégoriquement cette assertion. Je ne me suis jamais intéressé aux histoires de hiérarchie³...

À son grand dam, Péret se trouve assimilé à un « homme de lettre » en villégiature (pensons aux tournées brésiliennes d'un Anatole France, d'un Paul Adam ou encore d'un Paul Fort) – la réceptivité de ses amis brésiliens s'avérant alors paradoxalement encombrante. En guise de contradiction, il oppose à ce portrait un projet dont les postulats primitivistes demeurent tout aussi

-
1. Robert Ponge, « Lorsque le surréalisme paraît au Brésil : contribution à l'étude des dialogues culturels entre l'Europe et l'Amérique latine dans les années vingt », *Revue de littérature comparée*, Paris, 2005, vol. 316, n. 4, p. 431-442.
 2. Article cité plus loin.
 3. Benjamin Péret, « O que é o surrealismo. Resposta a um imbecil », *Diário de São Paulo*, 7 mars 1929 (repris et traduit sous le titre « Ce que c'est que le surréalisme. Réponse à un imbécile » dans Péret, OC 7, p. 132-133).

problématiques : en déclarant son goût pour « les beautés naturelles et ces Indiens parmi lesquels il n’y a pas de place pour un crétin », Péret manifeste dans le même temps son désintérêt pour la vie littéraire et artistique des capitales, alors pourtant en pleine effervescence moderniste.

Cette posture ne va pas sans contradiction. Le portrait du poète que propose le *Correio Paulistano* du 6 mars 1929 – annonçant du même coup sa conférence du 21 mars dans « le salon rouge de l’hôtel Esplanada » – dépeint un homme charmé par ses rencontres et l’accueil qui lui est réservé, enthousiaste à la perspective de son rôle de représentant d’un surréalisme promis à l’universalité.

Péret est ravi par le Brésil. Surtout par São Paulo. « Ici on sent qu’il y a quelque chose », nous dit-il. Il montre de l’intérêt pour le mouvement anthropophagique et nous parle en termes très chaleureux d’Oswald de Andrade et de la peinture de Tarsila. Le Brésil est un pays heureux, a-t-il ajouté, un pays sans traditions. Et Péret a été enchanté par ce que nous lui avons dit des Indiens Tupis, du candomblé et d’autres choses... / « il faut souligner, termina-t-il, en reprenant le fil de son exposé – l’universalité de la révolution surréaliste ». / C’est d’ailleurs ce que dit le manifeste de Breton : « Le surréalisme sera international. Il accueillera tous les ismes qui sortent du droit chemin en Europe et réunira tous les éléments vivants de chacun. Le surréalisme est un mouvement du présent¹.

Pourtant, après une exaltation certaine, l’effusion s’assagit et l’indifférence semble finalement gagner les protagonistes². Si son nom apparaît encore dans les comptes-rendus de l’hommage rendu à Tarsila do Amaral le 6 août 1929 dans le salon d’honneur du *Palace Hotel* de Rio à l’occasion de sa première exposition personnelle dans son pays, il semble ensuite disparaître de la presse carioca³. Péret n’entretiendra par ailleurs une relation durable qu’avec quelques-unes de ses rencontres, notamment Flávio de Carvalho à São Paulo, Murilo Mendes et Aníbal Machado à Rio⁴. Les autres amitiés brésiliennes de Péret ne dureront pas vraiment plus que celles de Cendrars

-
1. Benjamin Péret, « Uma informação sobre o “Surrealismo” », *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 23 494, 6 mars 1929, p. 4 (repris et traduit sous le titre « Une information sur le surréalisme » dans Péret, OC 7, p. 217). L’article y est accompagné d’une annonce pour la conférence de Péret programmée le 21 mars 1929 à 21h dans le « salon rouge » de l’hôtel Esplanada.
 2. Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, op. cit., p. 160.
 3. Le nom de Péret apparaît associé à celui de Mário Pedrosa. Cf. S n., « Homenagem a Tarsila do Amaral », *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 août 1929, p. 1.
 4. Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, op. cit., p. 160.

À l'instar de son prédécesseur – chose surprenante –, il projette de manière fantaisiste son voyage au Brésil en opportunité financière. Une lettre à un mécène brésilien citée par Leonor Lourenço laisse transparaitre une remarquable similitude entre les ambitions de Péret et celle de Cendrars – qu'il adossent tous deux au propre « gouvernement brésilien¹ ». Il s'agit en effet pour Péret de « rechercher et acheter des objets indigènes anciens et des antiquités précolombiennes dont les cours ici sont en hausse depuis plusieurs années, sans cependant avoir atteint les prix des marchés de Londres et Berlin », de réaliser, « avec l'appui du gouvernement brésilien, un film documentaire d'une part et un documentaire romancé d'autre part, ce dernier en m'inspirant des légendes et des coutumes des Indiens² » et d'écrire en tant qu'« envoyé spécial au *Petit Journal* dans lequel [...] je dois publier une série d'articles sur [s]on voyage³ » Aucun de ces projets ne sera mené à terme.

L'arrivée du surréaliste au moment où se diffusait le mouvement anthropophagique (promu par Oswald de Andrade à partir de son manifeste lancé en mai 1928 dans la *Revista de antropofagia* lancée pour l'occasion) aurait pourtant pu être l'occasion d'un dialogue international entre avant-gardes. Leonor Lourenço décrit l'évanescence de la rencontre :

Le surréalisme et l'anthropologie se soutiendraient mutuellement et naturellement. Cependant, les rapports intellectuels en sont toujours restés au stade préliminaire. Si la *Revista de Antropofagia* procure du public au « réfractaire total » qu'est Benjamin Péret, le débat reste incertain et sans lendemain. Tout au long de son aventure anthropophage, Péret séjourne la plupart du temps à Rio de Janeiro. L'éloignement géographique du foyer intellectuel pauliste et l'impossibilité de nourrir le débat par des discussions suivies auront eu raison de l'enthousiasme du début et durent contribuer à la distance prudente de part et d'autre. Le pas décisif ne fut pas franchi

-
1. Leonor Lourenço y voit la manifestation du caractère fantaisiste de Péret – qu'il partagerait ainsi avec Cendrars. Elle affirme : « l'invocation du gouvernement brésilien comme commanditaire (potentiel) d'une entreprise cinématographique d'envergure témoigne du côté fantaisiste de la personnalité de Péret. » Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, op. cit., p. 73. Nous y voyons pour notre part une tendance générale des relations artistiques franco-brésiliennes, souvent décrites, justifiées ou promues à titres d'opportunités économiques.
 2. *Ibidem*, p. 71.
 3. Lettre de Péret à un destinataire inconnu du 5 décembre 1928 de Paris conservée dans le fonds Lívio Xavier du CEMAP et citée dans Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, op. cit., p. 71.

et Péret arrête sa collaboration à la *Revista de Antropofagia* au terme de quelques semaines¹.

C'est que, là aussi, les déconvenues s'accumulent. Alors qu'il s'agit pour la première fois pour Péret d'incarner seul le surréalisme², il se trouve confronté à la mise en jeu du mouvement qu'il prétend représenter au sein du champ littéraire et artistique brésilien. Comme le résume Leonor Lourenço :

La réceptivité à l'égard du mouvement français ne va pas sans risque pour le surréalisme, non pas dans le sens d'une annexion, mais d'une banalisation et d'une réduction de son message révolutionnaire (social et politique) à la simple révolte (artistique et philosophique³).

Dès son arrivée, Péret insiste pourtant : « on est tenté en France – et à plus forte raison hors de France – d'assimiler le surréalisme à une école littéraire, comme le romantisme, le symbolisme ou le naturalisme. C'est tirer une conclusion hâtive de similitudes purement extérieures⁴ » affirme-t-il dans un article spécialement rédigé pour le *Diário de São Paulo* et publié un peu plus d'un mois seulement après son débarquement. De fait, la divergence se joue – du moins en partie – sur le plan politique. « Il ne fait aucun doute que la qualité de l'engagement politique et poétique révolutionnaire de Péret a dissuadé les anthropophages d'aller plus loin en matière de surréalisme⁵ » affirme ainsi Jean Puyade.

Pour sa part, Péret se distancie des intérêts manifestés dans les textes anthropophages en se tournant vers l'histoire Noire du Brésil. Dans son avant-

1. Péret collabore au quatre premier numéro de la « Seconde dentition » de la *Revista de Antropofagia* avec un poème inédit « composé spécialement » pour la revue (« Le bon vieux temps », paru en français) ainsi que des « formes discontinues et concises », « énoncés brefs désignés sous le terme générique de proverbe ou aphorisme » en portugais (deux dans le n. 1, un dans le n. 3, deux dans le n. 4), intégrés dans *Cent cinquante-deux proverbes mis au goût du jour*, publié en collaboration avec Éluard en 1925 par la *Révolution surréaliste*, appartenant depuis lors au domaine public. On peut remarquer avec Leonor Lourenço de Abreu que Péret livre au contraire des inédits à la *Révolution surréaliste*. Cf. Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil, op. cit.*, p. 132 et 158-159.

2. *Ibidem*, p. 78-79.

3. *Ibidem* p. 126-127.

4. Péret, « Onde estás ? », *Diário de São Paulo*, 14 mars 1929 (repris et traduit sous le titre « Où êtes-vous ? », dans Péret, OC 7, p. 136. Une version manuscrite en français est conservée dans le fonds Lívio Xavier du CEMAP.

5. Jean Puyade, « Benjamin Péret au Brésil en 1929 : une première approche », *Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, septembre 2015, n. 4, p. 14-15.

propos au dossier consacré aux relations de Péret au Brésil par les *Cahiers Benjamin Péret*, Leonor Lourenço interroge une relation de causalité.

Est-ce pour contrecarrer l'engouement idéaliste du milieu artistique local, qui néglige l'apport africain, pourtant omniprésent dans les Sud-Est brésilien, que Péret se tourne assez rapidement vers l'autre altérité intérieure, le Noir, dans ses dimensions anthropologique, historique et politique¹ ?

De fait, et comme elle le remarque justement :

Le Noir, pourtant omniprésent dans le tissu rural urbain du Sud-Est brésilien, demeure largement méconnu comme élément agissant et porteur de sens. C'est qu'il était aussi, et bien malgré lui, un élément d'importation, aux antipodes des sources indigènes « pures » – authentiquement nationales – auxquelles les modernistes entendent s'abreuver².

C'est ainsi que Péret se plonge dans des recherches historiques et archivistiques pour rédiger l'histoire de la *Revolta da Chibata* – la « seule révolte populaire » de « l'histoire du Brésil, de l'abolition de l'esclavage à la fin de la guerre³ » selon lui⁴. Après son expulsion, il rédige en outre un texte à propos de l'Histoire Noire brésilienne intitulé « Noirs sur Blancs » pour la célèbre *Negro Anthology* de Nancy Cunard. Le volumineux ouvrage est publié en anglais à Londres en 1934 par Wishard & Co Le texte de Péret, à l'instar des autres six textes en français, y est traduit par Samuel Beckett⁵. Transparaît la rancœur du surréaliste envers l'élite culturelle qu'il a pu côtoyer.

Il s'ensuit que le nègre est toujours considéré, au Brésil avec un dédain à peine masqué (qu'un bourgeois blanc serre la main d'un nègre comme s'il était de sa race, c'est là un sujet d'étonnement pour le nègre). Au contraire, parmi les classes laborieuses, les blancs et les gens de couleurs vivent en général sur un pied de stricte égalité. Il est vrai que leur vie est identique, qu'ils travaillent côte à côte soumis à la plus épouvantable sujétion, victimes de la même misère qui oblige une bonne moitié de la population à marcher pieds nus pour que la bourgeoisie puisse passer la moitié de l'année dans les boîtes de nuit de Montmartre⁶.

-
1. Leonor Lourenço de Abreu, « Avant-propos », *Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, septembre 2015, n. 4, p. 8.
 2. Leonor Lourenço de Abreu, « Benjamin Péret dans le Brésil moderniste : interactions singulières », *Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, septembre 2015, n. 4, p. 22.
 3. Benjamin Péret, « Noirs sur Blancs », *Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, septembre 2015, n. 4, p. 41.
 4. Cf. Partie I, chap. 1, « Émigration et exclusion chez Péret ».
 5. Cf. Alan Warren Friedman (dir.), *Beckett in Black and Red : the translation for Nancy Cunard's Negro (1934)*, Lexington : The University Press of Kentucky, 2000, p. 187-192.
 6. Benjamin Péret, « Noirs sur Blancs », *Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, septembre 2015, n. 4, p. 40.

Comme le souligne Leonor Lourenço, la mention de « fragments » dans le titre laisse deviner que « ce texte semble intégrer un projet plus vaste de Benjamin Péret sur l’histoire de la résistance des Noirs au Brésil dont nous n’avons pas trouvé de trace¹. » Comme pour Cendrars, le séjour brésilien de Péret suscite des projets d’écriture qui ne seront finalement jamais menés à bout.

Son intention de produire un film ne sera pas non plus concrétisée. Responsable de la critique cinématographique pour l’*Humanité* entre 1935 et 1926², Péret se prend d’engouement pour le burlesque américain et en particulier pour Charlot (là aussi ses intérêts convergent avec ceux de Cendrars). Au Brésil, il découvre le clown Piolim pour lequel Cendrars exprime son enthousiasme dès son projet de séjour brésilien en 1924. Il projette alors de tourner un film comique sonore avec le clown brésilien – film qui ne sera jamais réalisé.

Contrairement à son intérêt pour l’Histoire Noire du Brésil, le goût et le projet cinématographique de Péret s’inscrit pourtant dans la mode moderniste pauliste et carioca. En témoigne la liste de noms³ des participants à la soirée d’hommage au clown, publiée dans le compte-rendu du *Correio Paulistano* du 28 mars 1929 : le nom de Péret côtoie celui d’Oswald de Andrade, de Tarsila do Amaral, Celso Antônio, Guilherme de Almeida, Anita Malfatti, Couto de Barros, Raul Bopp, Menotti del Picchia, ou encore celui d’Hugo Adami, parmi bien d’autres⁴. Même lorsque les projets de Péret convergent avec les tendances de ses fréquentations modernistes, l’enthousiasme semble voué à la désillusion.

L’évanescence des projets brésiliens de Péret se prolonge en outre lors de son second séjour. À partir de son travail d’édition de *Dans la zone torride du Brésil*⁵, réunissant – comme l’envisageait Péret – le texte intitulé « Visite aux Indiens » et une série de photographie, Jérôme Duwa déduit en effet que :

-
1. Leonor Lourenço de Abreu, « Benjamin Péret dans le Brésil moderniste : interactions singulières », art. cit., p. 36.
 2. Entre le 24 septembre 1925 et le 3 avril 1926.
 3. Nous nous attachons plus loin à l’objet d’analyse que constitue une liste de noms à partir de quelques exemples frappants. Cf. Partie II, chapitre 1, « Les noms de la littérature brésilienne ne France – effets de liste ».
 4. S. n. « Homenagem a Piolim », *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 mars 1929.
 5. Péret, *Dans la zone torride du Brésil, Visites aux Indiens*, éd. Jérôme Duwa et Leonor Lourenço de Abreu, Nolay, Les Éditions du chemin de fer, 2014.

[...] l'ensemble, plus vaste et plus maîtrisé [par rapport aux images du Mexique], de photos brésiliennes conservées par la Bibliothèque Jacques Doucet, présente la particularité de comporter de nombreux clichés agrandis (24 x 18 cm), à la différence du fonds de l'Association ; c'est là un indice sûr que Péret les destinait de préférence à la publication qu'il préparait alors¹

C'est encore un ouvrage que son auteur ne parviendra pas à publier. L'amplitude des projets abandonnés ne s'arrête pas là. De fait, le poète confie à son ami Grandizo Munis dans sa lettre du 6 septembre 1955, alors qu'il se trouve sur place :

Je commence deux choses très différentes : un livre qui réunira des photos d'art populaire, primitif et précolombien du Brésil, avec une préface de moi de quinze à vingt pages, et une chose plus importante qui consistera à développer les six articles d'ethnographie que j'ai publié dans un hebdomadaire parisien en 51-52. [...] Je veux en faire un livre de 150 à 200 pages qui en finisse une bonne fois avec cette histoire².

Aucun de ces deux projets ne sera réalisé. Finalement, seuls cinq textes rédigés à partir de ces voyages seront effectivement publiés³ : « L'art populaire au Brésil » et « Aspects précolombiens » dans *Marco Polo* respectivement de septembre⁴ et novembre 1956⁵ ; « Du fond de la forêt » et « La lumière ou la vie » dans *Le Surréalisme même* respectivement aux printemps 1957⁶ et 1959⁷ ; « Arts de fête et de cérémonie » dans *L'œil* de janvier 1958⁸ – auxquels on peut ajouter l'article en portugais intitulé « Índios » et publié dans *Anhemi* en mars 1958⁹.

-
1. Jérôme Duwa, « Pourquoi pleure cette petite fille indienne ? Benjamin Péret et la photographie », *Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, septembre 2015, n. 4, p. 86.
 2. Lettre de Péret à Grandizo Munis du 6 septembre 1955, dans Péret, OC 7, p. 426. Citée dans Jérôme Duwa, « L'étreinte photographique », dans Péret, *Les arts primitifs et populaires du Brésil*, éd. Jérôme Duwa et Leonor Lourenço de Abreu, Paris, Éditions du Sandre, 2017, p. 14-15.
 3. Cf. Leonor Lourenço de Abreu, « Bibliographie choisie », *Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, septembre 2015, n. 4, p. 57.
 4. Péret, « L'art populaire du Brésil », *Marco Polo*, Paris, septembre 1956, n. 23, repris dans Péret, OC 6, p. 159-164.
 5. Péret, « Aspects précolombiens de l'art brésilien », *Marco Polo*, Paris, novembre 1956, n. 25, repris dans Péret, OC 6, p. 352-357.
 6. Péret, « Du fond de la forêt », *Le Surréalisme même*, Paris, n. 2, printemps 1957, repris dans Péret, OC 6, p. 147-151.
 7. Péret, « La lumière ou la vie », *Le Surréalisme même*, Paris, n. 5, printemps 1959, repris dans Péret, OC 6, p. 138-141.
 8. Péret, « Arts de fête et de cérémonie », *L'œil*, Paris, n. 37, janvier 1958, repris dans Péret, OC 6, p. 153-158.
 9. Péret, « Índios », *Anhemi*, São Paulo, n. 88, mars 1958, p. 4-8, repris dans Péret, OC 6, p. 352-357.

Tout semble converger pour que l'arrivée de Péret au Brésil scelle les noces du surréalisme avec l'avant-garde paulistaine – et en particulier avec le mouvement anthropophagique ; pourtant l'effusion amicale des premiers temps s'évanouit vite. Malgré leurs revendications internationalistes, les luttes avant-gardistes conservent de fait leur caractère national ; la divergence de leurs enjeux politiques et esthétiques ne permettra finalement pas aux écrivains impliqués dans ces rencontres d'établir de relations fertiles durables. L'œuvre brésilienne de Péret, comme celle de Cendrars, témoignent de cette expérience.

À propos du séjour brésilien de Bernanos, Michael Kohlhauer résume justement :

Pour qui écrire ? Et surtout, à partir de quel lieu, et avec quelle légitimité ? et pourquoi, au fond ? [Questions que] tout écrivain se pose [mais] la situation de l'exil exige de [...] poser de nouveau, et autrement. Puisqu'elle coupe l'écrivain de son public habituel, l'obligeant par là même à redéfinir une posture, une identité nouvelle¹.

À l'autre bout du spectre de la création littéraire, Péret sera confronté à des problèmes similaires. Comme Bernanos, il verra nombre de ses textes d'abord publiés en traduction portugaise. Comme Bernanos, son travail d'écriture sera orienté – ou désorienté – par cette mise en tension de son identité d'écrivain.

*

Finalement, le séjour au Brésil de Cendrars, de Péret comme de Bernanos conduit à une déstabilisation de la figure d'auteur qu'ils incarnent à leur débarquement sur le sol brésilien (fig. 1 à 3) : qu'il s'agisse du Cendrars héraut de la modernité littéraire, du Péret représentant du surréalisme ou du Bernanos porte-voix d'un nationalisme à la française, tous trois éprouveront dans leur propre écriture les apories d'une modernité littéraire mondialisée.

La récurrente expression de la déception comme les déconvenues auxquelles ils sont confrontés nous semblent relever en premier lieu de ce complexe effet de déplacement. Comme l'avance Régis Tettamanzi, la déceptivité de l'expérience brésilienne demande ainsi à être envisagée en des termes proprement littéraires :

1. Michael Kohlhauer, « Du Brésil ou d'ailleurs : l'écrivain (toujours) en exil », dans Monique Gosselin-Noat (dir.), *Georges Bernanos et le Brésil*, Lille, Roman 20-50, « Actes », 2007, p. 50.

Le regard français sur le Brésil est parfois aussi déceptif qu'il peut se montrer intéressé, ou aveugle. [...] Toutefois, cette déception n'est pas le dernier mot de ces discours sur le Brésil. Elle ne saurait l'être à partir du moment où la littérature impose une réinterprétation de l'expérience brésilienne. [...] C'est par l'élaboration littéraire que surgit une signification neuve, donnée en même temps, dans le meilleur des cas, au contact lui-même, au sujet qui l'éprouve, et pour finir au Brésil en tant qu'objet littéraire¹.

Il s'agira dès lors pour nous d'embrasser ce problème en considérant le Brésil non pas tant comme un « objet littéraire » que comme une « nation littéraire » au sein de laquelle évoluent des tendances créatrices diverses auxquelles se trouvent notamment confrontés nos trois auteurs.

1. Régis Tettamanzi, *Les Écrivains français et le Brésil*, *op. cit.*, p. 389-390.

II. BRUISSEMENTS

Ce ne serait pas vraiment exagérer que d'avancer que ni Cendrars, ni Péret, ni Bernanos ne font de leur séjour brésilien l'occasion d'une véritable appropriation de la langue portugaise. Si les archives de Cendrars témoignent de sa pratique de conserver des coupures de presse lusophone, si sa bibliothèque contient une centaine d'ouvrages en portugais, si ses textes font preuve d'un ample lexique brésilien¹, notamment régional, s'il a même signé des traductions (celle d'*A Selva* de Ferreira de Castro², mais aussi *Toda América*³), les récurrentes erreurs de graphies et sa correspondance entièrement en français permettent de conclure, avec Oliveira Souza, à « la connaissance réduite de la langue portugaise de Cendrars⁴ » ou, avec Alexandre Eulalio, à « la langue portugaise délicieusement précaire de Cendrars⁵ ».

Dans son entretien avec Péret publié dans *Manchete* le 25 juin 1955, Ferreira Gullar témoigne que son interlocuteur « parl[e] un portugais mâtiné de français et d'espagnol⁶ » et raconte : « “Que pensez-vous de la bombe atomique ?” demandons-nous, en changeant de conversation. Il répond en français ». Pourtant, Oswald de Andrade affirme dès juin 1929 dans son article intitulé « Analfabetismo letrado » publié dans la *Revista de Antropofagia* que

-
1. Mariza Veiga décompte trois-cent cinquante termes dans le « lexique brésilien » de Cendrars. Cf. Mariza Veiga, *Le Lexique brésilien de Blaise Cendrars*, préf. Jean Richer, Nice, Centre du XX^e siècle, 1977.
 2. Cf. partie III, chap. 2, « Brouillages critiques : le cas de *Forêt vierge* de Ferreira de Castro ».
 3. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte 69, cote : P49).
 4. Adalberto Oliveira de Souza, *Cendrars tradutor do Brasil. Um Estudo da tradução francesa de A Selva de Ferreira de Castro*, São Paulo, Annablume, « Selo Universidade », 1995, p. 42 et préc.
 5. « A língua portuguesa deliciosamente precária de Cendrars ». Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, op. cit., p. 35.
 6. Ferreira Gullar, « Benjamin Péret, bruxo-intérprete », *Manchete*, 25 juin 1955, p. 54-55 ; publié dans une traduction française de Leonor Lourenço de Abreu, dans *Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, 2015, n. 4, p. 42-45.

« Péret [...] *parle déjà portugais*¹ ». Les lettres à Lívio Xavier² – et plus généralement les activités rédactionnelles de Péret en tant que secrétaire de sous-section de la Liga Comunista [LC] – attestent quant à elles de sa maîtrise de la langue portugaise. Pourtant, comme le résume Leonor Lourenço de Abreu, tout au long de son séjour, « Péret écrit (*en français*) et publie en portugais, d’abord pour un public brésilien³ ». Elle ajoute : « Péret [...] même s’il demeure en décalage et quelque peu désynchronisé par rapport à la vie culturelle locale – *langue* et structures mentales obligent⁴ ». Ainsi, « du point de vue de l’institution littéraire brésilienne, *Péret demeure toujours un marginal*. Il ne saurait en être autrement. En effet, il n’appartient pas au même régime *linguistique*⁵ ».

Nous reviendrons plus longuement sur la situation linguistique de Bernanos, qui réside de façon continue pendant plus de quatre ans sur le sol brésilien⁶. Rappelons que, bien qu’il publie en portugais, il écrit, comme Péret, en français durant tout son séjour. Un témoignage recueilli par Sébastien Lapaque dans *Sous le soleil de l’exil* permet cependant de mesurer d’emblée les restrictions de sa familiarité avec la langue portugaise : « Bernanos ne parlait presque pas portugais mais à l’époque, presque tout le monde connaissait le français. C’est la seule langue que j’entendais au Café Colonial lorsqu’il y était avec ses amis. Avec moi, il savait très bien se faire comprendre par les signes⁷ » rapporte-t-il.

Ces premiers éléments permettent de conclure qu’à l’instar du lectorat francophone, la connaissance de la littérature brésilienne de nos trois auteurs dépend ainsi en grande partie des traductions françaises. De façon générale, interroger les résonances en France de la littérature brésilienne implique de prendre la mesure du volume, de la nature et de l’histoire des traductions

-
1. Freuderico (pseudonyme d’Oswald de Andrade), « Analfabetismo letrado », *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 12, seconde dentition, *Diário de São Paulo*, n. [?], 26 juin 1929. Cité dans Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, p. 157.
 2. Notamment celles du 1^{er} janvier 1932 et du 26 décembre 1942 conservée dans le fonds L. Xavier-CEMAP). Cf. Lourenço, *Benjamin Péret et le Brésil*, p. 452.
 3. Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, p. 24.
 4. Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, p. 174.
 5. *Ibidem*, p. 201-202.
 6. Partie II, chap. 1, « Le cas des deux Georges ».
 7. Témoignage de Pedro Lobato de Campos, recueilli dans Sébastien Lapaque, *Sous le soleil de l’exil. Georges Bernanos au Brésil 1938-1945*, Paris, Grasset, 2003, p. 138.

françaises des œuvres d'abord publiées en portugais au Brésil – premiers bruissements perceptibles du contact entre littératures.

1. DÉNIS, VACANCES ET RECENSIONS

Dans son ouvrage de synthèse sur les traductions françaises des œuvres romanesques brésiliennes du siècle dernier, Torrès commence par remarquer que « dans les revues, la question de la littérature brésilienne est une question à peine posée à la fin du XIX^e siècle¹ ». Elle observe les conséquences de cette situation dans la teneur des chroniques du *Mercur de France* publiées autour de 1910 à propos de littérature brésilienne.

Les chroniqueurs brésiliens doivent [...] insister auprès des lecteurs français en affirmant que la littérature brésilienne existe en tant que littérature autonome et nationale. La reconnaissance française d'une littérature brésilienne autonome n'[est] pas encore consolidée car seuls les chroniqueurs brésiliens l'affirm[ent]².

C'est comme si le regard français continuait d'accorder un statut colonial à la littérature brésilienne bien après l'indépendance politique du pays. Selon Lourenço, ce n'est finalement qu'« au milieu du XX^e siècle que la France prend conscience de l'existence au Brésil d'une littérature autonome et nationale³ ». Autrement dit, la littérature brésilienne de la première moitié du siècle n'est reçue en France qu'avec un certain anachronisme – nous en avons déjà pu noter les effets.

Cherchant à « décrire et [...] analyser les empreintes culturelles de la littérature brésilienne traduite en français dans le système culturel et littéraire français⁴ », Leonor Lourenço complète en outre en remarquant que même

-
1. Marie-Hélène Catherine Torrès, *Variations sur l'étranger dans les lettres*, op. cit., p. 17.
 2. Marie-Hélène Catherine Torrès, « Fabrique du canon de la littérature brésilienne traduite en France au XX^e siècle », dans *Reconstructions du Brésil dans les imaginaires littéraires français et francophones*, éd. Maria Leonor Lourenço de Abreu et Ana Maria Bicalho, Bruxelles / New York, Peter Lang, « Documents pour l'histoire des francophonies / Amériques », 2018, p. 56.
 3. Marie-Hélène Catherine Torrès, « Fabrique du canon de la littérature brésilienne traduite en France au XX^e siècle », art. cit., p. 56-57.
 4. Marie-Hélène Catherine Torrès, *Variations sur l'étranger dans les lettres*, op. cit., p. 11.

[...] au moment où le Brésil montre sa complexité culturelle (Alencar, Euclides da Cunha, Andrade, Guimarães Rosa, Lispector), la France la cantonne à une colonie lointaine et barbare dans le discours collectif en passant pratiquement sous silence toute référence et commentaire à sa littérature (culture) dans les grands dictionnaires et encyclopédies jusque dans les années 80-90¹.

La présence de la littérature brésilienne en France se trouve donc doublement marginalisée : en tant que littérature étrangère d'une part, et en tant que littérature d'un pays auquel la France tend à refuser une stature littéraire d'autre part.

Cette tendance se manifeste dans les formes que revêt le « mutisme du traduire² » de l'édition française. Si, d'une part, l'affichage des traductions présente une sensible tendance à la discrétion (et ce au moins jusque dans les années quatre-vingt³), la question même de l'identification de la langue traduite reste longtemps problématique. Comme Pierre Rivas le remarque, ce n'est qu'en 1938, avec la première traduction française d'une œuvre de Jorge Amado – *Jubiabá*, publié au Brésil en 1935 – qu'apparaît la mention « traduit du brésilien⁴ ». Une lettre de Pierre Hourcade à Armand Guibert datée du 16 décembre 1955 démontre que la question reste longtemps brûlante. Évoquant l'édition par Plon de la traduction française par Armand Guibert du roman d'Erico Veríssimo intitulé *Noite*, il affirme :

Le Point litigieux, vous vous en doutez, est la fameuse note intérieure « cet ouvrage a paru en langue brésilienne sous le titre « Noite ». À vrai dire la note en question est idiote, et je suis surpris qu'une maison aussi sérieuse que Plon l'ait laissé passer avec tant de légèreté. Autant la mention « traduit du brésilien » figurant sur la couverture est normale selon l'usage français, parce qu'elle signifie « traduit d'un original brésilien », autant qu'il est absurde de faire semblant de croire à l'existence d'une langue brésilienne, tout comme il le serait de faire allusion à une langue chilienne ou péruvienne à propos d'un ouvrage venu du Pérou ou du Chili⁵.

1. *Ibidem*, p. 293.

2. Marie-Hélène Catherine Torrès, *Variations sur l'étranger dans les lettres*, *op. cit.*, p. 294.

3. « Ce n'est qu'à partir des années 80 que les traductions assument par leur affichage dès la couverture [...] leur statut de texte traduit [...] ». Marie-Hélène Catherine Torrès, *Variations sur l'étranger dans les lettres*, *op. cit.*, p. 293.

4. Pierre Rivas, « Fortuna e infortúnio da recepção de Jorge Amado (recepção comparada da obra de Jorge Amado) », dans Pierre Rivas, *Diálogos interculturais*, São Paulo, Hucitec, « Linguagem e cultura », 2005, p. 108-109.

5. Lettre de Pierre Hourcade à Armand Guibert du 16 décembre 1955 de Lisbonne. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR H10).

De toute évidence demeure problématique la lecture d'une condition linguistique propre à la situation post-coloniale¹ qui, comme l'énonce Casanova, « doit l'une de ses particularités aux effets de l'imposition systématisée et thématifiée des langues européennes dans les territoires colonisés² ».

Le portugais est par ailleurs une langue particulièrement peu traduite. D'après l'analyse de Torrès de la septième édition de l'*Index translationum* de l'UNESCO selon le seul critère linguistique, 88 994 traductions au total sont publiées entre 1979 et 1999 : 59 105 de l'anglais, 8 486 de l'allemand, 2 293 de l'espagnol et seulement 667 du portugais³. Pour l'année 1967, elle en dénombre 72 du portugais contre 849 de l'espagnol ; pour 1972, 111 du portugais contre 471 de l'espagnol⁴.

À l'inverse, le français constitue une langue dominante « du fait de la puissance unique de consécration de Paris⁵ » que Casanova décrit et analyse dans sa *République mondiale des Lettres* : être publié en français constitue un des premiers moyens d'« accéder à la littérature et au statut d'écrivain⁶ ». C'est ainsi notamment par la traduction qu'un texte – d'autant plus lorsqu'il est rédigé dans une « petite » langue comme le portugais – accède de fait au statut de texte littéraire. C'est ce qu'affirme Casanova lorsqu'elle s'attache à définir le processus de littérisation⁷. Elle ajoute :

L'une des particularités du rapport que les écrivains démunis entretiennent avec le monde littéraire tient donc au nécessaire et terrible dilemme qu'ils ont à affronter et à résoudre sous des formes différentes, quelle que soit leur histoire politique, nationale, littéraire ou linguistique. Placé devant une antinomie qui n'appartient (et n'apparaît) qu'à eux, ils ont à opérer un « choix » nécessaire et douloureux : soit affirmer leur différence et se « condamner » à la voie difficile et incertaines des

-
1. Cf. partie III, chap. 2, « Résonance francophones ».
 2. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *op. cit.*, p. 124.
 3. Selon une certaine Mme Iglesias (catalogue établi à partir de l'*Index translationum*, 7^{ème} éd. du CD-rom, qui ne distingue pas les textes américains des européens mais utilise le seul critère de la langue), citée dans Marie-Hélène Catherine Torrès, *Variations sur l'étranger dans les lettres*, *op. cit.*, p. 50.
 4. Marie-Hélène Catherine Torrès, *Variations sur l'étranger dans les lettres*, *op. cit.*, p. 48.
 5. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *op. cit.*, p. 216.
 6. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *op. cit.*, p. 203.
 7. « [...] Je définis ici comme littérisation toute opération – traduction, autotraduction, transcription, écriture directe dans la langue dominante – par laquelle un texte venu d'une contrée démunie littérairement parvient à s'imposer comme littéraire auprès des instances légitimes. » Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *op. cit.*, p. 202-203.

écrivains nationaux (régionaux, populaires, etc.) écrivant dans de « petites » langues littéraires et pas ou peu reconnus dans l'univers international, soit « trahir » leur appartenance et s'assimiler à un des grands centres littéraires et reniant leur « différence¹ ».

De fait, nombreux sont les écrivains brésiliens qui, jusqu'aujourd'hui, écrivent et publient en français. Parmi ceux cités dans cette première partie de thèse, on peut compter : Rego Monteiro, Oswald de Andrade, Maria Eugênia Celso, Felipe d'Oliveira, Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida, mais aussi Cláudio de Souza, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira ou encore Mário de Andrade. Il n'en demeure pas moins, comme l'affirme Casanova, que :

La traduction est la grande instance de consécration spécifique de l'univers littéraire. [...] La traduction est [...] l'enjeu et l'arme majeur de la rivalité universelle entre les joueurs, une des formes spécifiques de la lutte dans l'espace littéraire international, instrument à géométrie variable dont l'usage diffère selon la position du traducteur et du texte traduit, c'est-à-dire selon la position de la langue source et de la langue cible².

De ce fait, une recension des traductions apparaît incontournable pour toute étude des relations culturelles franco-brésiliennes.

La somme *Images réciproques du Brésil et de la France*, publiée en 1991, contient ainsi une analyse d'un travail de ce type mené par Georges Boisvert³. Celui-ci recense entre 1822 et 1957 la publication de 1 200 ouvrages de langue française se rapportant au Brésil, dont le quart serait constitué de volumes traduits ou écrits par des Brésiliens⁴ (ce qu'il appelle des « ouvrages assimilés⁵ »). Il ajoute que sur les 350 « ouvrages d'auteurs brésiliens traduits en français » publiés entre 1824 et 1987, 57% correspondent à des textes littéraires (la moitié des « ouvrages assimilés » étant caractérisés comme littéraires⁶). Décrivant le corpus selon une approche chronologique, il dégager deux phases principales à partir de l'analyse des conditions de production des traductions : la première se

1. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, op. cit., p. 259.

2. *Ibidem*, p. 198-199.

3. Georges Boisvert, « L'image du Brésil en France au travers des traductions », dans Solange Parvaux et Jean Revel-Mouroz (dir.), *Images réciproques du Brésil et de la France – Actes du colloque organisé dans le cadre du Projet France-Brésil*, Paris, IHEAL, « Travaux et mémoires de l'IHEAL », 1991, p. 611-617. Georges Boisvert est par ailleurs le traducteur français de plusieurs romans de Jorge Amado.

4. *Ibidem*, p. 611.

5. *Ibidem*, p. 612.

6. *Ibidem*, p. 611-612.

clôt en 1939, l'autre s'ouvre avec l'Après-guerre. Il affine en outre la périodisation selon quatre moments d'accélération des publications : pour la période comprise entre 1822 et 1917, il dénombre 163 traductions (dont 15% d'ouvrages littéraires), pour celle comprise entre 1918 et 1944, 74 (dont 45% d'ouvrages littéraires), pour celle comprise entre 1945-1964, 70 (dont 60% d'ouvrages littéraires) et pour celle comprise entre 1965 et 1987, 200 (dont 70% d'ouvrages littéraires).

Dans son ouvrage déjà évoqué *Variations sur l'étranger dans les lettres – Cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes* publié en 2004, Maria Helena Torrès présente également une recension des traductions ; son corpus comprend 603 titres brésiliens, tous domaines confondus, traduits en français :

De ces 603 titres, nous en avons effectivement comptabilisé 460 traduits en français, le restant des titres étant constitués d'ouvrages d'auteurs brésiliens qui n'ont pas de correspondants en portugais, soit parce qu'ils n'ont pas été publiés au Brésil, soit parce qu'ils ont été directement écrits et publiés en français, ainsi que des rééditions successives. » Parmi ceux-ci (460), 33% n'appartiennent pas au domaine littéraire (essais, biblio, critiques, hist. Lit., chroniques, mémoires, journaux intimes, théâtre, poésie, prose narrative), dont plus de la moitié sont des romans (156¹).

Elle précise que la première œuvre littéraire brésilienne traduite en français est publiée en 1824² (soit deux ans après l'indépendance politique du Brésil) ; celle en anglais³ en 1886⁴. Le premier roman brésilien traduit en français, *Inocência* du Vicomte de Taunay (publié au Brésil en 1872), paraît quant à lui en 1896⁵. Elle conclue :

Bien que la France ait été « pionnière » en matière de traduction d'œuvres brésiliennes – cinq traductions de 1824 à 1884 – par rapport à l'Angleterre – première traduction en 1886 –, la sélection des œuvres traduites a reflété l'emprise coloniale française envers [sic] le Brésil par le choix des textes dont les thèmes valorisaient principalement l'exubérance de la nature tropicale et l'indien comme objet de colonisation et de conversion au catholicisme jusque dans les années 1960⁶.

-
1. Marie-Hélène Catherine Torrès, *Variations sur l'étranger dans les lettres*, op. cit., p. 13.
 2. Tomás Antônio Gonzaga, *Marilie (Marília de Dirceu, 1792)*, trad. Eugène Garay de Monglave, Paris, Panckoucke, 1825.
 3. José Alencar, *Iracema. The honey-lips (Iracema, 1865)*, trad. Richard et Isabel Burton, London, Bicker and Son, 1886.
 4. Marie-Hélène Catherine Torrès, *Variations sur l'étranger dans les lettres*, op. cit., p. 16.
 5. *Ibidem*, p. 15.
 6. *Ibidem*, p. 291.

Il s'agit pour nous de recenser et d'analyser l'ensemble des volumes édités en France de traductions d'œuvres littéraires *d'abord parues en portugais au Brésil entre 1917 et 1945* (voir les listes bibliographiques dans le volume d'annexes). Si le corpus de Torrès diffère du nôtre (principalement pour le fait qu'elle n'utilise qu'une chronologie, celle des publications françaises et restreint la recension aux romans), le premier constat à établir est largement identique. Elle commence en effet son analyse en insistant : « D'abord, nous avons noté un volume assez faible de traductions en français des livres brésiliens (tous domaines confondus) par rapport à des livres issus d'autres langues (comme l'espagnol ou l'allemand¹). » Comme décrit plus haut, le travail de repérage de la présence la littérature brésilienne porte finalement principalement sur des vacances.

Il faut cependant remarquer que de 1917 jusqu'en 2017 le nombre de traductions françaises des œuvres brésiliennes de la première moitié du XX^e siècle augmente de façon globale. Cette évolution connaît trois périodes de rupture qui correspondent au temps de la Seconde guerre mondiale, à celui de la dictature militaire au Brésil, et au tournant du siècle – la période de la dictature étant la plus délétère. S'en dégagent six moments distincts.

2. COSMOPOLITISMES DU SIÈCLE PASSÉ : 1917-1930

Au sortir de la Première guerre mondiale, certaines œuvres brésiliennes sont rapidement traduites et publiées en France. Entre 1917 et 1930, cinq titres paraissent : une pièce de théâtre, deux romans, un recueil de contes et un texte autobiographique.

Le premier ouvrage brésilien de la période qui nous concerne est publié en 1921. Il s'agit d'une comédie d'un certain Cláudio de Souza publiée par le théâtre de L'Athénée à Paris la même année qu'au Brésil. À la fois médecin et journaliste, l'auteur, lui-même fils d'écrivain, exerce aussi bien à São Paulo qu'à Rio de Janeiro avant de se consacrer à partir de 1913 exclusivement à ses voyages (en Orient, au Pôle Nord, en Terre de feu, au Japon...) et à l'écriture (de pièces de

1. *Ibidem*, p. 11-12.

théâtre principalement, mais aussi de récits de voyage, de romans et essais divers). Son œuvre est principalement constitué de pièce de théâtre légères et comiques dont les représentations connaissent alors généralement un grand succès.

Deux ans plus tard, paraît le recueil de nouvelles intitulé *A juventude de Anselmo Torres* de Mateus de Albuquerque dans la traduction de Clément Gazet (traducteur de *Chanaan* de Graça Aranha paru chez Plon en 1910, mais aussi d'auteurs comme Ruy Barbosa, Mário de Lima-Barbosa ou Félix Pacheco, en activité jusqu'en 1924). Diplômé et journaliste (pour *O Pais*, *A Imprensa*, et *A Província* de Pernambuco par exemple), cet auteur prolifique connaît en fait plus de succès en Europe qu'au Brésil. D'un côté comme de l'autre de l'océan, son œuvre est totalement oubliée aujourd'hui... La publication de 1923 semble constituer la seule traduction française de son œuvre publiée.

En 1925, l'année même où paraît le recueil manifeste d'Oswald de Andrade *Pau-Brasil* à Paris (en portugais) est publiée la première traduction française d'un roman de l'académicien Afrânio Peixoto. Après une thèse de médecine (sur l'épilepsie et le crime) soutenue en 1897 à Salvador, et la publication d'un drame (*A Rosa mistica*, éditée en 1900 à Leipzig), l'écrivain s'installe à Rio de Janeiro en 1902 où il travaille à l'*Hospício Nacional de Alienados*, il enseigne ensuite à la Faculté de Médecine de Rio de Janeiro. Il effectue un long voyage en Europe entre 1904 et 1906 puis en Égypte en 1911. En vue de son élection à l'Académie brésilienne de Lettres en 1911, il publie l'année même un premier roman puis, entre autres, une trilogie nordestine : *Maria Bonita* (en 1914), *Fruta do mato* (en 1920) et *Bugrinha* (en 1922) – ces deux derniers paraissent en français dès 1925 et 1929. Député fédéral de l'État de Bahia (1924-1930) puis Recteur de l'Universidade do Brasil (1935¹), Peixoto constitue un personnage public de grande envergure. Il participe notamment activement à l'Association brésilienne d'éducation (ABE) fondée en 1924 et dirige de 1926 à 1927 la prestigieuse *Revista do Brasil* (fondée dix ans plus tôt) avec Plínio Barreto. Sa présence en France est marquée par la fréquence de ses préfaces pour des traductions

1. Cf. partie III, chap. 2, « L'hégémonie nationaliste ».

françaises d'œuvres lusophones, notamment de Machado de Assis mais aussi d'Euclides da Cunha et de Ferreira de Castro¹.

Enfin, paraît en 1929 une des deux seules traductions françaises du prolifique auteur à succès Maximiliano Coelho Neto. Né dans le Maranhão d'un père portugais et d'une mère indigène de la région amazonienne, cet auteur se consacre rapidement à l'écriture après avoir commencé des études de médecine et de Droit respectivement à Rio et São Paulo puis Recife. De retour à la capitale en 1885, il intègre les cercles littéraires, journalistiques et politiques de la ville et participe en 1897 à la fondation de l'Académie brésilienne de Lettres. Il occupe au cours de sa carrière des postes de professeur (au prestigieux Lycée Dom Pedro II et à la *Escola de Arte Dramatica* notamment) mais aussi de la fonction publique (Secrétaire du gouvernement de l'État de Rio, Directeur des *Negocios do Estado*, Secrétaire général de la *Liga de Defesa Nacional*). Il est par ailleurs élu à deux reprises Député fédéral pour le Maranhão (en 1909 et 1917). Comme le dépeint Pierre Rivas,

Il incarnera pendant un demi-siècle avec sa nombreuse production la culture officielle nationale : plus de sept cents nouvelles, une vingtaine de romans (le premier en 1895), une cinquantaine de pièces de théâtre, des centaines de chroniques, d'innombrables textes critiques, des conférences et des mémoires. Il est considéré, avec Euclides da Cunha et Ruy Barbosa l'une des trois grandes figures de la scène prémoderniste brésilienne².

C'est l'auteur national sinon le plus, du moins un des plus lus au Brésil durant une grande partie du XX^e siècle. Le texte traduit – *Mano* –, autobiographique, n'est pas représentatif de l'œuvre de Coelho Neto : plus connu pour ses romans d'inspiration naturaliste, il donne à lire avec ce texte intime le récit de l'agonie de son fils, décédé des suites d'un accident lors d'une partie de football³, et de son deuil.

Tous issus de villes secondaires (dont trois du Nordeste), les auteurs traduits en français et édités en volumes durant cette période appartiennent ainsi de fait à l'élite à la fois culturelle et politique du Brésil. En tant que tels, trois d'entre eux suivent les cursus universitaires traditionnels de Médecine et Droit ; les deux

1. Cf. partie III, chap. 2, « Brouillages critiques : le cas de *Forêt vierge* de Ferreira de Castro ».

2. Pierre Rivas, *Encontros entre literatura*, op. cit., p. 173.

3. Le jeune frère de Mário de Andrade mourra d'un accident similaire en 1913.

derniers exerceront des fonctions politiques tandis qu'Albuquerque occupe un poste diplomatique. D'ampleur inégale (Peixoto et Coelho Neto sont des figures incontournables de la scène brésilienne, ce qui est loin d'être le cas de Souza et Albuquerque), leurs œuvres, empreintes d'académisme (trois d'entre eux sont membres de l'Académie brésilienne de Lettres), convergent autour de leur opposition au Modernisme alors naissant.

Si la pièce tient de la comédie de divertissement dans la lignée de la programmation de l'Athénée théâtre, les deux romans se caractérisent par leur régionalisme inspiré du naturalisme du siècle précédent. Peixoto et Coelho Neto, d'ailleurs, seront des adversaires déclarés de la génération moderniste – ce qui projettera par la suite leurs intenses productions dans l'oubli. Leur cosmopolitisme (Albuquerque comme Coelho Neto sont davantage lus en Europe qu'au Brésil) ne relève ainsi pas de l'internationalisme des avant-gardes mais bien d'une sociabilité traditionnelle et conservatrice directement héritée de la période coloniale. Comme l'affirme Georges Boisvert, les relations culturelles entre la France et le Brésil avant la Seconde Guerre sont assurées, du côté brésilien, par l'oligarchie : c'est elle qui oriente directement le choix des traductions¹.

3. PLURALITÉ DU MODERNISME : 1930-1945

1930, on l'a déjà vu, constitue une date charnière dans l'histoire économique, politique et culturelle mondiale. De façon symptomatique, l'ample communauté parisienne d'auteurs et artistes brésiliens entame alors un rétrécissement qui ne cessera jusqu'à la fin de la guerre. Par ailleurs, malgré une augmentation durant la décennie des années trente, le nombre de publications de traductions françaises en volume d'œuvres brésiliennes connaît un léger infléchissement sur la période. Il faut dire qu'aucune publication n'est recensée entre 1940 et 1945.

1. Georges Boisvert, « L'image du Brésil en France au travers des traductions », dans Solange Parvaux et Jean Revel-Mouroz (dir.), *Images réciproques du Brésil et de la France*, op. cit., p. 612-613.

On compte cependant parmi les traductions de cette période les premières parutions d'œuvres de Monteiro Lobato, dans une traduction de Jean Duriau en 1935¹. D'abord procureur dans l'État de São Paulo puis *fazendeiro*, la première vocation artistique de Lobato est la peinture (certaines de ses caricatures sont publiées dans *Fon-fon* et il illustrera parfois ses propres œuvres). Il commence à publier ses textes dès les premiers numéros de la *Revista do Brasil*, lancée par ses amis en 1916. Deux ans plus tard, il vend sa propriété pour fonder sa maison d'édition, en commençant par l'achat de la propre *Revista*. Le recueil de conte qu'il publie cette même année, intitulé *Urupês* – qui contient le conte publié en français en 1935 – connaît un succès national inédit². Envoyé commercial aux États-Unis entre 1927 et 1931, il s'engage dans la recherche et la promotion de pétrole brésilien. Ses prises de positions, critiques envers la politique minière du gouvernement de Vargas, lui valent une arrestation et une condamnation à six mois d'emprisonnement. Malgré ses affaires et la répression, il continue de publier intensément, en particulier des textes de littérature pour enfants. Le malheureux prétendant à l'Académie brésilienne de Lettres meurt dans le même mois que Georges Bernanos – *O Jornal* du 11 juillet 1948 publie ainsi les notices nécrologiques deux écrivains face à face en première page du dernier cahier³. Alors que Duriau, son traducteur français, le qualifie dans sa correspondance avec Larbaud d'« écrivain international⁴ », seul deux titres en français sont parus : *Les gardiens du phare*, en 1935 dans une édition confidentielle, et *La vengeance de l'arbre et autres contes*, en 1967 édité sous l'égide de l'UNESCO.

Le seul auteur au sein de notre recension dont deux titres sont publiés en français entre 1930 et 1945 est Rui Ribeiro Couto : le premier, *Enfance*, paraît en 1937 aux éditions des *Cahiers du Sud*, le second, en 1939 aux Nouvelles éditions latines par Fernand Sorlot – les deux dans une traduction de Jean Duriau, le

-
1. Vanessa Gomes Franca, « Nosso Jeca e nossa Emília vão ao exterior : as traduções das obras de Monteiro Lobato », *Miscelanea*, São Paulo, juillet 2008-novembre 2009, n. 6, p. 41-57 ; Vanessa Gomes Franca, *La littérature enfantine-juvénile brésilienne en France : où est Lobatô ?*, Dossier de mémoire, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007, p. 70.
 2. Cf. partie III, chap. 1, « Écriture romanesque et extension du public : Monteiro Lobato ».
 3. S. n., « Tópicos », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 juillet 1948, p. [?].
 4. Lettre citée dans Pierre Rivas, *Encontros entre literaturas*, op. cit., p. 255. Cf. partie III, chap. 1, « Écriture romanesque et extension du public : Monteiro Lobato ».

second avec une préface de Ventura Garcia Calderon¹. La prégnance de l'idéologie latine dans la promotion de l'espace méditerranéen durant les années trente² – à laquelle s'opposent pourtant *Les Cahiers* – apparaît dans cette coïncidence éditoriale. Publiant à la fois dans les *Cahiers* et dans *Dante* (la revue franco-italienne fondée par Lionello Fiumi – alors secrétaire général du Comité de la Société Dante Alighieri à Paris – pour « diffuser en France un propagande culturelle profasciste³ »), édité par Fernand Sorlot, Ribeiro Couto entretient pour sa part l'ambivalence.

Après une formation en Droit à Rio de Janeiro (1919), Couto est délégué de police puis promoteur public dans le Sud-Est du Brésil. Installé un temps à Rio, il collabore à des journaux ; alors poète moderniste (*O jardim das confidências*, 1921), il sera célébré par Manuel Bandeira comme l'instigateur du mouvement dans la capitale⁴. Nommé Vice-Consul honoraire, il se rend à Marseille fin 1928, où il collabore aux *Cahiers du Sud* et se lie d'amitié avec Gabriel d'Aubarède et Marcel Brion⁵. À Paris en 1931, il nourrit le projet d'une anthologie de littérature brésilienne en six volumes avec Georges Raeders et Jean Duriau, projet qu'il abandonne suite à la crise économique. En 1935, alors que Couto prend poste en Hollande, il publie à Rio son recueil intitulé *Chão de França* (édité par la maison d'édition qui a pris la suite de la Monteiro Lobato & Cia) qu'il dédie à Jean Ballard. Ses nombreuses et intenses relations françaises perdureront longtemps – notamment à partir de 1952 depuis Belgrade où il est nommé Ambassadeur : il correspond aussi bien avec Cendrars (pour qui il manifeste encore une familière complicité dans les années cinquante), qu'avec Guibert. Il continue de publier des textes de proses comme des poèmes (en portugais et en français) jusqu'en 1961.

1. Cf. partie II, chap. 2, « Internationalisme anthologique et auctorialité : d'une guerre à l'autre ».

2. Émilie Temime, « Repenser l'espace méditerranéen. Une utopie des années trente ? », *La pensée de midi*, Paris, 2000, n. 1, p. 56-61.

3. Jérémy Guedj et Barbara Meazzi, « La culture fasciste entre latinité et méditerranéité (1880-1940) », *Les Cahiers de la Méditerranée*, n. 95, 2017, p. 78 [En ligne], mis en ligne le 15 juin 2018, consulté le 17 février 2021. URL : <https://urlz.fr/197v>.

4. « Quem agitou o meio carioca e nele lançou as ideais modernas foi o Ribeiro Couto ». Lettre de Manuel Bandeira à Mário de Andrade, dans Mário de Andrade et Manuel Bandeira, *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, éd. Marcos Antônio de Moraes, São Paulo, Edusp / IEB, « Coleção Correspondência de Mário de Andrade », 2000, p. 124.

5. Selon la lettre de Pierre Rivas à Armand Guibert du 10 juillet 1989. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR R 35).

Comme mentionné, c'est Jean Duriau qui traduit les trois ouvrages évoqués précédemment – il est également l'auteur de la traduction de *Vicentinho* de Maria Eugênia Celso, dont Larbaud note le « vif succès » à la date du 14 octobre 1931 dans son journal alors qu'il évoque la visite du traducteur :

Thé et conversation tous quatre : Portugal, Brésil ; ses projets et ses travaux pour la litt[érature] brésilienne, soutenu par Ribeiro Couto (moralement), mais découragé par la plupart des Portugais et Brésiliens qui pourraient aider à la création d'une revue et d'une société d'études lusitaniennes. Vif succès de son *Vicentinho* [de Maria Eugênia Celso] de la collection bilingue Payot ; le projet d'anthologie brésilienne¹ en bonne voie de réalisation².

Originaire de Dunkerque, et après des études de médecine rapidement abandonnées, c'est en tant qu'employé des Chargeurs réunis³ que le jeune Duriau s'embarque pour Santos en 1912. S'il revient en France durant la Première guerre mondiale, il repart ensuite pour un nouveau séjour brésilien de 1919 à 1922. Il ne commence ses activités de traduction qu'à son retour, dans le cadre de ses fonctions de Bibliothécaire en chef du Centre National de recherches agronomiques, poste qu'il occupe de 1922 à 1935⁴. C'est à cette époque, en 1929, qu'il publie dans la *Revue de l'Amérique latine*, grâce à l'intermédiaire de Georges Le Gentil, sa première traduction littéraire d'un texte en portugais : la nouvelle intitulée « O bloco das borboletas » (« Le groupe des jolis papillons ») du recueil déjà mentionné *Baianinha e outras mulheres* de Ribeiro Couto, qu'il rencontre l'année même.

« Principal brésilianniste de l'entre-deux-guerres⁵ » selon Chareyre, Duriau collabore, en plus d'avec la *Revue de l'Amérique Latine*, avec la *Revue Nouvelle* et la *Revue de Paris*. Ami de Valéry Larbaud qui l'introduit auprès de ces deux dernières revues, il lui fait rencontrer Tristão de Athayde (qui correspondra plus tard avec Bernanos) tandis que celui-ci le met en contact avec Mário de Andrade

1. Projet d'anthologie évoqué plus haut qui ne sera pas abouti.

2. Paule Moron, « La présence brésilienne dans le "journal" de Valéry Larbaud », dans Pierre Rivas (dir.), *Cahiers des amis de Valéry Larbaud*, n. 5, 2^{ème} série, *Dernière tentation de Valéry Larbaud : le Brésil*, 2005, p. 42.

3. Compagnie de navigation fondée au Havre en 1872, navire à vapeur assurant la liaison avec Rio et Buenos Aires.

4. Pierre Rivas, *Encontros entre literatura*, op. cit., p. 251-252.

5. Antoine Chareyre, « Préface », dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil*, op. cit., p. 305.

(de qui il espère la traduction de *Macunaíma*¹) et l'incite à traduire la poésie d'Oswald de Andrade. Décidément peu sensible aux mouvements modernistes, Duriau entretient des relations amicales avec des auteurs tels qu'Afrânio Peixoto, Coelho Neto, mais aussi Ribeiro Couto et Monteiro Lobato². Son décès prématuré en 1935 (que la NrF se refuse de signaler malgré la demande de Larbaud adressée à Paulhan³), interroge sur la manière dont ses choix de traduction auraient pu évoluer. Comme le remarque Rivas, Duriau aura finalement appartenu à « cette génération de brésiliannistes français ; [qui] se limite à privilégier les essayistes brésiliens de la “génération du remord” à l'heure où surgit au Brésil une génération brillante de sociologue et d'historiens, à la recherche du Brésil profond comme base pour un Brésil futur⁴. »

*

La période comprise entre 1930 et 1945 est en outre marquée par la première traduction française d'une œuvre de Jorge Amado, alors encore très jeune – l'auteur de loin le plus largement représenté dans notre recension : sous le titre de *Bahia de tous les Saints*, Gallimard édite en 1938 dans une traduction française de Michel Berveiller et Pierre Hourcade⁵ *Jubiabá*, roman paru trois ans plus tôt au Brésil. Datée de juin 1955, une lettre du traducteur à Guibert⁶, révèle que la parution a d'abord conduit à la déception avant de faire l'objet d'une « redécouverte » :

-
1. Pierre Rivas, « Préface », dans Mário de Andrade, *Macounaïma – Le héros sans aucun caractère (Macunaíma – O herói sem nenhum caráter, 1928)*, trad. Jacques Thiériot, éd. Pierre Rivas, Stock, « Arquivos-ALLCA / Unesco d'œuvres représentatives – Série brésilienne », 1997 ; Pierre Rivas, *Encontros entre literatura, op. cit.*, p. 253 (à partir d'une lettre d'octobre 1928 de Jean Duriau à Valéry Larbaud).
 2. Vanessa Gomes Franca, « Nosso Jeca e nossa Emília vão ao exterior: as traduções das obras de Monteiro Lobato », art. cit., p. 50 ; Pierre Rivas, *Encontros entre literaturas, op. cit.*, p. 264.
 3. Lettre de Valéry Larbaud à Jean Paulhan du 28 juin 1935, citée dans Pierre Rivas, *Encontros entre literatura, op. cit.*, p. 256.
 4. « Essa geração de brasilianistas franceses [que] limita-se a privilegiar ensaístas brasileiros da “geração do remorso”, na hora em que se ergue, no Brasil, uma geração brilhante de sociólogos e de historiadores, em busca do Brasil profundo como base para um Brasil futuro ». *Ibidem*, p. 317.
 5. Cf. partie II, chap. 2, « Internationalisme anthologique et auctorialité : d'une guerre à l'autre », et partie III chap. 2, « Résonances lusophones ».
 6. Dans une lettre précédente, Guibert fait part à son collègue de son découragement suite à ses déboires pour son travail effectué pour l'édition de l'anthologie 1956. Cf. Partie II, chap. 2, « Résonances lusophones ».

Je conçois fort bien que cette déception, jointe aux lenteurs du tirage de l'anthologie, vous laisse l'impression la plus fâcheuse, en un temps où vous êtes déjà déprimé physiquement. Si cela peut vous consoler, j'ai fait la même expérience il y a maintenant près d'une vingtaine d'années avec le « Jubiabá » de Jorge Amado que la N.R.F. a proprement laissé étouffer et qu'on a redécouvert avec enthousiasme quelques années plus tard, à tel point que l'édition s'est épuisée et qu'il a fallu en faire une autre¹.

Jorge Amado, enfant de *fazendeiro* de Bahia, est formé en Droit à Rio de Janeiro (1935). Il n'a pas vingt ans quand il publie en 1931 son premier roman, *O País do Carnaval*, édité par le poète Augusto Frederico Schmidt qui vient de monter sa prestigieuse maison d'édition. La reconnaissance critique est immédiate². Suivent *Cacau* en 1933, *Suor* en 1934, *Jubiabá* en 1935... La carrière du romancier est lancée, il publiera plus de trente titres au cours de sa vie.

Militant communiste à partir de 1932, Amado subit une première détention suite au soulèvement communiste de novembre 1935 à Natal, Recife et Rio³ – l'année même de la publication de *Jubiabá*. L'état de siège étant déclaré, des instances spécifiques de répressions sont mise en place. Cinq parlementaires sont ainsi arrêtés au sein même du Congrès et de nombreuses personnalités sont inquiétées (c'est le cas notamment de Carlos Prestes mais aussi de Graciliano Ramos, qui reste incarcéré pendant plus d'un an). Après plusieurs mois, la répression conduit finalement à l'instauration de l'*Estado Novo*, proclamée le 10 novembre 1937 avec la fermeture de toutes les assemblées. Des *interventores* sont nommés à la tête de chaque État. Les partis politiques tombent dans la clandestinité⁴.

Neuf jour plus tard, alors qu'Amado se trouve de nouveau en prison, près de 2 000 volumes sont saisis dans les librairies de Salvador et brûlés sur la place publique. La grande majorité des ouvrages détruits est constituée par des romans d'Amado (en particulier *Capitães de Areia*, alors récemment publié). Figurent

-
1. Lettre de Pierre Hourcade à Armand Guibert du 14 juin 1955 de Lisbonne. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR H10).
 2. Jacqueline Penjon, « *O País do Carnaval*, laboratoire du roman », dans Rita Olivieri-Godet et Jacqueline Penjon, *Jorge Amado : Lectures et dialogues autour d'une œuvre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 73-83.
 3. Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo, Edusp, « Didática », 2012, p. 308-309.
 4. Cf Partie III, chap. 2, « L'hégémonie nationaliste »

également des exemplaires de *Menino de Engenho* de José Lins do Rego¹ et d'*O Quinze* de Raquel de Queiroz. Amado finit par s'exiler, en Argentine, d'abord, en 1941, puis en Uruguay en 1942. Il est ainsi paradoxal que le seul autre volume du premier traducteur français d'Amado fasse œuvre de propagande pour un représentant d'un régime dictatorial anti-communiste, et ce au moment même où le romancier est victime – communiste – d'un régime autoritaire : après avoir publié sa traduction de *Jubiabá*, Pierre Hourcade publie² *Le Portugal et la crise européenne*, anthologie parue en 1940 de discours d'António de Oliveira Salazar traduits en français³.

De retour à Rio en 1944, le romancier est élu député fédéral du Partido Comunista Brasileiro [PCB] au sein de l'Assemblée Constituante formée en 1945 pour acter la fin de l'*Estado Novo*⁴ – quatrième du pays, le parti compte en 1946 autour de 200 000 adhérents. L'année suivante, alors que les équilibres géopolitiques mondiaux s'établissent selon les lignes définies par la guerre froide, le Partido Comunista Brasileiro [PCB] se trouve cependant à nouveau officiellement dissout par les instances du gouvernement⁵. Amado reprend alors le chemin de l'exil et s'installe à Paris, où il intègre les cercles communistes et y rencontre Aragon bien sûr, mais aussi Sartre, Picasso et d'autres exilés tels que Paulo Emílio Sales Gomes (évadé de prison au Brésil et exilé à Paris) ou Pablo Neruda (échappé de justesse avant son arrestation). Expulsé de France deux ans plus tard, il prend finalement résidence à Prague (entre 1951 et 1952) puis, à une quarantaine de kilomètres, à Dobruška (de 1952 à 1955). Lauréat du prix Staline pour la paix entre les peuples, en 1951, il devient, comme le formule Marcelo

1. Auteur pourtant étranger au communisme : Lins do Rego fait au contraire preuve de sympathie envers le mouvement intégraliste en prononçant un discours lors de la fondation du *Núcleo Integralista de Alagoas* en août 1937.

2. Aucun ouvrage portugais ne porte un titre correspondant, nous pouvons en déduire qu'il s'agit d'une conception du propre traducteur. L'ouvrage s'ouvre par ailleurs sur une note introductive non signée.

3. António de Oliveira Salazar, *Le Portugal et la crise européenne*, trad. Pierre Hourcade, Paris, Flammarion, 1940.

4. Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo, Edusp, « Didática », 2012, p. 326-327.

5. *Ibidem*, p. 343. Le même mois les ministres communistes sont exclus du gouvernement Ramadier en France.

Ridenti, une « espèce d’ambassadeur culturel communiste du Brésil¹ ». Pourtant, il quitte le parti à son retour au Brésil en 1956.

Entre 1930 et 1945, les volumes de traductions françaises d’œuvres parues au Brésil depuis 1917 dessinent ainsi la pluralité d’une modernité littéraire brésilienne alors de fait instituée. Présentant à la fois un pré-moderniste – Lobato –, un héritier du symbolisme et participant de la *Semana de Arte moderna* – Ribeiro Couto –, et un des auteurs phares de la seconde génération du modernisme – Amado –, ces quelques titres donnent à lire au lectorat français trois voix majeures et dissonantes de la modernité brésilienne. Les *résonances* avec les théories politiques de Mussolini (via Fiumi), d’Hitler (via Sorlot), ou encore de Salazar (via Hourcade) qui apparaissent à l’analyse des réseaux éditoriaux impliqués dans ces publications de traductions permet en outre de mesurer la prégnance de sa dimension politique².

4. CIRCULATIONS FÉCONDES : 1945-1964

Torrès résume l’évolution du volume des traductions d’œuvres brésiliennes en insistant sur les corrélations avec l’histoire des institutions françaises promouvant les échanges avec l’« Amérique latine³ » :

Le Brésil littéraire reste pratiquement inexistant jusqu’à la fin des années 30 (quatorze romans traduits en français de 1896 à 1939). [...] L’intensification des relations de coopération s’est poursuivie surtout après la seconde Guerre Mondiale, évènement qui eut un impact *non seulement* sur l’accroissement du volume des traductions – qui par rapport à celui des années 30 doubla dans les années 40 et quadrupla dans les années 50 – *mais encore* sur la création de grandes institutions françaises pour l’Amérique latine (1945 : Maison de l’Amérique latine, 1954 : Union Latine et Institut des Hautes Études de l’Amérique Latine⁴).

On pourrait souligner que c’est le Brésil qui accueille le premier Congrès de l’Union Latine en 1951⁵ et ajouter la mention de la création de la Chambre de

-
1. Marcelo Ridenti, « Jorge Amado, la presse française et le communisme international », *La Pensée*, Paris, 2013, vol. 375, n. 3, p. 153-163.
 2. Cf. partie III, chap. 2, « Brouillage critique : le cas de *Forêt vierge* ».
 3. Cf. partie III, chap. 1, « Consonances latines ».
 4. Marie-Hélène Catherine Torrès, *Variations sur l’étranger dans les lettres*, *op. cit.*, p. 292.
 5. Cf. partie III, chap. 1, « Circulations fécondes ».

Commerce France-Amérique latine en 1946 ainsi que du Groupe parlementaire d'amitié France-Amérique latine en 1947. La recension des traductions françaises éditées en volumes entre 1945 et 1964 d'œuvres brésiliennes parues entre 1917 et 1945 manifeste ce rapprochement des instances culturelles des deux pays après-guerre : un titre paraît presque tous les ans et l'année 1949 sera la plus féconde de toute la période étudiée.

Les traductions françaises des romans d'Amado, en particulier, connaissent un développement et un succès d'autant plus remarquable que le romancier est interdit de séjour en France dès 1950 : six nouveaux titres publiés avant-guerre au Brésil paraissent en français : *Terras do sem fim*, *São Jorge dos Ilhéus*, *O Cavaleiro da esperança – Vida de Luís Carlos Prestes*, *Mar morto*, *Capitães da areia* et *Cacau*. En plus d'Hourcade, ce sont six traducteurs différents qui s'attachent à publier son œuvre en France, édités aussi bien par des maisons affiliées au Parti communiste (Violante do Canto et le couple Soria pour Les Amis du livre progressistes et Les Éditeurs français réunis), que par Nagel (Claude Plessis, Noël François, Violante do Canto et Jean Orecchioni, dans la collection « Les grands romans étrangers ») ou Gallimard (Vanina). Cette multiplication s'explique en partie par le fait que le romancier vit très tôt presque exclusivement de ses droits d'auteur (dont il a d'ailleurs participé à l'institutionnalisation au sein de l'Assemblée constituante de 1946). Occupé par ses activités de militantisme entre 1945 et 1955, date de son retour au Brésil et de son éloignement du Parti, l'auteur publie cependant moins qu'à la période précédente où il faisait paraître un nouveau roman tous les deux ans.

De façon générale, la période correspond à celle de la diffusion internationale de l'œuvre d'Amado, qui, « bénéficiaire de l'intégration au réseau culturel communiste¹ », verra finalement ses romans publiés dans pas moins cinquante-cinq pays et traduits en quarante-neuf langues (c'est certainement encore aujourd'hui l'auteur brésilien le plus traduit). Avec trois titres parus en 1949 (sans compter la publication en feuilleton de *Seara Vermelha* sous le titre *Les chemins de la faim* dans *Les Lettres françaises*), le romancier s'impose

1. Marcelo Ridenti, « Jorge Amado, la presse française et le communisme international », art. cit.

définitivement dans la librairie française pour les décennies à venir. Selon Jean-Yves Mérian, « c'est [cependant] grâce à l'initiative de Roger Caillois qu'il conqui[ert] une plus grande notoriété¹ ».

En séjour à Buenos Aires en tant que conférencier invité par Victoria Ocampo au moment de la déclaration de guerre, Caillois réside finalement en Argentine jusqu'en 1944. Il voyage durant cette période dans tout le continent et tisse d'intenses et importantes amitiés littéraires. À son retour en France, il prend fonction au sein de l'UNESCO en 1948 pour promouvoir la connaissance des littératures du monde par la traduction d'ouvrages littéraires. C'est notamment à travers cette institution qu'une monumentale *Anthologie de la poésie ibéro-américaine*² est publiée en 1954, et que des traductions françaises d'œuvres de Lobato (*La Vengeance de l'arbre et autres contes* en 1967), Mário de Andrade (*Macounaima ou le héros sans aucun caractère* en 1979) ou encore Graciliano Ramos (*São Bernardo* en 1986) sont éditées en volumes.

Parallèlement, Caillois développe au sein de Gallimard une collection destinée, comme le stipule le contrat éditorial, à publier des « œuvres espagnoles et portugaises et ibéro-américaines³ ». Lancée en 1952 avec *Fictions* de Jorge Borgès, « La Croix du Sud » perdurera jusqu'en 1970 et comprendra finalement cinquante-deux titres, dont huit brésiliens. Trois d'entre eux correspondent à des œuvres littéraires publiées au Brésil entre 1917 et 1945 : *Capitaines des sables* (*Capitães da areia*), de Jorge Amado dans une traduction de Vanina dès 1952 ; *Enfance* (*Infância*), de Graciliano Ramos dans une traduction de Georges Gougenheim en 1956 ; et *Sécheresse* (*Vidas secas*) du même auteur dans une traduction de Marie-Claude Roussel en 1964.

Jean-Yves Mérian identifie une continuité de ces publications avec le succès en 1952 de l'édition, dans la propre « Croix du sud », de l'essai du sociologue nordestin Gilberto Freyre intitulé *Maîtres et esclaves* (*Casa Grande e Senzala*,

-
1. Jean-Yves Mérian, « Jorge Amado dans la collection “La Croix du Sud” de Roger Caillois », *Amerika*, 2014, n. 10. Mis en ligne le 22 juin 2014. Consulté le 26 février 2023. URL : <https://urlz.fr/198i>.
 2. Cf. partie II, chap. 2, « Internationalisme anthologique et auctorialité : d'une guerre à l'autre ».
 3. Signé en 1945, cité par Jean-Yves Mérian, « Jorge Amado dans la collection “La Croix du Sud” de Roger Caillois », art. cit., n. p.

paru au Brésil en 1933) – elle-même due à la proximité de Caillois avec des universitaires français ayant enseigné à l’Universidade de São Paulo [USP] dans le cadre des missions commencées en 1934 (comme Roger Bastide¹ qui signe la traduction avec une introduction de Lucien Febvre). Ce serait ainsi cet engouement pour Freyre – député de l’UDN à l’Assemblée constituante de 1946 – qui aurait paradoxalement conduit Caillois à éditer une traduction française d’un roman d’Amado – député du PCB à la même Assemblée, de l’autre côté du spectre de l’opposition politique.

Le succès de *Capitães da areia* est tel qu’il inspire l’édition en français d’autres romanciers du Nordeste de la même génération. C’est le cas en 1953 de José Lins do Rego, dont les Éditions des deux rives publient *Menino de engenho* dans une traduction de Jeannine Worms² sous le titre de *L’Enfant de la plantation* accompagnée d’une préface de Blaise Cendrars intitulée « La Voix du sang » (reprise dans *Aujourd’hui*). Graciliano Ramos, également, semble bénéficier de cette paradoxale continuité : la première traduction française d’un de ses romans – dans « La Croix du Sud » en 1956 – est ainsi contemporaine d’un colloque à Cerisy dédié à Freyre.

*

Parallèlement à l’introduction de ces romans, quatre poètes brésiliens connaissent le privilège d’une édition en volume de leur œuvre traduite en français : Vinícius de Moraes avec *Cinq élégies* paru en 1953, Murilo Mendes avec *Office humain* en 1956, Ribeiro Couto avec *Le Jour est long* en 1958 et Manuel Bandeira avec *Poèmes* en 1960. C’est l’éditeur Pierre Seghers qui assure cette représentation inouïe de la poésie brésilienne dans le champ éditorial

-
1. Roger Bastide est également l’auteur d’un compte-rendu élogieux de romans d’Amado (*São Jorge de Ilheus* et *Terras do sem fim*) dans le *Diário de São Paulo* et préface en 1971 la traduction française d’*A morte e a morte de Quincas Berro d’Água* (Jorge Amado, *Les deux morts de Quinquin-la-Flotte*, trad. Georges Boisvert, Paris, Stock, 1971). Il propose par ailleurs une mise en regard de Freyre et Amado (avec Bernanos, à qui il consacre plusieurs articles et qu’il rencontre par l’intermédiaire de Michel Simon) dans sa suite d’entretiens parue dans le *Diário de São Paulo* en 1944 (Roger Bastide, « Itinerário da democracia: Bernanos, J. Amado, G. Freyre », *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17, 24 et 31 mars 1944, p. 4 repris dans *O Jornal*, Rio de Janeiro, vol. 26, n. 7 328, 7 335 et 7 442, 19, 26 mars et 2 avril 1944, p. 4).
 2. Née à Buenos Aire, Jeannine Worms étudie auprès de Roger Caillois et Paul Bénichou pendant la Seconde Guerre mondiale.

français – les quatre titres paraissant dans la collection « Tout autour du monde » inaugurée en 1952 (celle-là même où paraît en 1955 le premier volume en français de Pessoa dans une traduction d'Armand Guibert). Jacqueline Penjon et Anne-Marie Quint le déclarent : quant à la présence de la poésie brésilienne dans les librairies françaises jusqu'à la fin des années soixante, « le mérite revient avant tout à Seghers¹ ».

L'éditeur, originaire du Sud de la France, commence sa carrière professionnelle dans le commerce. Il est mobilisé en 1939, alors qu'il vient d'éditer son premier recueil de poèmes. Les publications qu'il assure pendant la guerre, en particulier la revue *Poésie* (*P. C. 39, P. C. 40, Poésie 40, Poésie 41, Poésie 42...*) qui se mue en collection dès 1942, lui assure reconnaissance et renommée. À la Libération, il voyage – notamment envoyé par le Quai d'Orsay en tant que représentant culturel de la France occupée – en République fédérale d'Allemagne, en République Tchèque, Hongrie, Égypte, Liban... Après le succès de sa collection « Poètes d'aujourd'hui » (dans laquelle paraîtra un essai de Michel Simon sur l'œuvre de Manuel Bandeira²), il lance en 1952 « Tout autour du monde » (en même temps que Caillois, « La Croix du Sud »), collection destinée à la poésie traduite qui perdurera – comme « La Croix du Sud » – jusqu'en 1970. En plus des trois poètes brésiliens déjà cités, paraîtront dans cette collection des recueils de Ribeiro Couto en 1958³ (*Le Jour est long*, autotraduction de *Dia longo*), Cecília Meireles en 1967 (*Poésies*, dans une traduction de Gisèle Schlesinger) mais aussi Rubem Braga en 1964 (*Chroniques de Copacabana, de Paris et d'ailleurs* dans une traduction de Michel Simon) et Joaquim de Sousa Andrade en 1981 (*O Inferno de Wallstreet* dans une traduction de Gérard de Cortanze⁴).

-
1. Jacqueline Penjon et Anne-Marie Quint, « L'image du Brésil à travers les traductions littéraires », dans Solange Parvaux et Jean Revel-Mouroz (dir.), *Images réciproques du Brésil et de la France*, *op. cit.*, p. 621.
 2. Michel Simon, *Manuel Bandeira*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1965.
 3. Seghers publie également, hors collection : Ribeiro Couto, *Jeu de l'apprenti animalier*, Paris, Seghers, 1955 (avec dessins de l'auteur).
 4. Virginie Storez, *Catalogue historique des Éditions Seghers*, dir. Alain MASSUAR, Villeurbanne, Enssib, non daté.

La première publication de Seghers d'une œuvre brésilienne semble être *Cinq élégies* de Vinícius de Moraes¹, paru en 1953, l'année même de l'édition, dans la même collection, de l'essai sur la littérature brésilienne² de Francisco de Assis Barbosa (biographe de Lima Barreto³ et ami par ailleurs de Clarice Lispector). Diplômé en Sciences juridique et sociales en 1933, Moraes complète ses études à Oxford (1936-1941) avant de commencer une carrière diplomatique qui durera pendant plus de vingt-cinq ans (1943-1968) : il sera Vice-Consul à Los Angeles (1946-1950) puis en poste à Rome avant d'occuper les fonctions de secrétaire de l'Ambassade à Paris dans les années cinquante. Publié à Rio de Janeiro en 1943, *Cinco elegias* constitue le premier recueil de sa seconde phase poétique – loin du mysticisme qu'il manifeste dans ses œuvres précédentes. Aujourd'hui célèbre en France pour ses chansons, il est considéré au Brésil comme un des poètes qui a assuré un pont entre le modernisme des années trente et celui de la « génération de 45 ».

Le second auteur brésilien représenté est Murilo Mendes. S'il commence dans les années vingt en multipliant les emplois plus ou moins alimentaires à Rio de Janeiro, la reconnaissance qu'il acquiert grâce à son œuvre poétique (pensons à *Poemas* publié en 1930 ou à *História do Brasil* en 1932) le conduit lui aussi en Europe au sortir de la guerre. Il se rend en Espagne en 1953 en tant que professeur invité de l'Universidad de Madrid, puis en France, où il donne à la Sorbonne une conférence sur Jorge de Lima (avec qui il co-écrit *Tempo e eternidade* paru en 1935). Il fera de même les années suivantes, aux universités de Bruxelles, Louvain, Amsterdam et Paris. Il quitte finalement le Brésil et s'installe à Rome en 1957 où il est envoyé par le Ministère des Affaires étrangères en tant que professeur universitaire. Bien avant de se trouver projeté sur la scène littéraire internationale, le poète tisse des liens d'amitiés avec des personnalités aussi diverses que Benjamin Péret⁴ (lors de son séjour à Rio de 1929 à 1931), Maria

-
1. Vinícius de Moraes, *Recette de femmes*, trad. Georges Rueff, Paris, Seghers, « Autour du monde », 1960.
 2. Francisco de Assis Barbosa, *Le roman, la nouvelle et le conte au Brésil 1839-1949*, Paris, Seghers, « Autour du monde », 1953.
 3. Cf. Partie III, chapitre 1, « Culture populaire et Littérature : Lima Barreto ».
 4. Signataire de la pétition en défense de Benjamin Péret lors de sa seconde arrestation brésilienne en avril 1956. Cf. Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, *op. cit.*, p. 193.

Helena Vieira da Silva et Bernanos (lors de leur exil, respectivement de 1939 à 1947 et de 1938 à 1945).

Enfin, né à Recife, Manuel Bandeira réside dans sa jeunesse à Rio de Janeiro. Tuberculeux, il abandonne ses études à l'*Escola Politécnica de São Paulo* en 1904 pour se retirer d'abord dans la campagne de Rio puis, à partir de juin 1913, au sanatorium de Clavadel en Suisse où il se lie d'amitié avec Eugène Grindel, bientôt Paul Éluard. C'est la guerre qui provoquera son retour dans la capitale brésilienne. Après avoir publié plusieurs textes dans la presse, il fait paraître en 1917, à son compte, son premier recueil poétique intitulé *A Cinza das horas* – suit deux ans plus tard *Carnaval*. C'est à cette période que le poète, par l'intermédiaire de Ribeiro Couto, rencontre les cercles artistiques et littéraires paulistains – notamment Mário de Andrade avec qui il entretiendra une extraordinairement riche correspondance. Il commence ensuite une carrière d'enseignant, d'abord au collège Don Pedro II à partir de 1938, puis au sein de l'Universidade do Brasil à partir de 1942. Entre-temps, il aura publié des recueils poétiques importants tels que *Libertinagem* en 1930, *Estrela da Manhã* en 1936 ou encore *Lira dos cincuent'anos* en 1940 – l'année où il est reçu, par Ribeiro Couto, à l'Académie brésilienne de Lettres. C'est donc un poète unanimement reconnu au Brésil que Seghers édite en 1960 avec *Poèmes*, dans une traduction, avec supervision de l'auteur lui-même, du journaliste Aníbal Falcão en collaboration avec Frédérique Henriette Blank-Simon (amie du poète et épouse de Michel Simon, traducteur déjà évoqué et auteur par ailleurs d'un essai sur l'œuvre de Bandeira paru chez Seghers en 1965).

*

Une dernière observation s'impose quant à la recension des traductions d'œuvres brésiliennes publiées depuis 1917 et parues en France entre 1945 et 1964. Alors que, pour la dernière fois, est publié un nouveau titre en traduction française d'Afrânio Peixoto¹ (décédé en 1947), paraît le premier volume en français de la jeune Clarice Lispector : *Près du cœur sauvage* dans une traduction de Denise-Tereza Moutonnier aux éditions Plon. C'est la première traduction

1. Afrânio Peixoto, *Sinhazinha* (*Sinhazinha*, 1929), trad. Manoel Gahisto, Paris, Fasquelle, 1949.

d'une œuvre de la jeune écrivaine (qui la juge mauvaise – en témoigne la lettre qu'elle adresse à l'éditeur, Pierre Lescure¹).

Née en Ukraine en 1920, Lispector arrive au Brésil en 1922 avec ses parents. La famille réside d'abord à Maceió et Recife puis à Rio à partir de 1935. Durant ses études de Droit – qu'elle conclue en 1943 – elle est employée au sein de l'*Agência Nacional*, puis de la rédaction du quotidien *A Noite* – organe par l'intermédiaire duquel elle publie en 1943 son premier roman, *Près du cœur sauvage*, composé à partir de fragments de ses textes épars. Elle fréquente alors aussi bien Moraes, Queiroz, que Schmidt. Mariée en 1943, elle suit son mari à Naples où elle réside de 1944 à 1946 puis à Berne ; elle ne rentre définitivement au Brésil qu'en 1957 suite à sa séparation d'avec son époux. De nouveau à Rio, elle travaille notamment en tant que chroniqueuse pour le *Correio da Manhã* et le *Diário da Noite*. Tout au long de sa carrière, elle publie régulièrement des romans et des recueils de contes. Elle-même traductrice, principalement de l'anglais et du français, au tout début de sa carrière puis à partir des années soixante, son œuvre est aujourd'hui, comme celle d'Amado, intégralement traduite en français².

La période se caractérise donc par une intense circulation des auteurs et de leurs œuvres par le biais de politiques culturelles nationales relevant du réseau diplomatique (pensons à Caillois, Seghers, Couto, Moraes et Lispector, dont les déplacements sont liés à des institutions telles les ministères des Affaires étrangères français et brésilien ou l'UNESCO) comme du réseau universitaire (pensons à Mendes et Bandeira, qui voyagent en tant que professeurs invités) mais aussi par le biais des réseaux communistes internationaux (pensons à Amado). La fécondité de ces circulations se manifeste en France par la constitution – et la postérité – de collections telles que « La Croix du Sud » ou « Autour du Monde » et l'introduction de nouveaux auteurs brésiliens d'horizons fort divers dont l'œuvre est reconnue nationalement.

*

-
1. Lettre de Clarice Lispector à Pierre Lescure du 6 mai 1954 mentionnée dans Jean-Claude Miroir, « Clarice Lispector e seus tradutores : da furia à melodia », *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, 2016, vol. 25, n. 1, p. 71.
 2. Les Éditions des femmes en possèderaient les droits exclusifs depuis 1978. Cf. Marie-Hélène Catherine Torrès, *Variations sur l'étranger dans les lettres, op. cit.*, p. 53.

Le 31 mars 1964, le général Olímpio Mourão filho mobilise sous son commandement les troupes basées à Juiz de Fora et les dirige vers la capitale. Dans la nuit du 1^{er} avril, Auro Moura Andrade, Président du Senat, déclare vacant le siège de Président de la République. Lorsque le Président Charles de Gaulle débarque à Rio le 13 octobre 1964, c'est le général Humberto de Alencar Castelo Branco qui le reçoit, en tant que Président élu en avril selon les mesures du premier *Ato Institucional* promulgué par le régime militaire désormais en place (fig. 14) – et pour plus de vingt ans : ce n'est qu'en novembre 1986 qu'est formée une nouvelle Assemblée constituante.

S'ouvre ainsi une période de dictature¹ où la répression (prise militaire de l'Universidade de Brasília [UnB] le 2 avril, création du *Serviço Nacional de Informações* dès le mois de juin) entrave immédiatement et sensiblement les échanges culturels franco-brésiliens : aucune traduction française d'une œuvre littéraire brésilienne publiée entre 1917 et 1948 ne paraîtra dans les deux années qui suivent le coup d'État.

5. SILENCE DICTATORIAL : 1964-1979

Il faut attendre 1967 pour que paraissent de nouveaux titres de traductions ; ce sont deux recueils : l'un de poèmes de Meireles, édité par Seghers dans la collection « Autour du monde » (dont il est le dernier titre brésilien) ; l'autre de contes de Lobato, édité sous l'égide de l'UNESCO – on en déduit l'ancienneté du projet. Aucune autre publication n'est recensée durant les cinq années suivantes.

En 1972, fait notable, paraît le premier volume de poèmes de Carlos Drummond en traduction française (version bilingue) : intitulé *Réunion / Reunião*, il est édité par le traducteur, Jean-Michel Massa, jeune universitaire plus tard reconnu pour ses travaux sur Machado de Assis. Au Brésil, l'œuvre du poète

1. A propos du premier *Ato Institucional* (AI – 1) qui conserve les principes de la Constitution de 1946 et maintient le Congrès en fonctionnement, Fausto commente : « Embora o poder real se deslocasse para outras esferas e os princípios básicos da democracia fossem violados, o regime quase nunca assumiu expressamente sua feição autoritária. » Boris Fausto, *História do Brasil*, op. cit., p. 397.

est alors largement reconnue. Ayant grandi dans la campagne de Minas Geraes, Drummond s'installe en 1920 à Belo Horizonte où il suit des études de pharmacie et devient professeur. L'étudiant fréquente alors les milieux littéraires locaux, notamment autour de *A Revista*. Drummond participe un temps au mouvement anthropophagique, avant de prendre ses distances, notamment à cause de l'influence de Benjamin Péret (d'après la lettre qu'il fait alors publier dans la *Revista de Antropofagia* en juin 1929¹). Il publie l'année suivante son premier recueil, *Alguma poesia*, qu'il envoie à Cendrars ; celui-ci le remercie le 24 août 1930 pour « ce livre très beau, très sérieux, très fort ² ». Journaliste et fonctionnaire auprès de Gustavo Capanema – gouverneur de l'État de Minas Geraes en 1933 – Drummond suit celui-ci à Rio lorsqu'il est nommé au Ministère de l'Éducation en 1934. Le poète y intègre l'administration des Monuments historiques où il restera toute sa vie.

Auteur prolifique, il publie non seulement des recueils poétiques (*Brejo das Almas* en 1934, *Sentimento do mundo* en 1940, *A rosa do povo* en 1945 et bien d'autres ensuite) mais aussi de chroniques et de contes (*Passeios na ilha* en 1952, *Cadeira de balanço* en 1966, *Caminhos de João Brandão* en 1970, etc.), sans oublier des œuvres de littérature pour enfant (comme *O Elefante* ou *História de Dois Amores* par exemple). Traducteur du français (Mauriac, Laclos, Balzac, Proust, Molière, Maeterlinck, etc.), il est le poète le plus traduit en français en volumes : en plus du recueil de 1972, on compte en effet deux sommes traduites et éditées par Didier Lamaison pour Gallimard (*Poésie*, dans la collection « Du monde entier », en 1990, puis *Machine du monde* dans « Poésie » en 2005) ainsi que *Mort dans l'avion et autres poèmes* par Ariane Witowski publié chez Chandeigne en 2004. S'ajoute en outre une édition bilingue pour enfant (avec des traductions de Vivette Desbans) de *Mon éléphant (O elefante)* parue en 1987.

1. Lettre parue dans la *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 19 juin 1929, 2^{ème} série, n. 11, mentionnée dans Jean Puyade, « Benjamin Péret au Brésil en 1929 : une première approche », art. cit., p. 13. Cela n'empêchera pas Carlos Drummond de Andrade, en avril 1956, de prendre la défense du même Péret alors qu'il est arrêté lors de son second séjour brésilien en signant la pétition en sa défense. Cf. Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, p. 193.

2. Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, op. cit., p. 76.

Après la notable publication du premier recueil de Drummond, aucune traduction d'une œuvre littéraire brésilienne parue entre 1917 et 1945 ne paraîtra pendant plusieurs années. Il faudra, pour voir la parution d'un nouveau titre, attendre 1979 – l'année même du début du processus de démocratisation au Brésil, notamment avec le vote accordant l'amnistie pour « tous les crimes politiques ou commis avec des motivations politiques¹ » voté par le propre Congrès en août et marquant le début du retour des exilés.

6. RATTRAPAGES ET MULTIPLICATIONS : 1979-1998

Avec la fin de la dictature militaire au Brésil, les traductions françaises d'œuvres littéraires brésiliennes de la première moitié du XX^e siècle se multiplient. On compte ainsi sur la période plus de deux publications par an en moyenne. Dans son article intitulé « Réflexion autour des inégalités littéraires : la littérature brésilienne traduite en France au XXI^e siècle », Marta Pragana Dantas mesure l'importance sur les publications françaises d'ouvrages brésiliens des programmes d'aide à la traduction mis en place durant cette période au Brésil. D'abord soutenu par la *Fundação Vitae*, puis géré par le *Departamento Nacional do Livro* de la FBN à partir de 1990 et par la *Coordenadoria Geral do Livro e da Leitura* ensuite, le programme national est effectivement lancé en 1984. Pragana Dantas résume : « même si ce premier pas a donné une contribution indéniable à la diffusion des œuvres brésiliennes à l'étranger², sa mise en place présentait des problèmes de différents ordres qui décourageaient certains éditeurs³ ». À partir de notre recension, on remarque pour notre part que les trois pics de publications

1. Boris Fausto, *História do Brasil*, op. cit., p. 429.

2. Márcia A. P. Martins, « O papel da patronagem na difusão da literatura brasileira : o programa de apoio à tradução da Biblioteca Nacional », dans Andreia Guerini, Marie-Hélène Torrès et Walter C. Costa (dir.), *Literatura traduzida e literatura nacional*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p. 39-52.

3. Marta Pragana Dantas, « Réflexion autour des inégalités littéraires : la littérature brésilienne traduite en France au XXI^e siècle », dans Maria Leonor Lourenço de Abreu et Ana Maria Bicalho (dir.), *Reconstructions du Brésil dans les imaginaires littéraires français et francophones*, op. cit., p. 63.

durant la période comprise entre 1979 et 1998 (en 1986, 1991, et 1998) sont effectivement postérieurs à 1984.

Après la fin de la dictature militaire au Brésil, la première parution en France d'une œuvre littéraire brésilienne de la première moitié du XX^e siècle relève de fait d'un programme d'aide à la traduction – en l'occurrence international puisqu'il s'agit de celui de l'UNESCO. C'est en effet dans ce cadre que paraît pour la première fois en version française une œuvre de Mário de Andrade en volume, le célèbre et fondamental *Macunaíma* – plus de cinquante ans après sa publication au Brésil et près de vingt-cinq ans après la mort de l'auteur.

Mário de Andrade réside presque toute sa vie à São Paulo. S'il suit une formation en musique au *Conservatório dramático e musical de São Paulo*, il est autodidacte par ailleurs. Il publie, rappelons-le, son premier recueil de poèmes en 1917, intitulé *Há uma gota de sangue em cada poema*, en même temps que Bandeira (plus jeune de sept ans) – l'année même de l'exposition d'Anita Malfatti qui de retour des États-Unis provoque avec ses toiles une des polémiques qui projettent l'avènement du modernisme brésilien. Évolue alors à São Paulo le *Grupo dos cinco* : Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti et Mário de Andrade.

Ce dernier effectue de nombreux voyages dans le Brésil au service de ses recherches sur le folklore musical national et publie régulièrement dans les journaux de São Paulo (notamment *O Turista aprendiz* dans le *Diário Nacional*). En 1913, Mário de Andrade intègre le corps professoral du Conservatoire (il publiera de nombreux volumes dans ce cadre, ouvrages didactiques comme essais théoriques). Figure centrale de la *Semana de Arte moderna* de 1922 où il récite des textes de son nouveau recueil, *Pauliceia desvairada*, il est également l'auteur de deux romans dans les années vingt : *Amar, Verbo Intransitivo*, publié en 1927 et *Macunaíma*, publié en 1928 – texte fondamental du modernisme. Il travaille à la *Revista de Antropofagia*, puis se concentre sur le répertoire du folklore national, notamment au sein du *Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo*, dont il est nommé Directeur fondateur en 1935. L'instauration de l'*Estado Novo* à la fin de l'année 1937 le conduit à Rio de Janeiro, où il réside jusqu'en 1941 et y

enseigne au sein l'Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ]. Il faudra attendre la fin de l'ère Vargas pour que son œuvre soit finalement reconnue. Figure centrale du modernisme brésilien, il semble qu'il n'existe que deux uniques volumes d'éditions françaises de son œuvre : *Macounaima*, paru en 1979, et *Aimer, Verbe intransitif* en 1995.

*

La période qui suit la dictature militaire se caractérise en outre pour la multiplication des publications françaises de romans d'Amado. On ne dénombre alors pas moins de six traducteurs français différents au romancier brésilien : N. A. François pour Flammarion ; Alice Raillard pour Temps actuel et Gallimard ; Vanina ainsi qu'Hourcade et Berveiller (pour une réédition) pour Gallimard ; Orecchioni, Meyrelles pour Messidor, Le temps et Gallimard. De nouveau, les parutions de ses romans semblent conduire à la publication d'œuvres d'autres romanciers du Nordeste.

C'est le cas de deux romans de Raquel de Queiroz publiés respectivement en 1984 et 1986 par Stock dans la collection « Nouveau cabinet cosmopolite » puis « Bibliothèque cosmopolite » : *Jean Miguel (João Miguel)* traduit par Mario Carelli (dont son *Cultures croisées. Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la Découverte aux Temps modernes* est cité à de nombreuses reprises dans cette thèse) et *L'année de la grande sécheresse (O Quinze)*, traduit par Jane Lessa et Daniel Voïta. À dix-sept ans, Raquel de Queiroz débute dans le journalisme à Fortaleza ; à vingt, elle publie à compte d'auteur son premier roman : *O Quinze* – texte fondamental de la seconde génération du modernisme brésilien, commenté dès sa parution par des écrivains reconnus tels qu'Augusto Frederico Schmidt ou Gastão Cruls. Ce court récit est suivi de *João Miguel* publié en 1932. Impliquée dans des mouvements politiques depuis son adolescence, elle se rapproche, alors qu'elle s'installe à São Paulo en 1933, de figures de l'opposition de gauche telles qu'Aristide Lobo, Lívio Xavier et Mário Pedrosa – avec qui Péret fonde deux ans avant la Liga Comunista [LC¹]. En 1935, pour fuir la répression, elle quitte le Sud-Est et séjourne à Maceió

1. Cf. Partie I, chapitre 1, « Émigration et exclusion chez Péret »

jusqu'en 1939, quand elle s'installe définitivement à Rio. Chroniqueuse pour l'hebdomadaire *O Cruzeiro* puis pour *O Jornal* (on dénombre plus de deux milles chroniques de sa plume), elle est également traductrice (près de quarante volumes publiés) mais aussi dramaturge (elle publie notamment *Lampião*¹ en 1953 et *A Beata Maria do Egito* en 1958) et nouvelliste. En pleine dictature (à laquelle elle adhère et coopère, notamment au sein du *Conselho Federal de Cultura* de l'ARENA, le parti au pouvoir), Queiroz est élue à l'Académie brésilienne des lettres – c'est, en 1978, la première femme à intégrer l'institution.

Quatre titres de Graciliano Ramos publiés au Brésil avant 1945 paraissent également en France entre 1979 et 1998, tous édités par Gallimard dans la collection « Du monde entier ». Deux constituent des rééditions des titres parus dans « La Croix du Sud » durant la période précédente : sont publiés respectivement en 1989 et 1991 *Sécheresse* (*Vidas secas*, déjà paru en français en 1964) et *Enfance* (*Infância*, déjà paru en français en 1956). Les autres constituent des titres nouveaux, tous deux traduits par Geneviève Leibrich : *São Bernardo* (*São Bernardo*), publié sous l'égide de l'UNESCO en 1986 et *Angoisse* (*Angustia*) paru en 1992.

Ayant passé la plus grande partie de sa jeunesse dans le Nordeste, Graciliano Ramos s'installe en 1915 dans une petite ville d'Alagoas, Palmeira dos Índios, où il est élu maire en 1927. Il renonce à son siège et s'installe à Maceió, la capitale de l'État, en 1930 où il travaille comme professeur, directeur de l'*Imprensa Oficial* et Directeur de l'instruction publique de l'État d'Alagoas. Il publie son premier roman, *Caetés*, en 1933, soutenu par Augusto Frederico Schmidt. Il est suivi de *São Bernardo* en 1933. Incarcéré en 1935, Ramos est libéré onze mois après, sans avoir été jugé (il n'intègre le Partido Comunista Brasileiro [PCB] qu'en 1945). À sa sortie, il publie *Angustia* puis, en 1938, *Vidas secas*. Comme Raquel de Queiroz, Ramos s'installe définitivement à Rio en 1939, où il est nommé Inspecteur fédéral de l'Enseignement. Comme d'autres auteurs évoqués précédemment, il effectue de nombreux voyages durant les années d'après-guerre (notamment en URSS en 1952, la même année qu'André Gide).

1. Cf. Plus haut : Partie I, chap. 1, « Les amitiés brésiliennes de Cendrars ou l'aporie d'une modernité littéraire mondiale ».

Romancier, il est également auteur de contes et nouvelles (*Dois dedos*, 1945 ; *Insônia*, 1947), de livres pour enfants, de chroniques, de récits autobiographiques (*Infância*, 1945 ; *Memórias do cárcere*, 1953 posth.) mais également de traductions (notamment de *La Peste* de Camus dans une édition de José Olympio en 1950).

*

Parallèlement, la période comprise entre 1979 et 1998 correspond à la diffusion en France de l'œuvre de Drummond et Lispector. Du premier paraissent en effet le gros volume déjà évoqué, traduit et édité par Didier Lamaison pour Gallimard en 1990. S'ajoute en outre *Mon éléphant*, un album pour enfant édité en 1987 à partir d'une traduction de *O Elefante* par Vivette Desbans.

De la seconde paraît notamment une retraduction (une des seules de notre recension) de son premier roman, *Perto do coração selvagem*, d'abord paru en France en 1954 chez Plon dans une traduction de Denise-Tereza Moutonnier, puis publié par les Éditions des Femmes en 1982 dans une traduction de Helena de Oliveira Machado (réédité en 1998). Il faut dire que les retentissements de la parution, en 1989, aux mêmes Éditions des Femmes, de l'essai d'Hélène Cixous intitulé *L'heure de Clarice Lispector* favorise les traductions aussi bien françaises qu'anglaises¹. Largement reconnue et étudiée dans le monde entier, l'œuvre de la brésilienne fait l'objet de nombreux essais francophones sur son œuvre ainsi que d'un dossier de la revue *Europe* paru en 2012.

La période se clôt en 1998, année de la coupe du monde de football en France qui se caractérise par le développement d'un intérêt certain pour le Brésil, le grand rival sportif. Ce n'est pas la seule coïncidence entre le calendrier des compétitions de football et la présence brésilienne dans les librairies françaises : en 2014, par exemple, est publiée aux éditions Chandeigne une anthologie poétique intitulée *La Poésie du football brésilien*.

1. Cf. Elena Carrera, « The reception of Clarice Lispector via Hélène Cixous : reading from the Whale's Belly », *Modern Languages publication archive*, 1999, p. 85-100.

7. L'ORÉE D'UN RENOUVEAU (?) : 1998-2017

Après une période où se multipliaient les titres d'œuvres littéraires brésiliennes de la première moitié du XX^e siècle en traductions françaises, s'observe un ralentissement significatif des publications : seul trois nouveaux titres paraissent entre 1999 et 2004. On peut d'ailleurs supposer que les quatre titres parus entre 2004 et 2005 ainsi que les trois de 2010 bénéficient respectivement – directement ou indirectement – de la promotion de l'Année du Brésil en France en 2005, et de la France au Brésil en 2009. Les effets de cette incitation pourraient être prolongés, selon Marta Pragana Dantas, par la « mise en place d'une politique effective conséquente pour la promotion de la littérature à l'étranger¹ » constituée notamment du *Programa de Apoio à Tradução e Publicação de Autores Brasileiros no Exterior* (Fundação Biblioteca Nacional et Ministère de la Culture) complété en 2012 par trois autres programmes.

De façon générale, durant la période comprise entre 1998 et 2017, le nombre moyen de parutions est presque diminué de moitié par rapport à la période précédente. S'observe également un changement notable dans la distribution des genres littéraires traduits : la poésie gagne sensiblement en importance. Sont en effet publiés des recueils de pas moins de six poètes de la période : Drummond (en 2004 et 2005), Oswald de Andrade (2006 et 2010), Bopp (rééd), Milliet (2010), Moraes et Nery. De nouveaux traducteurs apparaissent, tels qu'Ariane Witowski (pour un volume de Drummond aux éditions Chandeigne en 2004), Ciro de Moraes (pour un volume de Raul Bopp aux éditions Memo en 2005), Cédric Vincent (pour le *Manifeste* d'Oswald de Andrade édité par Didier Lechenne et la Galerie Cortex Athletico en 2006) ou Antoine Chareyre (pour *Bois Brésil – Poésie et manifeste (Pau-Brasil)* publié par La Différence en 2010 et *Poèmes modernistes et autres écrits* publié par La Nerthe, tous deux en 2010). Pour ces acteurs, le parcours universitaire semble déterminant dans leur travail de traduction : Ariane Witowski enseigne alors à la Sorbonne, Ciro de Moraes à

1. Marta Pragana Dantas, « Réflexion autour des inégalités littéraires : la littérature brésilienne traduite en France au XXI^e siècle », art. cit., p. 62.

l'Université de Nantes, Cédric Vincent est docteur à l'EHESS et Antoine Chareyre agrégé de Lettres Modernes.

Malgré une présence certaine de la poésie, les romans du Nordeste conservent au tournant du XXI^e siècle la prévalence dans les publications en traductions françaises des œuvres brésiliennes de la première moitié du siècle précédent. Deux titres d'Amado paraissent ainsi en rééditions durant la période : *Cacao (Cacau)* dans une traduction de Jean Orecchioni, d'abord publiée en 1955, et réédité en 1984, 2000 et 2010 et *Le Pays du carnaval (O País do Carnaval)*, dans une traduction d'Alice Raillard d'abord publiée en 1990 et rééditée en 2004. Comme aux périodes précédentes, les parutions de traductions d'Amado précèdent celles d'autres romanciers du Nordeste. Paraît ainsi en 2013 *Menino de engenho* de Lins do Rego dans une nouvelle traduction de Paula Anacoana, la propre éditrice. Quatre ans plus tard, celle-ci fait également paraître un texte plus tardif du même auteur, *Crépuscules (Fogo Morto)*. C'est également elle qui est responsable de la retraduction de *La Terre de la grande soif (O Quinze)* de Queiroz, publiée en 2014 (d'abord paru en 1986 dans une traduction de Daniel Voïta) mais également de *João Miguel (João Miguel)*, publié en 2015 (d'abord paru en 1984 dans une traduction de Mario Carelli).

Si l'entrée dans le XXI^e siècle est marquée en France par un recul des publications d'œuvre littéraires brésiliennes de la première moitié du siècle précédent, elle se caractérise également par une modification du réseau éditorial impliqué¹ : Gallimard n'est plus le principal éditeur (dont on compte seulement deux rééditions) et de nouvelles maisons apparaissent (c'est le cas de Chandaigne, fondée en 1992, de Petra, fondée en 2001, et de Anacoana, fondée en 2009²). Ces modifications se traduisent à la fois par la publication de retraductions mais aussi par le choix de nouveaux titres : si les romanciers du Nordeste conservent leur hégémonie dans les librairies françaises, plusieurs importants ouvrages de poésie

1. Cf. partie II, chap. 2, « Désir encyclopédique et niche éditoriale : XXI^e siècle ».

2. Auxquelles il faudrait ajouter le label éditorial L'Oncle d'Amérique, fondé par Antoine Chareyre en 2019 destiné à « publier des textes littéraires traduits du portugais et de l'espagnol, principalement américains, potentiellement de tous genres et de toutes époques, avec une prédilection pour les poésies et proses d'avant-garde de la première moitié du XX^e siècle ».

brésilienne paraissent dans le même temps. Faut-il y voir là le signe d'un renouveau du regard français sur le Brésil littéraire ?

8. LA COHÉRENCE DE L'ÉPARS

Finalement, en comptant les rééditions, plus de 80% des publications de traductions d'œuvres littéraires brésiliennes de la première moitié du XX^e siècle concernent des textes postérieurs à 1930 – cette tendance s'observant dès le début. Si les œuvres publiées pendant la guerre sont relativement bien représentées, c'est en outre la propre décennie de 1930 qui est la plus prégnante. Par ailleurs, les trois quarts des publications concernent des textes de prose – la poésie se trouvant toutefois bien représentée dans les années cinquante grâce aux éditions Seghers puis, au début du XXI^e siècle, notamment grâce au travail de traducteurs tels que Chareyre. La présence en France de la poésie brésilienne demeure cependant largement restreinte aux anthologies¹.

C'est Jorge Amado qui est largement l'auteur le plus traduit, avec à sa suite Ramos (huit publications), Lins do Rego (trois publications) et Queiroz (quatre publications). Sur la totalité des titres publiés, plus de la moitié relève ainsi d'auteurs du Nordeste, introduits généralement après-guerre et s'imposant après la dictature. Se distingue également Peixoto (quatre publications), Ribeiro Couto (idem), Drummond (cinq publications) et Mário de Andrade (quatre publications).

À l'image de la tendance monopolistique du marché éditorial qui s'impose en France depuis la fin de la Seconde Guerre, un quart des publications (rééditions comprises) ressortent de Gallimard, maison d'édition dont la prévalence apparaît particulièrement marquée dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Il ne faudrait cependant pas négliger l'importance de Seghers qui participe sensiblement à la présence de la littérature brésilienne en France au sortir de la Seconde Guerre et ce jusqu'à la fin des années soixante-dix. C'est également le cas de Nagel dans l'après-guerre, de Stock à partir des années quatre-vingt, et de Chandeigne à partir des années deux-mille.

1. Cf. partie II, chap. 2, « Fragmentation des œuvres ».

C'est toutefois le constat de la variété et de la dispersion qui s'impose quant au réseau éditorial concerné par les traductions d'œuvres littéraires brésiliennes de la première moitié du XX^e siècle. On ne dénombre par exemple pas moins de douze éditeurs distincts. L'analyse rejoint ici celle de Torrès qui, dans le cadre de sa recension des romans brésiliens traduits en français, remarque que :

Les grandes maisons d'édition, qui dessinent le panorama éditorial au sein duquel évolue le volume des traductions d'œuvres brésiliennes en français, se partagent les deux tiers des publications des traductions contre un tiers publiées par, précisons-le, trente-sept maisons d'édition différentes¹.

Elle ajoute qu'entre 1970 et 1999, ce sont 46 % des romans brésiliens traduits en français qui sont édités par des maisons ayant publié une seule traduction française d'une œuvre brésilienne². Elle en conclue – et notre recension conduit à la même observation – que :

Ces chiffres nous amènent à affirmer qu'il y a, certes, un monopole des grands groupes éditoriaux mais que, paradoxalement, il n'y a pas de mainmise sur une éventuelle politique de centralisation et de décision des romans brésiliens traduits ou à traduire³.

La variété des traducteurs n'est pas moins remarquable : on en dénombre plus de cinquante-cinq avec notre recension. Leur rôle – faut-il le préciser ? – est fondamental pour la présence de la littérature brésilienne dans la librairie française. Casanova remarque que cette importance varie cependant selon le rapport établi entre la langue source et la langue cible. Dans le cas d'une domination de la seconde sur la première, « lorsque l'autotraduction est impossible, le traducteur est un personnage clé, il devient presque un double, un alter ego, un auteur de substitution chargé de faire passer, de trans-porter, un texte d'une langue inconnue et peu littéraire dans l'univers de la littérature même⁴ » affirme-t-elle⁵. À cette importance des traducteurs correspond une paradoxale indigence de leurs conditions de travail – et ce durant toute la période étudiée. Torrès remarque à partir de sa recension que :

1. Marie-Hélène Catherine Torrès, *Variations sur l'étranger dans les lettres*, op. cit., p. 67.

2. *Ibidem*, p. 69.

3. *Ibidem*, p. 67.

4. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, op. cit., p. 212.

5. Cf. partie III, chap. 2, « Brouillages critiques : le cas de *Forêt vierge* de Ferreira de Castro ».

La plupart de l'ensemble des traducteurs exercent [sic] d'autres professions, principalement enseignants, écrivains ou critiques littéraires [...]. Et parmi les 81 traducteurs qui ont traduit des œuvres de la littérature brésilienne en français, 12 traducteurs se partagent plus de la moitié des romans traduits, soit 85 romans. Les autres traducteurs ont traduit, en majorité, un seul roman brésilien¹.

Une lettre d'Armand Guibert de février 1962 illustre les difficultés pour déduire de l'activité de traducteur une véritable rémunération. Il est alors plongé dans son projet de voyage au Brésil et se trouve confronté à sa précarité financière.

Je n'ai pas encore pris les renseignements concernant les prix du voyage aérien, mais je les suppose très élevés pour mon budget étique : accablé d'impôts et ne retirant rien de mes travaux de galérien ; mon cher éditeur Seghers m'a versé au cours de l'année écoulée... 48 mille anciens francs, mais je lui ai racheté un certain nombre de mes propres écrits, mes gains chez lui couvrent mes dépenses en cigarette et en correspondance pendant deux mois.. Un autre de mes éditeurs a fait faillite (le troisième en quelques années), j'écris beaucoup de textes à titre gratuit, et tout ce que j'en retire revient à quelques rubans de chevalerie et à quelque maigre encens (dans un article diffusé par une agence de presse, on salue en moi, ce qui me fait une belle jambe, le « premier critique de poésie de France »). [...] Je n'ose écrire à Augusto Frederico Schmidt, qui espérait que j'allais traduire un de ses livres – mais je ne l'ai jamais fait, faute de temps. Je crains qu'il ne m'en ait gardé ressentiment².

S'il reporte d'abord le travail de traduction de Schmidt, ses archives attestent qu'il s'y est finalement attaché. Rien ne sera cependant publié en volume. À lire sa correspondance, toute l'activité de traducteur de Guibert est émaillée d'échecs, d'abandons, et de renoncements. En témoigne cette lettre de mai 1966 où il semble s'adresser à lui-même une poignante déclaration de démission – de fait, à de rares exceptions près, il ne publiera plus aucune traduction.

La poésie traduite ne touche, en France comme ailleurs, qu'une élite dont le petit nombre ne suffit pas à amortir les frais d'une édition. / Vous concevrez sans peine que je ne puisse persévérer dans cette voie ; à mon très vif regret, mais le monde de l'humanisme est vaste, et j'ai par bonheur la liberté du choix. / Veuillez agréer, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments sincèrement et fidèlement confraternels³.

-
1. Marie-Hélène Catherine Torrès, *Variations sur l'étranger dans les lettres*, op. cit., p. 73.
 2. Lettre à « P.-A » du 17 février 1962 depuis Paris. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM Traductions).
 3. Lettre d'Armand Guibert à un destinataire non identifié du 31 mai 1966 de Paris. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR C 15).

Le corolaire de la précarité exprimée par Armand Guibert permet d'ajuster l'analyse de notre recension bibliographique. Pierre Rivas souligne en effet :

Dans l'histoire des traductions luso-brésiliennes en France, il est nécessaire de garder en tête que beaucoup d'œuvres ont été publiées à compte d'auteur, souvent diplomates, figures mondaines et riches, qui se sentaient honorées d'être publiés en France. Une histoire des traductions françaises ne reflèterait pas, par conséquent, la valeur de ces littératures, mais des considérations plus contingentes¹.

Les résonances françaises de la littérature brésilienne ne peuvent ainsi être appréciées au seul prisme de l'analyse d'une recension bibliographique, les publications ne reflétant pas à elles seules la teneur des relations littéraires franco-brésiliennes. Le problème s'amplifie, pour une période plus récente, lorsqu'il s'agit de s'intéresser non plus tant à la publication qu'à la lecture des traductions françaises. Jean-Yves Mérian remarque en effet à propos de l'œuvre traduite d'Amado :

Les traductions, souvent de grande qualité n'existent que grâce aux aides publiques, notamment du Centre National du Livre et, dans la majorité des cas, plus de livres connaissent le pilon que le confort des bibliothèques privées. L'abondance des références fait illusion².

Si on a pu effectivement remarquer les nombreuses publications de Jorge Amado en traduction française, notre recension conduit de manière générale à constater bien plus de carences que de présences. Dans son article intitulé « Réflexion autour des inégalités littéraires : la littérature brésilienne traduite en France au XXI^e siècle », Pragana Dantas conclue :

Le Brésil demeure surtout (re)connu dans la sphère internationale pour sa musique, son carnaval et son football. La quasi-absence historique de politiques structurées de soutien à la circulation des biens culturels brésiliens à l'étranger a largement contribué à la perpétuation de cette situation. L'espace de la littérature brésilienne – pour nous fixer sur le cas qui nous intéresse de près dans cette étude – sur la scène internationale a très peu changé au fil des décennies. Il frôle l'invisibilité³.

-
1. « Na história das traduções luso-brasileiras na França, é preciso ter sempre em mente que muitas obras foram publicadas por conta dos autores, muitas vezes, diplomatas, pessoas mundanas e ricas, que se sentiam honrados por se verem publicados na França. Uma história da tradução francesa não refletiria, portanto, o valor dessas literaturas, mas considerações mais contingentes ». Pierre Rivas, *Encontros entre literatura*, op. cit., p. 166 (en note de bas de page).
 2. Jean-Yves Mérian, « Jorge Amado dans la collection "La Croix du Sud" de Roger Caillois », art. cit., n. p.
 3. Marta Pragana Dantas, « Réflexion autour des inégalités littéraires : la littérature brésilienne traduite en France au XXI^e siècle », art. cit., p. 61.

Autrement dit, convient-elle, « parler de la littérature brésilienne en France revient à parler de son invisibilité¹ ». La recension des traductions des œuvres littéraires brésiliennes de la première moitié du XX^e permet d'évaluer et de nuancer ce constat en concevant les publications comme des émanations des résonances de l'évolution du champ éditorial français avec l'Histoire littéraire et politique du Brésil. Leur ensemble, disparate, inégal, constituerait le bruissement de relations littéraires qui, pour avérées soient-elles, se trouvent en grande partie invisibilisées au sein du marché éditorial.

1. *Ibidem*, p. 74.

Le poème de Vicente do Rego Monteiro « Mon onde était trop courte pour toi » cité en ouverture de notre travail propose d’abord le récit d’un « échec certain¹ » et dessine des ondes qui, bien au contraire de résonner, se perdent dans une « zone de silence² ». En physique, on parle d’onde évanescence pour qualifier des ondes « qui se créent à proximité de la surface d’un milieu, se propagent parallèlement à cette surface et s’amortissent très rapidement à l’intérieur du milieu³ » ; le phénomène peut être ainsi opposé à la résonance.

Au vu de la récurrence de l’expression de la déception par les Français à leur « découverte » du Brésil littéraire et artistique, au vu des déconvenues qui égrènent le parcours brésilien d’auteurs français aussi divers que Cendrars, Péret et Bernanos, il semble qu’il faille ainsi commencer par étudier les relations littéraires et artistiques franco-brésiliennes en termes non pas tant de résonances que d’évanescences ; comme si, en l’absence de considérables efforts toujours renouvelés, les liens tissés se trouvaient d’abord voués à la disparition.

Le travail de recension des traductions françaises des œuvres brésiliennes publiées pendant la première moitié du XX^e siècle permet quant à elle de constater la présence du Brésil littéraire dans le champ éditorial français malgré son imperceptibilité certaine – celle-là même que pointe Rego Monteiro dans le poème avec lequel s’ouvre notre introduction. Soumises aux soubresauts des Histoires politiques nationales – principalement celle du Brésil, nous l’avons remarqué – autant qu’à des micro-événements d’ordre biographique, les publications de traductions manifestent une histoire des relations culturelles franco-brésiliennes ni linéaire ni continue.

-
1. Vicente de Rego Monteiro, *Mon onde était trop courte pour toi (1939-1941)*, Georges Bernanos (préf), Paris, Seghers, « Cahiers PS / Poésie 56 », 1956, p. 20.
 2. *Ibidem*, p. 21.
 3. Josette Cachelou, « Évanescences, ondes », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 3 février 2022. URL : <http://urlz.fr/l3ZB>.

Pour développer l'analyse, il nous faut prendre toute la mesure de ces premiers constats afin de ne pas surestimer – ni mésestimer – les effets des relations littéraires et artistiques que nous nous proposons d'étudier. Les considérations auxquelles nous a conduit cette première partie nous invitent en outre à examiner plus en détails la discontinuité qui semble caractériser les échanges relevés. Alors que l'approche biographique donne à voir l'expérience brésilienne de Cendrars, de Péret, comme de Bernanos traversée de ruptures, la recension bibliographique des traductions fait apparaître un corpus profondément hétérogène, tant synchroniquement que diachroniquement. Au-delà d'une évanescence fondamentale des échanges littéraires franco-brésiliens, se dessinerait ainsi le caractère dispersif des résonances avérées.

DISPERSION

Dans « Mon onde était trop courte pour toi », Vicente do Rego Monteiro fait suivre son premier constat d'échec par un récit confondant causes et circonstances de celui-ci :

Tes lampes trop métalliques étaient
 accordées sur d'autres circuits
Le télégraphe morse gangster
 de l'espace
mitraillait par rafales la voix du
 speaker
Ta voix annonçait dans
 d'inconnus langages
le mystère du vaste monde
 Domaine du rayonnement
Des souffles étranges et
 chuchotements¹

Dominants dans le passage, les nombreux pluriels projettent l'impossibilité de la rencontre dans la multiplicité. Le mystère et l'inconnu se caractérisent en effet par leur pluralité et leur hétérogénéité ; une image de fragmentation traverse l'ensemble, comme si le langage se trouvait lui-même menacé de brisures – comme si, au seuil comme à l'horizon de la rencontre, régnait la dispersion.

1. Vicente de Rego Monteiro, *Mon onde était trop courte pour toi (1939-1941)*, Georges Bernanos (préf), Paris, Seghers, « Cahiers PS / Poésie 56 », 1956, p. 20.

Les traces des résonances françaises de la littérature brésilienne de la première moitié du XX^e siècle le manifestent au premier égard : sur la scène culturelle française, les œuvres, comme les noms de leurs auteurs, se trouvent éparpillées, fragmentées, décomposées. Plutôt qu'à conclure de leur imperceptibilité une simple absence, il s'agit donc de les approcher à partir de leur propre caractère dispersé. C'est d'ailleurs ce que fait Rivas, dans *Encontros entre literaturas*¹ (un des rares ouvrages individuels à propos des relations littéraires franco-brésiliennes²), organisant sa description à partir de la diversité des figures intermédiaires (Santa-Anna Nery, Manoel Gahisto, Graça Aranha, Georges Raeders...) et des revues impliquées dans les échanges relevés.

Selon une approche similaire – et à l'instar de la première partie de notre travail –, nous proposons dans cette seconde partie de considérer le parcours de quelques auteurs et artistes (à partir de leur nom) puis d'analyser une recension bibliographique (à partir des anthologies françaises de poésie brésilienne). L'ensemble s'articule autour de deux des principaux effets de la dispersion : la multiplication – à travers les variations graphiques du nom des auteurs – et la fragmentation – à travers le partage anthologique de leurs œuvres.

-
1. Pierre Rivas, *Encontros entre literatura : França, Portugal, Brasil*, São Paulo: Hucitec, 1995.
 2. La prédominance d'ouvrages collectifs traitant des relations littéraires franco-brésiliennes peut-elle être considérée comme la manifestation du caractère dispersé de leur objet ?

I. MULTIPLICATION DES NOMS

Lorsque Barthes s'intéresse aux noms propres dans *La Recherche*, c'est en leur reconnaissant un « pouvoir constitutif¹ » permettant de les apprécier comme « la forme linguistique de la réminiscence² ». Selon lui, noms propres et réminiscence partagent en effet « trois propriétés³ » : le pouvoir d'essentialisation, le pouvoir de citation et le pouvoir d'exploration⁴. Commençons par considérer de façon générale le nom comme une forme de présence de la personne qui le porte : citer un nom reviendrait à reconnaître une existence et accorder une présence.

C'est certainement le pouvoir constitutif du nom propre que Bernanos convoque lorsqu'il intitule « Souza Dantas⁵ », son article du *Chemin de la Croix-des-Âmes* d'abord paru au Brésil sous le titre « A sobrevivência dos que não vivem como rebanhos » [« La survie de ceux qui ne vivent pas en troupeau »]. Citer ainsi le nom de l'Ambassadeur du Brésil en France pendant la Seconde Guerre, c'est instituer la personne en tant que personnage historique (seul article éponyme du *Chemin de la Croix-des-Âmes* exceptés « Le Général de Gaulle⁶ », publié sous le même titre au Brésil et « Darlan⁷ », intitulé « O que importa antes de tudo » lors de sa première publication). Si le titre portugais annonce explicitement la teneur laudative de l'article, le titre français, par la seule citation du nom, impose une reconnaissance – seuil de l'éloge. Bernanos introduit au demeurant son article par ces considérations :

Pour un Français [...], et particulièrement pour un Français de Paris, le nom de M. Souza Dantas est presque aussi familier que celui d'une place ou d'un monument

1. Roland Barthes, « Proust et les noms », dans Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 121.

2. *Idem.*

3. *Id.*

4. *Id.*

5. Bernanos, *Le Chemin de la Croix-des-Âmes*, EEC II, p. 512.

6. *Ibidem*, p. 370.

7. Cf. Partie II, chapitre 1, « Déroutes latines chez Bernanos ».

de notre ville [...]. [...] la guerre a fait pour ce nom ce qu'elle ne réussit pas à avilir : elle l'a grandement épuré et ennobli¹.

La structure de l'article repose ainsi sur une dialectique contrariée de l'appartenance : Souza Dantas peut être considéré comme un Parisien, mais c'est en tant que Brésilien que Bernanos l'acclame. Alors que l'article en portugais peut être lu comme une exhortation des Brésiliens (la guerre fait rage et Souza Dantas est alors prisonnier des Allemands), sa publication française le présente comme un aveu d'admiration : admiration pour Souza Dantas (alors résident définitivement à Paris) mais aussi admiration pour ce que – à travers ce nom – il représente : le « peuple² » brésilien. En intitulant la traduction française de son article par ce nom, Bernanos signale à la fois la célébrité et la célébration du diplomate brésilien en France³.

Peut être posé ici en miroir un phénomène inverse dans la traduction d'un titre éponyme : celui de la biographie par Jorge Amado du révolutionnaire brésilien Luís Carlos Prestes. En 1941, après plusieurs arrestations, le romancier se rend en Uruguay et en Argentine – premiers lieux d'exil pour Carlos Prestes –, où il rédige la première biographie du militaire, alors dans les prisons de l'Estado Novo brésilien. C'est ainsi que son ouvrage, sobrement intitulé *Vida de Carlos Prestes*, paraît d'abord en espagnol à Buenos Aires en 1942. La première édition brésilienne, publiée par la Livraria Martins Editora en 1945, présentera un sous-titre : *O Cavaleiro da Esperança*. Le panégyrique s'annonce par le paratexte ; l'illustration de la couverture, signée par Clóvis Graciano, suggère le ton épique du texte.

Quatre ans plus tard, lorsque la première traduction française paraît, Jorge Amado est de nouveau exilé à Paris ; c'est une maison d'édition directement attachée au Parti Communiste Français qui prend en charge la publication⁴. Le portrait du révolutionnaire par Clóvis Graciano en discret frontispice de l'édition

1. *Ibid.*, p. 512-513.

2. *Ibid.*, p. 515.

3. Dans « Les Américains en Afrique », article postérieur attaquant la propagande, Bernanos compare d'ailleurs la citation des noms à une technique de chasse. Cf. *Ibid.*, p. 471.

4. Notons une prépublication dans *Europe* : Jorge Amado, « Le Chevalier de l'espérance », trad. Georges et Julia Soria, *Europe*, Paris, décembre 1949, n. 47-48, p. 151-166.

brésilienne occupe toute la couverture française. Surtout, titre et sous-titre sont inversés : encore aujourd'hui, l'ouvrage est référencé sous le seul titre *Le Chevalier de l'espérance*. En même temps, l'icône est substituée au nom et la célébration de l'homme fait place à celle de la révolution ; avec cette traduction, tout se présente comme s'il s'agissait de rendre présent non pas un Brésilien mais un révolutionnaire.

Ces deux exemples servent d'invitation à concevoir le nom propre dans un texte comme une forme de présence. Ils montrent que cette présence est particulièrement soumise à des effets de dispersion lorsque le texte connaît des traductions. Pour développer cette réflexion, revenons tout d'abord aux principes premiers de la nomination.

a. Le nom civil

L'anthropologie s'est particulièrement attachée à la diversité des modalités de nomination. Intervenant au cours du séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss en 1977, intitulé *L'identité*, Françoise Zonabend, affirme : « le patronyme est à la fois le signe d'identification à l'espace de référence du groupe, marque l'appartenance à une lignée et l'inscription de cette lignée dans cet espace de référence. » Elle en tire pour conséquence que le patronyme « sous-tend à la fois un champ parental et un champ territorial¹ » ; corollairement, nous pouvons le considérer comme un levier d'analyse pour apprécier les *résonances* entre « champ territoriaux ».

L'état civil moderne et occidental fait plus particulièrement du nom le « lieu géométrique où, dans l'expérience concrète et quotidienne de chacun, s'articulent sphère privée (individuelle et familiale), sphère publique (espace de la citoyenneté et de la civilité) et rapport aux structures étatiques² ». On peut dès lors signaler que le patronyme renvoie à une existence singulière *à travers* une définition nationale, principal « champ territorial » dans lequel il s'inscrit. Barthes ne s'y trompe d'ailleurs pas, induisant que « le nom propre [a] une signification

1. Françoise Zonabend, « Pourquoi nommer », dans *L'Identité*, séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, Paris, Grasset, 1977, p. 257-286.

2. Nicole Lapierre, *Changer de nom*, Paris, Stock, 1995, p. 39.

commune : il signifie au moins la nationalité et toutes les images qui peuvent s’y associer¹ ». Interroger la résonance des noms brésiliens en France devrait ainsi permettre d’apprécier la résonance des relations culturelles entre ce qu’est la France et ce qu’est le Brésil.

Principe d’immutabilité et migration

C’est le principe d’immutabilité – énoncé par la loi du 6 fructidor de l’an II (23 août 1794) : « Aucun citoyen ne pourra porter de nom ni de prénom autres que ceux exprimés dans son acte de naissance². » – qui préside à l’établissement de l’état civil français. Jusqu’à la récente loi du 2 mars 2022, la législation concernant les modalités de dérogation présentait d’ailleurs une singulière stabilité : fixée par la loi du 11 germinal de l’an XI (1^{er} avril 1803) et simplement précisée par un décret du 8 janvier 1859, elle était restée immuable jusqu’au 8 janvier 1993³.

Or, si les noms ne changent pas, les hommes se déplacent. Pionnier en France des études migratoires à partir des patronymes, Pierre Darlu, biologiste de formation, énonce :

[...] tout à la fois parce qu’il se transmet d’une manière stable de père en fils et parce qu’il présente une spécificité géographique, le patronyme constitue un bon indicateur de la stabilité ou de la mobilité des personnes. De ce fait, l’analyse de la distribution géographique des patronymes et de son évolution au cours du temps doit permettre de distinguer des zones frontières qui dressent une barrière entre les hommes et des zones de transition où il est donné libre cours à la migration des hommes et aux échanges matrimoniaux⁴.

Il ne s’agit pas pour nous d’établir les modalités de distribution des patronymes brésiliens en France, ni d’en déduire les phénomènes migratoires dont elles relèvent. Il n’en reste pas moins qu’observer la résonance de noms brésiliens en France constitue la première étape incontournable de tout travail sur les relations culturelles entre ces deux pays.

1. Barthes, « Proust et les noms », art. cit., p. 74.

2. Nicole Lapierre, « L’emprise du national sur le nominal », dans Zei, Gianna, et al., *Le patronyme : Histoire, anthropologie, société*, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 115-132. (Consulté en format e-book le 3 février 2023. URL : <https://urlz.fr/l9nG>.)

3. *Idem*.

4. Pierre Darlu, « Espace, temps, migration », dans Zei, Gianna, et al., *Le patronyme : Histoire, anthropologie, société*, op. cit.

D'ailleurs, et indépendamment de la question de l'état civil, il nous reste à ajouter que le nom du voyageur ou de l'immigré – qui ne change pas, alors que tout change autour de lui – gagne en densité avec le *départ* : il tient lieu « de refuge, d'ancrage, de témoin d'une affiliation¹ ». Le titre d'une toile de Portinari illustrant une telle condition est emblématique : *Retirantes* (fig. 27). Représentant à travers le portrait collectif d'une famille, comme flottant dans un paysage désertique, l'errance et le dénuement insondables des paysans du Nordeste en exode vers les capitales économiques du Sud, la toile inspirera Picasso pour la composition de *Guerre en Corée*² (fig. 28). *Os Retirantes*³ : un nom commun comme toute identité...

Dans le poème d'ouverture de son premier recueil éponyme – *Adresse de la multiplication des noms*, publié en 1997 – Max de Carvalho (de son nom civil Max de Carvalho Wyzuj, né à Rio de Janeiro de mère brésilienne et de père polonais) se remémore son enfance polyglotte à partir de toponymes. S'adressant à sa « grand-mère », le poète invoque en français :

Souviens-toi, c'est ton fils des Grisons
qui partit deux fois seul, aimé deux fois ;
celui de Bastogne devant toi cette nuit à la terrasse de *finisterre*,
dans le miracle de la multiplication des noms
(lait d'Eisenach, rouille de Görlitz et Karl-Marx-Stadt, si ces villes existent encore,
et jusqu'au jour où elles existeront de quelque façon que ce soit),
traversant des places sombres, coupant par des rues désertes.

C'est ton enfant changé, méconnaissable,
mais dans le cœur tel un stigmaté la prédication de ta
pureté aïeule⁴.

Ce qu'il appelle le « miracle de la multiplication des noms » se trouve pris entre des forces contradictoires : le départ, le déplacement, la permanence – comme s'il résultait précisément de ce mouvement. À la dispersion des toponymes fait pendant leur permanence, à la mobilité du « fils », de l'« enfant changé », est adossée la constance de son nom, « prédication de [l]a pureté

-
1. Claude Burgelin, *Les mal nommés – Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2012, p. 10.
 2. Joseane Lúcia Silva, « *L'anthropophagisme* » dans *l'identité culturelle brésilienne*, Paris, L'Harmattan, « Pouvoirs comparés », 2009.
 3. Candido Portinari, *Os retirantes*, huile sur toile, 190x180, 1944, MASP.
 4. Max de Carvalho, *Adresse de la multiplication des noms*, Cognac, Obsidiane, « Les solitudes », 1996, p. 14.

aïeule » : polyglottisme, nomination et mémoire apparaissent strictement indissociables. C'est ainsi à partir de l'image d'une « multiplication des noms » que ce poète d'expression française expose l'inscription linguistique et culturelle de son œuvre.

Renommée et indignité

Le nom s'apparente de tout évidence à une « aire de communication avec autrui » : une « délimitation », une « séparation », une « peau sociale », une « surface d'inscription », une « enveloppe », un « sac¹ ». Colette Soler en déduit qu'il constitue – comme la morphologie du terme l'indique – la matière même de la renommée.

Le « se faire un nom » qui semble laisser toute la charge du nom au sujet lui-même, ne doit pas nous masquer qu'il n'y a pas d'auto nomination, ce qui veut dire qu'un nom propre, fût-il de symptôme, est toujours solidaire d'un lien social. [...] Dans tous les cas, il faut que ce que je vais appeler l'offre à nomination pour désigner la mise du sujet soit reçue par un Autre².

Nous l'avons vu dès l'introduction : nommer c'est avant tout reconnaître. À l'inverse, mal nommer c'est dédaigner. Claude Burgelin en fait la matière de son dernier essai, commençant par constater que :

Le nom propre est terrain de prédilection du calembour, de l'altération moqueuse, de l'abréviation expéditive. Ou du quolibet meurtrier, devenant cible assassine ou piège mortel. Ce peut être une citadelle de l'orgueil ou de la vanité tout autant que ce qui la ruine³.

En miroir de la renommée, se tient ainsi les « noms d'indignité imposés⁴ ». On connaît bien la pratique sociale ; moins – pour y revenir – celle qui relève du propre état civil. Nicole Lapière en relève pourtant plusieurs, comme l'attribution en 1787 par des fonctionnaires de Joseph II de noms de dérision aux Juifs de Galicie qui ne pouvaient pas payer pour l'éviter, ou des cas d'abus lors de l'obligation de patronyme pour les « indigènes musulmans » en Algérie en 1882⁵.

1. Claude Burgelin, *Les mal nommés*, *op. cit.*, p. 11.

2. Colette Soler, « Les noms de l'identité », *L'identité en question dans la psychanalyse, Champ lacanien*, 2008, vol. 1, n. 6, p. 11-18.

3. Claude Burgelin, *Les mal nommés*, *op. cit.*, p. 14.

4. Colette Soler, « Les noms de l'identité », *art. cit.*, p. 11-18.

5. Nicole Lapière, « Un nom à fleur de peau », *L'identité en question dans la psychanalyse, Champ lacanien*, Paris, 2008, vol. 1, n. 6, p. 101-110.

Les patronymes brésiliens de l'état civil français n'ont évidemment pas subi de telles déformations systématiques : la communauté brésilienne n'a jamais été persécutée en tant que telle. Le cas d'Elsie Houston, Brésilienne de père étasunien, nous conduit toutefois à envisager l'idée de « stigmatisation involontaire » par l'état civil : c'est en effet sous le nom d'« *Elisie Maryline HOUSTON* » que son identité est négligemment transcrite dans la copie conforme de l'acte de son mariage avec Benjamin Péret le 12 avril 1928 à la mairie du 7^{ème} arrondissement de Paris¹.

b. Les noms littéraires

Posons le problème en termes proprement littéraires. Bien sûr, l'acte de nomination, en tant qu'il figure l'acte de langage lui-même, peut être considéré au fondement de toute littérature². C'est cependant plus spécifiquement en tant que « cordon ombilical qui relie un nom propre à une œuvre d'écriture³ » que le nom nous intéresse ici : depuis le « sacre [romantique] de l'écrivain », la « sublimation et la sacralisation du verbe poétique » se traduisent en effet par l'« anoblissement du nom de l'auteur⁴ ».

Ce lien apparaît par exemple de façon particulièrement manifeste – et complexe – dans une lettre que Pierre Hourcade adresse à Armand Guibert à la fin de l'année 1955⁵. Il y raconte ses difficultés auprès de l'instance éditoriale⁶ pour voir une épreuve de l'anthologie dont il revendique une part d'auctorialité⁷. Il s'indigne alors : « je suis décidé à *crier comme un écorché* si on ne me montre pas

1. De l'autre côté de l'océan, les rédacteurs ne sont pas exempts de telles négligences : la jeune épouse est dénommée « Elzie Housten » dans l'annonce de son mariage dans *Para todos* du 21 avril 1928.

2. Un article bien nommé « Nommer » de *Littérature* recense les principaux leviers d'articulations théoriques entre nomination et langage. Cf. Issacharoff Michael, Madrid Lelia, « Nommer », *Littérature*, 1995, *Le récit médusé*, n. 97, p. 112-125.

3. Claude Burgelin, *Les mal nommés*, op. cit., p. 8.

4. *Ibidem*, p. 19.

5. Lettre également citée, plus longuement, plus loin. Cf. partie II, chap. 2, « Histoire littéraire, critique, création ».

6. En l'occurrence Roger Caillois, au nom de l'UNESCO.

7. Cette anthologie fait l'objet d'une plus ample présentation dans le chap. suivant. Cf. partie II, chap. 2, « Internationalisme anthologique et auctorialité : d'une guerre à l'autre ».

une épreuve, *quitte à interdire qu'on imprime mon nom si on s'y refuse*¹. » C'est ainsi directement à travers son nom que l'exigence de l'auteur s'exprime.

Les noms du corpus français

Pour Bernanos, le lien entre œuvre et nom revient – comme souvent chez lui – à une question de morale, de morale d'écrivain si l'on peut dire. Fréquentes sont ainsi ses attaques à la pseudonymie. Dans sa lettre à Sir Geoffrey Knox du 21 août 1942, par exemple, il vitupère : « entre parenthèse, Romains s'appelle Farigoule et Maurois, Herzog. Ils ne peuvent pas porter le nom de leur père, comme tout le monde² ? »

La question du changement de nom se trouve par ailleurs au cœur de ses attaques au critique autrichien exilé au Brésil, Otto Maria Karpfen – alors récemment nationalisé brésilien sous le nom d'Otto Maria Carpeaux. Dans sa réponse au « défi d'honneur » lancé par son adversaire de plume³, Bernanos raille, assimilant changement d'état civil et pseudonymie :

Je ne veux aucun mal à l'honneur de M. Carpeaux. Est-ce trop lui demander que de laisser le mien en paix ? L'éminent critique a déjà changé son nom de Karpfen contre celui d'un illustre sculpteur français. S'il persiste à employer désormais ce style mousquetaire, il devra modifier une deuxième fois son état civil, et substituer au pseudonyme de Carpeaux celui de d'Artagnan⁴.

Ce n'est que juste avant de conclure son article – par l'affirmation de l'indissociabilité de l'homme et de son œuvre – que Bernanos motive la raillerie par laquelle il introduit son article :

M. Carpeaux n'est pas plus à sa place dans son pseudonyme français de Carpeaux que sous l'étiquette d'écrivain européen, car il est avant tout un écrivain allemand, un esprit allemand, de cette lignée judéo-allemande, qui compte d'ailleurs tant de noms illustres. Comme tel – et seulement comme tel –, je reconnais volontiers que sa collaboration enrichit la presse brésilienne. Mais les simples lecteurs de cette presse n'ont-ils pas le droit d'être exactement renseignés sur les origines, la personne et les tendances qui prétend former leur jugement, souvent même leur

-
1. Lettre de Pierre Hourcade à Armand Guibert n.d. s.l. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR H10).
 2. Lettre de Bernanos à Sir Geoffrey Knox du 21 août 1941 de Barbacena, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 422.
 3. Otto Maria Carpeaux, « Discussão e terrorismo », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 avril 1944, n. 7 351, p. 13.
 4. Bernanos, « Discussão e terrorismo (à margem do um artigo de sr. Otto Maria Carpeaux) », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 mai 1944, n. 7 367 ; repris sous le titre « Le drame de conscience d'un Juif allemand », dans Bernanos, *Le Chemin de la Croix-des-Âmes*, EEC II, p. 608.

conscience, et qui se dit publiquement, avec un orgueil ingénu, champion de la « littérature » contre la « sous-littérature¹ » ?

Si la pseudonymie se trouve apparentée à de l'imposture, ce n'est pas seulement parce qu'il y a usurpation de *place* (nous retrouvons ici l'association entre nom et « champ territorial » exposée plus haut), c'est aussi parce qu'elle induit un regard – une lecture – dévoyé ; elle serait même un risque pour la propre littérature.

De l'autre côté du spectre de la conception de la nomination auctoriale se trouve la position de Cendrars, qui met à plusieurs reprises en scène l'adoption de son pseudonyme comme une révélation littéraire². David Martens le remarque dans son article sur *Hors la loi* !³ : le nom de l'auteur (en l'occurrence celui d'Al Jennings et le sien) fonctionne pour Cendrars comme le pivot d'un déplacement, déplacement qui constitue de manière générale la dynamique première de sa propre écriture – nous y reviendrons.

Traductions, plagats, fausses attributions... tout se passe comme si c'était le jeu même – plus ou moins distendu – entre œuvre et nom qui constituait pour Cendrars le propre de l'écriture littéraire. Ne nous étonnons pas si, à propos du catalogue de la première exposition personnelle de Tarsila à la galerie Charpentier, il écrit (depuis São Paulo) à Oswald de Andrade (en séjour à Paris avec la peintre) : « J'aurais pu faire une Préface pour le Catalogue de Tarsila. Voici quelques poèmes. Fais-en d'autres et signe-les de mon nom [« de mon nom » ajouté manuscritement] si ceux-ci ne conviennent pas. Tout ce que vous ferez sera bien⁴. » C'est dans la rencontre que Cendrars crée¹ ; on voit avec ces mots l'intensité de celle avec la peintre et le poète brésilien.

1. *Ibid.*, p. 612.

2. Cf. Le chapitre intitulé « Le pseudonyme et son désir », dans Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Asc, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

3. David Martens, « Portrait du traducteur en hors-la-loi – Blaise Cendrars et Al Jennings », dans David Martens (dir.), *Blaise Cendrars – Un imaginaire du crime*, Paris, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2008, p. 63-79.

4. Lettre du 26 avril 1926 citée par Antoine Chareyre dans sa préface à : Oswald de Andrade, *Bois Brésil – Poésie et Manifeste*, traduit, préfacé et annoté par Antoine Chareyre, Paris, Éditions de la Différence, 2010, p. 38.

Si la signature est pour Cendrars le moment du jeu littéraire par excellence, l'auteur n'en reste pas moins particulièrement attentif à la pérennité des noms – qu'il associe, conformément à la tradition, à celle des textes. Dans « Pauvres Rastignacs », il écrit ainsi :

En 1907, j'avais vingt ans ; aujourd'hui, j'en ai soixante-cinq. Et quand je pense aux autres jeunes gens de mon âge que je rencontrais alors au Café Fleurus, j'ai peine à imaginer ce qu'ils sont devenus et je ne me souviens plus ni de leur tête ni de leur nom. / On publiait des petites revues littéraires qui se vendaient sous les galeries de l'Odéon : *La Foire aux Chimères*, *La Corne d'Abondance*, *La Forge*, *Les Actes des Poètes*, et tout le monde participait à un mouvement d'esthétique, *L'Action d'Art*, et tout le monde rédigeait des manifestes qui devaient éclater dans le Paris de la bande à Bonnot comme des bombes (nous étions tous plus ou moins anarchistes), « des bombes de beauté », – alors je me suis détaché du groupe et je suis reparti d'où je venais, de l'autre côté du monde, aux cinq cents diables... car, déjà, j'avais manipulé des bombes en Russie².

On le voit : sous l'analogie entre publications de manifestes et explosions de bombes se tient l'image de la dispersion des noms, et avec elle l'effacement des œuvres. Or, alors que le lexique portugais de Cendrars est caractérisé par son incohérence orthographique, les patronymes brésiliens émaillant son œuvre se caractérisent par leur intégrité relative³. Son travail pour la traduction de *A Selva* de Ferreira de Castro⁴ témoigne de ce soin : le tapuscrit de la traduction littérale à partir de laquelle Cendrars rédige est griffé lorsqu'il s'agit de rétablir l'orthographe de patronymes (pour « Melo Palheta » par exemple⁵). Quant au bon-à-tirer⁶, il comprend maintes corrections du nom de Cândido Mariano da Silva Rondon (dont le patronyme est imprimé « Romdon » ou « Rondon »). Si la signature est un jeu, le nom n'en reste pas moins le gage de la postérité.

-
1. Nous prenons ici le contre-pied de la thèse de Claude Leroy qui, dans la préface à son édition d'*Aujourd'hui*, affirme à propos de Cendrars que « créer sera toujours pour lui un acte solitaire ». (Claude Leroy, « Préface », dans Cendrars, TADA 11, p. XVII.)
 2. Cendrars, « Pauvres Rastignacs », TADA 8, p. 457.
 3. Adalberto de Oliveira Souza dit l'inverse, dans Adalberto de Oliveira Souza, *Cendrars tradutor do Brasil : Um estudo da tradução francesa de A Selva de Ferreira de Castro*, São Paulo, Annablume, Selo Universidade. Literatura, 1995. On croitera quelques cas de transcription erronée au long de notre travail.
 4. Cf. Partie III, chapitre 2, « Brouillages critiques : le cas de *Forêt vierge* de Ferreira de Castro »
 5. Tapuscrit de la traduction de *Forêt vierge* de Ferreira de Castro par Jean Coudure, p. 58. Non daté. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (cote : O 273).
 6. Épreuves et corrections de *Forêt vierge*. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (cote : O 275-278).

Pour compléter le tour d’horizon des trois principaux auteurs français de notre corpus, remarquons simplement que le problème ne peut être posé selon les mêmes termes pour Benjamin Péret : s’il a pratiqué la pseudonymie¹, c’est notamment par stratégie de dissimulation face à la censure et la répression politique de ses écrits, en France comme au Brésil. Sa relation au nom ne ressort ainsi pas – directement du moins, encore moins totalement – de sa création littéraire.

Les noms de la littérature brésilienne en France – effets de liste

Si les perspectives changent, il semble que le jeu du nom littéraire fonctionne toujours entre permanence et dispersion. La récurrence de l’emploi métonymique du nom de l’auteur pour son œuvre dans les florilèges français de poésie brésilienne – genre par excellence du rapport dialectique entre dispersion et accumulation² – nous semble en cela éloquente.

Dans sa présentation des poètes de langue portugaise pour l’*Introduction à la poésie ibéro-américaine* parue en 1947, Tavares Bastos juge ainsi que « l’anthropophagie nous légua quelques beaux noms qui vont de Carlos Drummond de Andrade à Manuel Bandeira, à Serge Milliet³ » et conclut : « Les noms figurant dans ce travail justifient par la nature de cet ouvrage l’omission de certains autres [...]. » Le même Tavares Bastos termine sa préface à l’*Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine* parue sept ans plus tard en avertissant : « le lecteur français trouvera dans notre anthologie quelques noms qui représentent le mieux ces tout jeunes poètes que nous nous sommes efforcés de réunir⁴ ». Le procédé semble toujours actuel puisque Jean-Pierre Rousseau l’emploie dans le texte liminaire de *Grandes voix de la poésie brésilienne du XX^e siècle* paru en 2005⁵... Or, Max de Carvalho le reconnaît dans l’introduction

-
1. Il a notamment signé des textes sous le nom de Peralta ou de Maurício.
 2. Cf. Partie II, chapitre 2, « Fragmentation des œuvres ».
 3. *Introduction à la poésie ibéro-américaine*, trad. Antônio Dias Tavares Bastos et Pierre Darmangeat, éd. Pierre Darmangeat et Antônio Dias Tavares Bastos, Paris, Le Livre du jour, 1947, p. 323.
 4. *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine*, trad. et éd. Antônio Dias Tavares Bastos, Paris, Pierre Tisné, 1954, p. 21.
 5. « De grands noms tels que Murilo Mendes, Cecília Meireles ou Vinícius de Moraes sont comptées comme “modernistes” ». Jean-Pierre Rousseau, « Liminaire », *Grandes voix de la*

de *La poésie du Brésil* de 2012 – la dernière et la plus volumineuse des anthologies françaises de poésie brésilienne –, les noms dont il s’agit sont étrangers au lecteur français¹ : l’altérité de la littérature brésilienne passe en premier lieu par celle des noms de ses auteurs.

Au-delà des anthologies, nombreuses sont pourtant les listes françaises de noms d’auteurs brésiliens. Les *résonances* de celle que constitue la conférence énoncée à la Sorbonne par Oswald de Andrade le 11 mai 1923 et intitulée « L’effort intellectuel brésilien² » sont révélatrices. Pour ce moment inaugural où est donnée la parole à un Brésilien par l’institution universitaire³, le poète entreprend en effet de présenter en une dizaine de pages les fondements intellectuels d’un nouveau nationalisme brésilien ; il cite pour cela une vingtaine de noms d’auteurs et d’artistes, qui s’accumulent en de nombreuses listes⁴.

C’est toutefois avec une autre liste – comme en revers – qu’il évoque quatre jours plus tard son intervention : « Ma conférence a causé bonne impression. Dans la salle, Jules Romains, Paul Morand, Juan Gris, Nicolas Beaudouin etc,

poésie brésilienne du XX^e siècle, bilingue, trad. Jean-Pierre Rousseau, éd. Jean-Pierre Rousseau, Paris, Éditions Lusophones, 2005, p. 5.

1. « Qu’il [le lecteur] me pardonne cette longue digression où tant de noms ignorés peut-être, mêlant poètes et lieux, n’ont été mentionnés que pour le familiariser [...]. ». *La Poésie du Brésil – Anthologie bilingue du XVI^e au XX^e siècle*, bilingue, trad. Max de Carvalho, éd. Max de Carvalho, Paris, Éditions Chandeigne, 2012, p. 18.
2. Prononcée le 11 mai 1923 à la Sorbonne et publiée en français : Oswald de Andrade, « L’Effort intellectuel du Brésil contemporain », *Revue d’Amérique Latine*, 2^{ème} année, Paris, juillet 1923, n. 5, p. 197-207 ; et en portugais : Oswald de Andrade, « O esforço intelectual do Brasil contemporâneo », *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro-São Paulo, décembre 1923, n. 96, p. 383-389.
3. Remarquons la contemporanéité de cette conférence avec *L’Évènement indien de la littérature française* pointé par Guillaume Bridet : c’est durant cette même décennie que « l’objet de discours indien devient aussi un sujet de discours » (Guillaume Bridet, *L’Évènement indien de la littérature française*, Grenoble, Ellug, col. « Vers l’Orient », 2014, p. 20). Il précise toutefois : « L’Inde ne prend pas la parole, on la lui donne [...]. » C’est aussi le cas pour l’évènement dont il s’agit ici.
4. « La critique du pays, par ses meilleurs représentants, Tristão de Athayde, Nestor Victor, J.-A. Nogueira, Fabio Luz, reçoit très bien et encourage les premières œuvres du mouvement qui prend une plus large expression dans la revue *Klaxon*. Toute une jeunesse lui apporte son enthousiasme. Elle est composée des poètes Luís Aranha, Tácito de Almeida, Agenor Barbosa, Plínio Salgado, du conteur René Thiollier et des essayistes Rubens de Moraes, Cândido Motta Filho, Canto de Barros et Sérgio Buarque de Holanda » et « Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Zina Aita, Rego Monteiro, Tarsila do Amaral et Yan de Almeida Prado jettent les bases d’une peinture réellement brésilienne actuelle ». Antoine Chareyre, « Préface », dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil*, op. cit., p. 204 et 206 respectivement.

ambassadeurs, comtesses, artistes etc¹ », écrit-il dans sa lettre à Mário de Andrade. Étrange liste, mêlant peintre et écrivains, français et étrangers : artistes que la postérité fera finalement diverger... Une semaine plus tard, Mário de Andrade, transmettant les nouvelles des paulistains au carioca Manuel Bandeira, reprend la liste de noms français de son ami conférencier – et la modifie, comme pour lui restituer une cohérence : « Tu sais quoi, pour Oswald ? Il est à Paris ami avec Cendrars, Romains, Picasso, Cocteau, etc. il a fait une conférence à la Sorbonne, dans laquelle il a parlé de nous !!! C'est pas drôlissime² ? »

Listes de révérence, listes rivales, listes en miroir, dont la cohérence n'est jamais évidente. Voilà un riche objet lorsqu'il s'agit de s'interroger en termes de résonance, « transmission sans contact, de proche en proche³ » ; la correspondance de ces amis brésiliens en témoigne. Pour nous, qui nous intéressons aux résonances de la littérature brésilienne en France, c'est toutefois le récit de la conférence d'Oswald qu'en fait Sérgio Milliet qui nous éclaire directement. Lui aussi à Paris, il écrit à Mário de Andrade, le même jour qu'Oswald :

Bonne impression mais un défaut : sujet trop vaste pour une seule conférence. De là une nécessité impérieuse de résumer beaucoup, ce qui, vue la quantité de noms bizarres pour les français, a dû embrouiller l'intelligence multicéphale et discordante de l'auditoire⁴.

Tout se passe comme si la résonance se faisait véritable cacophonie lorsque perçue de l'autre côté de l'océan...

-
1. « A minha conferência causou boa impressão. Na sala, Jules Romains, Paul Morand, Juan Gris, Nicolas Beaudouin etc, embaixadores, condessas, artistas etc. ». Lettre de Oswald de Andrade à Mário de Andrade du 15 mai 1923, dans *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, org. Marcos Antônio de Moraes, São Paulo, Edusp/IEB, 2001, p. 93.
 2. « Sabes do Oswald ? Está em Paris amigo de Cendrars, Romains, Picasso, Cocteau, etc. Fez uma conferência na Sorbonne, em que falou de nós!!! Não é engraçadíssimo? ». Lettre de Mário de Andrade à Manuel Bandeira du 22 mai 1923, dans *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 92. Traduction française d'Antoine Chareyre, dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil*, op. cit., p. 20.
 3. Céline Hervet, « La résonance, entre rationalité et affectivité : sources classiques, réappropriations contemporaines », intervention au colloque international intitulé « Écouter, écrire la résonance : entre musique et philosophie » tenu à l'école Normale Supérieure de Lyon du 7 au 19 novembre 2021.
 4. « Impressão boa mas um defeito: assunto demasiado vasto para uma só conferência. D'áí uma necessidade imperiosa de resumir muito, o que, visto a quantidade de nomes bizarros para os franceses, deve ter se embrulhado na inteligência multicéfala e discordante do auditório. » *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 93.

D'après Antoine Chareyre c'est pourtant une liste qui « fut longtemps l'une des rares pages de la librairie française à témoigner de la présence en ce siècle du Modernisme brésilien¹ ». Il s'agit de la liste de quinze noms de la dédicace de *Feuille de route*, recueil de poèmes qu'a rapportés Cendrars de son premier voyage au Brésil en 1924. Adrien Roig le note dans son article « Blaise Cendrars et ses « bons amis » de São Paulo ou les réalités d'une utopie² », cette même liste est reprise – et amplifiée (par l'ajout d'adjectifs) – plus de trente ans après, dans le récit de la première arrivée de Cendrars au port de Santos dans *Trop c'est trop* : « Oswald de Andrade, Mário de Andrade, l'espiègle Serge Milliet, le grand poète, Tasto de Almeida³, le fin Couto de Barros, le bon Rubens de Moraes sans malice, Luís Aranha le taciturne, Antônio de Alcântara Machado⁴ ». Comme celle d'Oswald, cette liste ne trouvera que bien peu de *résonances* françaises. C'est ainsi qu'Antoine Chareyre remarque à son propos qu'« elle peut servir aujourd'hui encore de répertoire aux traducteurs de bonne volonté⁵ », insistant ainsi sur son paradoxal – et répété – effet de présence : à la fois affirmation d'une reconnaissance et trace avouée d'absences.

Péret, lui aussi, utilisera la liste de noms comme forme de première transmission d'une littérature. Dans « Benjamin Péret parle du Brésil » par exemple, publié en 1956 alors que le poète revient de son second – et dernier – séjour brésilien, on peut lire :

Si cette influence [l'influence française] est considérable, elle n'a cependant pas troublé l'éclosion de talents originaux, d'ailleurs consacrés aujourd'hui, comme Manuel Bandeira, Annibal Machado⁶ ou Carlos Drummond de Andrade. Il en est de même pour les jeunes. J'ai connu plusieurs poètes qui en sont à leurs débuts. Deux d'entre eux m'ont paru présenter un intérêt particulier : Décio Victorio et Ferreira Gullar⁷.

-
1. Antoine Chareyre, « Préface », dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil*, *op. cit.*, p. 295.
 2. Adrien Roig, « Blaise Cendrars et ses « bons amis » de São Paulo ou les réalités d'une utopie », dans Maria Teresa de Freitas et Claude Leroy (dir.), *Brésil, l'Utopialand de Blaise Cendrars*, Paris, L'Harmattan, « Recherches Amériques latines. Série Brésil », 1998, p. 58.
 3. Lire Tácito. Il s'agit là d'un exemple de transcription de nom par Cendrars erronée.
 4. Cendrars, *Trop c'est trop*, TADA 11, p. 381.
 5. Antoine Chareyre, « Préface », dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil*, *op. cit.*, p. 295.
 6. On remarque ici l'erreur de transcription du prénom qui s'orthographe « Aníbal ».
 7. Péret, « Benjamin Péret parle du Brésil », OC7, p. 247.

Cinq noms, métonymie de l'œuvre de cinq auteurs, tenue à son tour pour représentative d'une littérature entière. Le raccourci semble inévitable.

La récurrence des erreurs de transcription au sein de ces listes francophones de noms d'artistes et auteurs brésiliens – nous en avons relevées plusieurs ci-dessus – provoquerait pour sa part une « multiplication des noms » : accumulées, ces transformations marginales opérées aussi bien par la presse, les éditeurs ou de simples correspondants francophones, terminent par caractériser le mode de résonance en France de la propre littérature brésilienne. L'analyse de ces variations graphiques permettrait alors de tracer, à la manière du sable répandu sur une surface en vibration, les effets de dispersion des résonances française de la littérature et des arts du Brésil.

1. NOMINATIONS BRÉSILIENNES

Avant d'aborder un premier cas de « multiplication » française d'un nom brésilien, et puisque le nom s'inscrit selon une définition nationale, il importe de considérer, sans pour autant prétendre à l'exhaustivité, les enjeux spécifiques du nom littéraire au Brésil. C'est par un détour par la fiction que nous envisagerons le problème.

a. *Baianinha e outras mulheres* : au carrefour entre fiction et Histoire, les noms comme caisse de résonance narrative

Nous l'avons vu, la nomination peut être considérée comme le fondement de toute écriture littéraire, il est cependant remarquable que nombre d'auteurs brésiliens de notre corpus fassent fonctionner le nom des personnages comme un ressort proprement narratif de leurs fictions¹.

1. C'est ce que montre la thèse d'Ana Maria Machado (effectuée sous la direction de Roland Barthes pendant son exil à Paris) qui termine en supposant possible l'application de ses conclusions à nombre d'auteurs brésiliens. Cf. Ana Maria Machado, *Recado do Nome. Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens* [1976], São Paulo, Companhia das Letras, 2013. Merci à Murilo Marcondes Moura pour m'avoir indiqué cette référence.

C'est le cas de Ribeiro Couto pour son conte « Maternidade¹ » publié pour la première fois au sein du recueil intitulé *Baianinha e outras mulheres* paru à Rio de Janeiro en 1927². Ce conte relate à grands traits la vie d'une femme qui, ne pouvant enfanter, adopte un fils, puis une fille. La narration du destin de ces personnages se construit autour de l'enjeu de leur nom : alors que le fils se trouve sous la tutelle de son père biologique et s'apprête à se marier, la fille meurt après avoir reçu et lu une lettre de son frère. Dans ce conte, ce n'est pas tant le contenu de la missive qui déclenche la chute mais le seul nom de la signature : non pas celui de la famille adoptive « Ricardo Sousa Telles » mais uniquement celui du père « Ricardo Miranda ». Le récit se clôt sur l'embarquement du couple pour l'Europe : la douleur et la frustration de la maternité impossible se soldent par l'absence des enfants comme de leur nom. La dramatisation du spectre de la nomination est portée à son plus haut degré.

Dans son compte-rendu de *Baianinha e outras mulheres* paru dans le *Diário nacional* du 8 janvier 1928³, Mário de Andrade fonde sa critique sur l'ambivalence entre la qualité incontestable du recueil (qu'il qualifie d'« excellent » et d'une « vérité de diction extraordinaire ») et le « dépouillement absolu des valeurs artistiques » conduisant « à la plus grande dévalorisation possible de la littérature », faisant courir l'image de la « disparition » du style. Or, que produit le nom sinon cette confusion des circonscriptions sémantiques du langage littéraire avec celles du quotidien de la vie intime et civile ? Quoi de plus dépourvu de style qu'un nom ?

En peignant Ribeiro Couto comme un « conteur de foyer⁴ », Mário de Andrade ne semble toutefois pas avoir pris la mesure de l'enjeu stylistique de l'énonciation du nom, encore moins de la mise en scène de la portée symbolique de son effacement. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si lui-même procède dans sa

1. Ribeiro Couto, « Maternidade », dans: Ribeiro Couto, *Baianinha e outras mulheres* [1927], Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1932, p. 195-239.

2. « Maternidade », comme les autres nouvelles évoquées plus loin, fait partie des nouvelles qui ne sont pas retenues pour les éditions en volumes des traductions françaises. Cf. partie I, chap. 2, « Pluralité du modernisme ».

3. Mário de Andrade, « [Compte rendu de *Baianinha e outras mulheres*] », *Diário Nacional*, Rio de Janeiro, 8 janvier 1928, p. 9.

4. « Contistas de lar ». *Idem.*

critique à l'oblitération du nom du personnage principal de ce conte. Faisant de « Maternidade » un texte typique de la « disparition du style » qu'il relève dans le recueil, il affirme en effet :

C'est un cas très émouvant et qui pourrait embrasser toutes les femmes infécondes. Cependant, il est écrit tellement en dehors de "l'œuvre d'art" qu'il se résume seulement au cas de Bidule. C'est comme s'il nous racontait cela en conversant. On sent une petite douleur "en passant" pour Bidule¹.

Mário de Andrade récuse aux contes de *Baianinha e outras mulheres* une « force de tragédie permanente » et associe leur manque de « valeur d'universalisation » à la prégnance de l'art de la conversation. Dans sa lettre du 25 janvier 1928 à son ami paulistain, Manuel Bandeira renverse les termes : pour lui, c'est proprement l'art de la conversation qui fait de Ribeiro Couto un « conteur excellent » ; dans « Maternidade », il loue « l'absence absolue de sensiblerie² » et « la pudeur avec laquelle Couto instille l'émotion³ ». En affirmant en retour les « valeurs artistiques » de *Baianinha e outras mulheres*, il pointe la qualité de composition du recueil – inaperçue selon lui par Mário de Andrade. Le traitement narratif du nom des personnages en constitue selon nous une des clés de voûte.

En plus de « Maternidade », deux autres contes du recueil se caractérisent en effet par la mise en récit du spectre de la disparition du nom⁴. Dans « Madame Renon & modistas », c'est le propre nom du narrateur, identifié jusqu'alors par son seul surnom, qui constitue la décevante chute. Son ami Raphaël refuse de terminer son piquant récit alors que le rideau du théâtre s'ouvre devant eux ; c'est alors que, comme pour conjurer son effacement aux yeux de Raphaël – et du lecteur –, le narrateur énonce son nom civil complet, qui apparaît pour la première et unique fois dans le conte :

Raphael était émerveillé. Droit sur son fauteuil, oubliant qu'il devait à Francisco Guedes Nunes, négociant en bois de l'État d'Espírito Santo, la fin minutieuse de son

1. *Idem*.

2. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira, op. cit.*, p. 376.

3. *Ibidem*, p. 375.

4. Sans compter l'emploi d'un nom dans un titre pour la nouvelle : « Ignácio Gomes, Profissional do egoísmo ». Cf. Ribeiro Couto, Jean Duriau (trad.), « Ignacio Gomez, Profissional de l'égoïsme », *Revue de l'Amérique Latine*, février-mars 1932.

histoire, il suivait, avec un intérêt aigu le jeu des formes des quarante espagnoles enchanteresses¹.

Le conte « Velhos amores » termine lui aussi par une dramatisation du nom du narrateur. À la lecture de l'annonce d'un mariage dans un journal, le narrateur commence par le souvenir d'une histoire de jeunesse : épris d'amour, il avait fait publier dans le journal local sous le pseudonyme de Delauro Vidal un poème d'amour à destination d'une fille qui ne lui avait jamais donné signe de réponse, « mon premier revers littéraire ² » s'amuse-t-il. Du ton mélancolique qui caractérise la prose de Ribeiro Couto, le narrateur, invoquant son ancien amour, termine son récit en s'exclamant : « Et tu as épousé Athanasio de Freitas Domingues, oh toi, premier démon, petit démon aux yeux verts qui réveilla la littérature aux quatorze-ans de Delauro Vidal !³ » À la pompe du nom du futur époux de son vieil amour, le narrateur oppose la candeur de son pseudonyme d'adolescent : tout se passe comme si l'écriture littéraire permettait de conjurer la dévalorisation, voire l'effacement, du nom.

Priska Degras l'a parfaitement montré, la question du nom est particulièrement sensible – et révélatrice – dans les Amériques. Son essai, paru en 2011 et intitulé *L'obsession du Nom dans le roman des Amériques*, se fonde sur cette idée. D'après elle :

La nomination des personnes, tout comme celle des paysages, est un moyen de lire l'Histoire. Le nom, ce “document invisible de notre passé, plus vieux que nos vieilles archives” (selon la formule d'Albert Dauzat⁴) peut révéler certaines parties cachées, secrètes, délibérément enfouies ou malheureusement oubliées de notre Histoire⁵.

-
1. « Raphael estava maravilhado. Aprumado na cadeira, esquecido de que devia a Francisco Guedes Nunes, madeireiro no Espírito Santo, o fim minucioso da sua história, seguia com um interesse agudo o jogo de forma das quarentas espanholas encantadoras. » Ribeiro Couto, *Baianinha e outras mulheres*, *op. cit.*, p. 118-119.
 2. « O meu primeiro despeito literário ». *Ibidem*, p. 82.
 3. « E casares com Athanasio de Freitas Domingues, ó tu, primeiro demônio, demoniozinho de olhos verdes que despertasse a literatura nos quatorze anos de Delauro Vidal ! » *Ibidem*, p. 83.
 4. Albert Dauzat, *Les noms de famille de France. Traité d'anthroponymie française*, Paris, Librairie Guénégaud, 1977, p. 280.
 5. Priska Degras, *L'obsession du Nom dans le roman des Amériques*, Paris, Karthala, 2011, p. 250-251.

À la suite de Priska Degras, on pourrait dire que l'histoire du nom au Brésil, procédant – comme certainement dans toute l'Amérique – aussi bien de négations que d'impositions, se lit tel une empreinte au fer rouge : c'est la colonisation et l'esclavage qui affleurent lorsqu'il s'agit de nomination¹. Tout comme la sujétion des indigènes, l'arrivée en esclaves des millions d'africains sur les côtes de l'actuel Brésil s'est opérée par l'annulation du nom de ces derniers comme « signe premier de déshumanisation² » :

L'annulation du nom enclot non seulement en elle les multiples formes de la dépossession de l'esclave mais projette également une illégitimité [...]. [...] Cette absence de patronyme est le signe de l'inexistence légale de l'esclave, de la négation de sa personne mais également de son indistinction, de sa déréliction et de son indignité³.

Symétriquement, le nom fonctionne pour le blanc européen comme une sorte de protection, de bouclier :

Le nom, pour nombre de familles blanches, ne marque pas seulement leur rôle et leur inscription dans l'Histoire ; il n'est pas seulement une preuve tangible d'antériorité historique et de légitimité, il est aussi et surtout ce bastion qui les préserve d'une contamination tant redoutée car elle signifierait, à plus ou moins long terme, leur extinction en tant que groupe distinct et supérieur⁴.

Plusieurs romans parus au Nordeste dans les années trente fictionnalisent cette problématique. *L'enfant de la plantation (Menino de Engenho)* de José Lins do Rego, publié à Recife en 1932, en est un exemple⁵. Récit à la première personne, il raconte une enfance au sein d'un *engenho*, une des structures économique-sociales fondamentales de la ruralité nordestine d'alors. Si le roman connaît une large postérité, c'est qu'il raconte la vie de la masse proprement exclue de la littérature⁶. La focalisation interne, accordant la voix à un enfant – personnage mobile au sein de la société hautement hiérarchisée de l'*engenho* –,

1. Notons au passage que la littérature fonctionne parfois comme refuge pour les noms indigènes (pensons à *Cobra Norato*, *Macunaíma*...) qui, traversant l'océan, résonnent, bien que faiblement, dans la librairie française.

2. Priska Degras, *L'obsession du Nom dans le roman des Amériques*, *op. cit.*, p. 9.

3. Priska Degras, « Le patronyme comme métaphore de l'histoire. Comment dénommer les anciens esclaves ? », dans Zei, Gianna, et al., *Le patronyme*, *op. cit.*, p. 81-94.

4. Priska Degras, *L'obsession du Nom dans le roman des Amériques*, *op. cit.*, p. 23-24.

5. Cf. Partie I, chap. 2, « Circulations fécondes » et « L'orée d'un renouveau (?) »

6. Cf. Partie III, chap. 2, « Illetrismes ».

constitue bien sûr un des fondements de cette inclusion¹ ; elle sera employée puis démultipliée aussi bien par Jorge Amado dans *Cacau* et *Suor* que par Graciliano Ramos dans *Vidas Secas*. L'absence de nom du narrateur constitue selon nous une stratégie tout aussi fondamentale. Comment manifester la fraternité du narrateur, « petit-fils du patron » avec ses compagnons, employés de l'*engenho* dont la domination par la famille de l'enfant relève du système esclavagiste ? Tout se passe comme si le fait de n'être pas nommé octroyait à l'enfant la possibilité d'un véritable partage avec ses compagnons. La soustraction du nom, dont nous avons montré la violence de la portée symbolique, constitue ainsi un des principes d'écriture fondamentaux du roman.

Souvent dans les fictions brésiliennes, nous ne le remarquerons qu'en passant, le nom civil des personnages est substitué par leur surnom. C'est notamment le cas dans *Cacau* 1933 et *Suor* 1934 déjà cités, et dans nombre de romans de Jorge Amado. Pour Priska Degras, l'usage du surnom manifeste une « forme de résistance à l'imposition d'un ordre qu'on ne reconnaît pas comme véritablement légitime. L'usage du surnom, du “nom de voisinage” fait en effet du nom officiel d'état civil une forme non signifiante, une coquille vide, une simple formalité légale². » Ainsi, en plus de leur haut pouvoir d'évocation, les surnoms, pour les romanciers brésiliens, peuvent, tour à tour, constituer un évitement et une mise en évidence de la violence historique de la nomination civile.

b. Les défigurations françaises du nom de Vicente do Rego Monteiro

Les noms brésiliens de la période qui nous intéresse sont enregistrés selon le premier code civil du pays, adopté en 1916 et largement inspiré du code Napoléon. Les principes juridiques français et brésiliens quant aux patronymes –

1. Cf. Helton Marques, « A infância no contexto da família patriarcal brasileira e sua representação em *Menino de engenho* de José Lins do Rego », dossier de Master sous la direction de Gilberto Figueiredo Martins, Universidade Estadual Paulista, 2012 ; Afrânio Raul Garcia Jr, « Meninos de engenho », *Antropolítica*, Niterói, 2011, n. 30, p. 21-47 ; et Marcelo Marinho et Larissa Paula Tirloni, « Mediações narrativas na geração de 30 : Graciliano Ramos e o empilhamento palimpséstico de vozes e recursos estilísticos », *Scripta*, Belo Horizonte, 2016, vol. 20, n. 39, p. 261-276.

2. Priska Degras, *L'obsession du Nom dans le roman des Amériques*, op. cit., p. 24.

immutabilité, inaliénabilité et imprescriptibilité – sont donc communs. Remarquons toutefois que l’attribution par mariage d’un « nom d’épouse » est au Brésil une pratique récente : prenant pour modèle l’usage français, la haute-société brésilienne adopte cette coutume autour de la fin du XIX^e siècle – ce n’est qu’à partir de la fin de la seconde guerre mondiale qu’elle devient la norme¹. Ajoutons en passant que des réformes similaires quant à la juridiction portant sur le patronyme marquent, en France comme au Brésil, l’entrée de l’identité civile de ces deux pays dans le XXI^e siècle² : dans les deux pays, on peut attribuer à l’enfant le nom de son père, de sa mère ou des deux, dans l’ordre que l’on souhaite.

Si l’attribution des noms relève directement de la juridiction, elle est aussi déterminée par la tradition, nationale et linguistique. Au Brésil, la structuration nominale se trouve ainsi régie par la coutume lusophone : après un ou plusieurs prénoms (souvent deux), on attribue généralement à l’enfant le nom de sa mère suivi du nom de son père (notons que la coutume hispanophone fonctionne inversement : le nom du père précède celui de la mère). Traditionnellement, on ordonne alphabétiquement une liste de noms brésiliens à partir du premier nom ; pour les salutations formelles, on emploie plutôt le dernier. Les particules (do, de, da, etc.), fréquentes, n’appartiennent pas en propre au nom, elles n’interviennent donc pas dans le classement alphabétique et restent écrites en minuscules.

La divergence des traditions françaises et brésiliennes constitue le premier motif de transformations des noms brésiliens par les Français. Voici quelques exemples, tous tirés de la presse parisienne, de confusion autour du nom de Vicente do Rego Monteiro. Fils d’Ildefonso do Rego Monteiro et d’Elisa Cândida Figueiredo Melo do Rego Monteiro (frère de Joaquim et Fedora qui partagent le même nom de famille), son nom est constitué d’une particule (« do ») suivie des deux noms de son père – que sa mère a d’ailleurs adopté lors de son mariage en plus de ses deux noms de naissance.

1. Olívia Guedes Penteado, entre autres, adopte par exemple cette coutume.

2. En France : Code civil, Loi n° 2002-304 du 4 mars 2002 relative au nom de famille. Au Brésil : *Código civil brasileiro*, Loi 10.406 du 10 janvier 2002.

Éminent acteur des relations littéraires et artistiques entre la France et le Brésil, on le sait, Vicente do Rego Monteiro est cité par Oswald de Andrade dans sa fameuse conférence à la Sorbonne. Il appartient de fait à ce que l'on peut nommer la « communauté brésilienne¹ » d'artistes à Paris durant l'entre-deux-guerres : il fréquente Di Cavalcanti, Brecheret, puis Tarsila, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, etc., collabore à la *Revue de l'Amérique latine*, participe au dîner diplomatique organisé par Souza Dantas en juillet 1923 (en présence notamment de Cendrars), à l'inauguration de la maison de l'Amérique latine en mai de la même année²... Quelques années plus tard, en 1930, son nom figure parmi les artistes de la « première exposition du groupe latino-américain de Paris » à la galerie Zak. Inscrit dans les mondanités littéraires et artistiques, le nom de Rego Monteiro circule dans la presse parisienne dès les premières décennies du siècle.

Si Vicente do Rego Monteiro a conservé sa nationalité brésilienne, si ses séjours au Brésil sont fréquents et nombreux, sa formation artistique et littéraire aussi bien que sa carrière effective sont en outre essentiellement françaises, voire parisiennes. C'est en effet à l'Académie Julian (dès 1911 et ce jusqu'à la Première Guerre, qui le pousse au départ), à l'Académie Colarossi et à la Grande Chaumière qu'il fait ses armes de peintre. De retour à Paris en 1921, il y épouse Marcelle-Joséphine Angèle Louis Villard en 1925 et y résidera jusqu'en 1930 ; il continuera de vivre ensuite sans cesse entre Recife et la capitale française.

Peintre parfaitement intégré au champ artistique parisien, Vicente do Rego Monteiro participe dès 1913 au Salon des Indépendants (puis tous les ans de 1923 à 1929) ; il expose également au Salon des Tuileries (en 1923 et 1924), au Salon d'Automne (en 1925) et aux Surrindépendants (en 1929 et 1931). Surtout, il intègre l'illustre groupe de la galerie de l'Effort Moderne en 1922 (l'année où Georges Braque s'en éloigne) ; son soutien par Léonce Rosenberg perdurera jusqu'en 1930. Quoique ses deux premières expositions personnelles se tiennent

1. Antoine Chareyre, « Préface », dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil*, *op. cit.*, p. 13.

2. Y est donnée à l'occasion une exposition d'œuvres d'artistes argentins (A. Lagos, Merediz, Gavazzo, Tito Saubidet), brésiliens (un marbre et un granit de Brecheret, une toile d'Anita Malfatti (*Femme aux fruits*, plus tard connu comme *Tropicale* [fig. 21]), deux toiles modernes de Tarsila (dont le portrait d'Oswald de Andrade), deux paysages d'Alípio Dutra, deux fusains de Manuel Madrugá, une toile de Rego Monteiro, une de G. L. Infante) et vénézuélien (quelques toiles de Carlos Otero).

au Brésil¹ (à la différence de Tarsila), c'est sa présentation en 1925 à la galerie Fabre qui le consacre en tant que peintre, l'année même de la publication de ses *Quelques visages de Paris*. Son nom, peu connu bien qu'appartenant déjà au monde parisien des avant-gardes (il apparaît déjà dans l'édition de pas moins de trois ouvrages²), connaît alors ses premières déformations dans la presse³.

Une critique élogieuse dans *L'Intransigeant* du 7 avril marque le début de sa relation amicale avec Maurice Raynal, qui y déclare « parmi les peintres sud-américains de la jeune génération qui tentent de rajeunir les tendances traditionnelles de leur art national, de Rego Monteiro est certainement l'un des plus doués⁴ ». La même année, le *Bulletin de l'Effort moderne* présente les reproductions de quatre de ses toiles ; dans le supplément du numéro d'octobre, la rédaction attribue *Les trois religieuses* et *La Nativité* à « V. de Rego-Monteiro » ; le nom est pareillement écrit dans celui de décembre pour *Mater dolorosa* et *Le nu aux bras levés*.

À travers la graphie de ce patronyme se manifeste ainsi un phénomène fort répandu au moins depuis la fin du XIX^e siècle : en tant que sud-américain, Vicente do Rego Monteiro, par déformation de son patronyme, se trouve indûment associé par les auteurs français à la culture hispanophone. Deux ans plus tôt, Robert Rey procédait à la même confusion dans sa critique du Salon des

-
1. Quelques œuvres sont exposées à Recife avant 1920. C'est toutefois l'exposition à la Galerie Elegante (Recife, 1920) que l'on peut considérer comme sa première exposition personnelle, suivie par une seconde l'année suivante au Teatro Trianon à Rio de Janeiro et une troisième au prestigieux *Teatro Municipal de São Paulo* en 1922. Carlos Henrique Romeu Cabral, « Recife-Paris et retour : transferts artistiques et décentralisation de l'art moderne au Brésil. L'œuvre de Fedora (1889-1975), Vicente (1899-1970) et Joaquim do Rego Monteiro (1903-1934) », thèse sous la direction de Jean Nayrolle, Université de Toulouse-Jean Jaurès, 2019, p. 262.
 2. Fernand Divoire, *Découverte sur la danse*, ill. Antoine Bourdelle, Vicente do Rego Monteiro et André Domin, Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1924 ; Pierre Louis Duchartre, *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone*, ill. Vicente do Rego Monteiro, Paris, Tolmer, s.d. ; Jean Gravigny, *Montmartre en 1925*, ill. Vicente do Rego Monteiro, Paris, Éditions Montaigne, 1925 ; Vicente do Rego Monteiro, *Quelques visages de Paris*, Paris, impr. De J. Dura, 1925. Cf. Introduction générale.
 3. On aura déjà pu remarquer que Fernand Divoire ajoute un tiret entre les deux éléments du patronyme de Rego Monteiro dans son texte introductif à *Quelques visages de Paris* cité en introduction.
 4. Maurice Raynal, « Exposition V de Rego Monteiro » (Les arts), *L'Intransigeant*, Paris, 7 avril 1925.

Indépendants¹ pour *Le Crapouillot*. Son erreur portait d'ailleurs aussi sur le prénom puisqu'il y nommait le peintre « Diego de Monteiro ». S'accumulant, les déformations du nom vont ainsi parfois jusqu'à empêcher l'identification de la personne qu'il est sensé signifier.

Dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Freud avance que, de manière générale, « la déformation des noms exprime le mépris, lorsqu'elle est intentionnelle, et on devrait lui attribuer la même signification dans toute une série de cas où elle apparaît comme un lapsus accidentel² ». La confusion autour d'un nom étranger relève ainsi d'une stigmatisation de l'altérité qui, tout en soulignant une étrangeté, gomme les enjeux spécifiques de la nomination propres à l'État au sein duquel il s'inscrit civilement.

2. ASSIMILATIONS À LA FRANÇAISE

Les auteurs français se caractérisent par leur tendance à franciser les noms propres. São Paulo est souvent « Saint-Paul », Pernambuco « Pernambouc »... Il en est de même des noms de personnages, notamment au sein des récits de voyages, pour lesquels les termes indigènes fonctionnent pourtant comme des garants de l'authenticité promise par le pacte de lecture³ : dans *Caraja... Kou ! Trois ans chez les Indiens du Brésil* paru en 1939, La Falaise prénomme ainsi par exemple son guide autochtone « Joël⁴ ».

Cet usage relève d'une pratique culturelle, que l'on peut associer à la tradition cibliste de la traduction en France. Il résonne – et converge – toutefois avec la nationalisation des noms pratiquée par la propre administration civile,

-
1. « *Diego de Monteiro* », dans Robert Rey, « Le Salon des indépendants I », *Le Crapouillot*, Paris, 16 fév. 1923, p. 22. (Pointant l'influence de Foujita sur Rego Monteiro.) Cité dans Marta Rossetti Batista, *Os artistas brasileiros na Escola de Paris : anos 1920*, São Paulo, Editora 34, 2012, p. 453.
 2. Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot, 1981, p. 92-93
 3. Cf. Roland Le Huenen, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, préf. Philippe Antoine, Paris, PU Paris-Sorbonne, « *Imago mundi* », 2015, p. 27-28.
 4. Raylane de la Falaise, *Caraja... Kou ! Trois ans chez les Indiens du Brésil*, Paris, Plon, 1939. Évoqué dans Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil*, Paris, L'Harmattan, « *Recherches et documents Amériques Latines* », Paris, 2004, p. 68.

« avatar ultime de la trouble fusion entre ce que seraient le “génie d’un peuple” et les vertus de sa langue¹ » selon l’anthropologue Nicole Lapierre. Dans son article intitulé « L’emprise du national sur le nominal », elle en relève plusieurs cas historiques² :

- l’italianisation des noms de famille dans le Tyrol méridional de langue allemande, annexé par l’Italie après le traité de Saint-Germain-en-Laye de 1919, décrété par Mussolini en 1928
- la germanisation des prénoms et patronymes français en Alsace et en Lorraine, imposé par le Reich en 1940
- la bulgarisation des prénoms et patronymes des minorités, notamment des populations turcophones, entreprise par Todor Zivkov à partir de 1959
- et la turquisation des prénoms et patronymes arméniens lors de la création de l’état civil turc, en 1934

L’État civil français ne conserve pas, à notre connaissance, la trace de telles campagnes mais les débats précédant le vote de la Loi du 10 août 1927 – réformant les règles d’acquisition de la nationalité suite au déficit démographique creusé par la première guerre³ – portent aussi sur la question du nom. Le député radical du Rhône Charles Lambert, présente ainsi à pas moins de quatre reprises (en 1927, 1929, 1936, et 1938) une proposition de loi pour la francisation des noms, finalement jamais adoptée. Pour lui, il s’agit de la sauvegarde du « génie » et de la « musicalité » de la langue, du souci de ne pas « donner le spectacle d’un peuple qui doit la permanence de sa vie à un trop grand apport de l’étranger ». La francisation du nom permettrait selon lui une « assimilation définitive » : franciser le nom de l’immigré, c’est « couper le dernier lien peut-être reliant à son pays d’origine cet étranger que souvent nous avons appelé, et qui doit sans restriction aucune, faire partie de la famille française⁴ ». Il est intéressant de noter que c’est

1. Nicole Lapierre, « L’emprise du national sur le nominal », art. cit.

2. *Idem.*

3. Rappelons à ce propos deux seuils législatifs importants : la mise en place de la « Carte d’identité des étrangers » en 1917 par le Service central de la Carte d’identité des étrangers de la Sûreté générale du Ministère de l’Intérieur, puis celle de la « Carte d’identité de Français » par la circulaire du 12 septembre 1921 émise par la Préfecture de Paris (Pierre Piazza, « Septembre 1921 : la première “carte d’identité de Français” et ses enjeux », *Genèses*, vol. 1, n. 54, p. 76-89).

4. Séance parlementaire du 10 mai 1927, Documents parlementaires, Annexe n. 4369, p. 684. Propos cités dans Nicole Lapierre, « L’emprise du national sur le nominal », art. cit.

particulièrement la presse de droite qui entrave ce projet. On peut ainsi lire à la une du *Figaro* du 24 juin 1927 un article intitulé « Comment on nous fabrique des Français » où est défendue l'idée que Charles Lambert prône « une loi du camouflage » permettant aux « métèques » de se cacher « sous des noms français que les Français n'ont pas le courage de défendre¹ ».

Toujours est-il que la francisation des noms d'auteurs et d'artistes étrangers reste généralement de rigueur, et ce au moins depuis la fin du XIX^e siècle. Au cœur du processus de reconnaissance dans le champ culturel, la nomination, plus volubile, se trouve en effet soumise aux principaux rapports de force structurant le champ. Claude Burgelin le remarque quant au « star système » du cinéma étasunien

Le show business s'est révélé un grand concasseur de noms propres. Hollywood a fait passer un coup de baguette magique sur pas mal de patronymes. Derrière le changement de noms, il n'y a souvent que le plus brutal rapport de force : l'immigrant est contraint de se soumettre à la norme dominante².

Nombreux sont les auteurs brésiliens de la première moitié du XX^e siècle qui adoptent un pseudonyme aux consonnances françaises : Sérgio Milliet signe par exemple ses écrits français « Serge Milliet », Antônio Dias Tavares Bastos « Charles Lucifer³ ». En contrepartie, aucun des auteurs français de la même

1. « Comment on nous fabrique des Français », article non signé, publié dans la rubrique « Le carnet du Figaro » à la une du *Figaro* du 24 juin 1927, cité dans Nicole Lapierre, « L'emprise du national sur le nominal », art. cit. Sur l'actualité d'un tel débat et plus généralement les implications du noms (en l'occurrence du prénom) en politique, voir : Sarah Al-Matary, « Prénoms », entrée du lexique en ligne de la Société d'Étude des Langages du Politique. Mise en ligne 14 novembre 2016, consulté le 24 décembre 2022. URL : <https://urlz.fr/nCWC>.

2. Claude Burgelin, *Les mal nommés*, op. cit., p. 20.

3. Dans sa notice nécrologique, Bandeira s'arrête d'ailleurs sur la discordance entre les connotations menaçantes et malveillantes du pseudonyme et le caractère doux de l'homme : « Qui peut bien être ce luciférien barde français perdu sous les tropiques ? – demandions-nous. Quand nous associâmes l'auteur à la petite figure cordiale et douce du brésilien de l'Espírito Santo, nous commençâmes de suite à le dénommer Lúçifer, avec un accent sur la première syllabe, parce que nous trouvions amusant d'appeler ainsi le moins démoniaque des hommes. Avec Lúçifer, le plus orgueilleux des anges, le rebelle par excellence, et pour cela précipité en Enfer, il n'avait rien de pareil, pour le plus distant que ce fût, le bon, le simple, le candide Tavares Bastos. » (« Quem seria esse luciferino vate francês perdido nos trópicos? – perguntávamos. Quando autenticamos o autor na figura pequenina, cordial e doce do brasileiro do Espírito Santo, logo principiamos a tratá-lo por Lúçifer, com acento na primeira sílaba, porque achávamos graça de assim chamar o menos demoníaco dos homens. Lúçifer, o mais orgulhoso dos anjos, o revel por excelência e por isso precipitado no Inferno – com ele nada tinha de parecido, por mais remoto que fosse, o bom, o simples, o cândido Tavares Bastos. » Manuel Bandeira, « Coração de criança », dans Manuel Bandeira,

période et publiant en portugais au Brésil ne procèdent à une telle assimilation de son nom avec sa langue d'écriture. Il est remarquable que le seul exemple dont nous disposons soit celui du Belge Tristan Paul Coolen, adoptant le pseudonyme lusophone de « Manoel Gahisto » pour ses critiques et traductions de littérature brésilienne. Comme le déclare Nicole Lapierre, « il y a bien une emprise du national sur le nominal. Cette emprise est complexe ; elle ne se réduit pas à une pure coercition, mais suscite aussi des phénomènes d'adhésion, d'identification et d'intériorisation¹ ».

a. D'Heitor à Hector : le parcours parisien vers la renommée

Le cas d'Heitor Villa-Lobos nous semble particulièrement représentatif de ce phénomène : on pourrait même affirmer que la preuve même de son intégration au champ culturel français réside dans la francisation de son nom (nom qui figure d'ailleurs parmi la liste composée par Oswald dans sa conférence à la Sorbonne).

En 1923, après de difficiles débuts à Rio de Janeiro et São Paulo, le compositeur brésilien de 36 ans – déjà mature – se rend à Paris grâce à l'aide financière de l'État (le Congrès lui accorde une bourse) et de plusieurs des plus influents mécènes du pays (principalement Arnaldo et Carlos Guinle, qui mettent à sa disposition leur bel appartement parisien, l'aident à organiser ses concerts et à assurer l'édition de ses œuvres², mais aussi Laurinda Santos Labo, Antônio et Paulo Prado, Olívia Guedes Penteado, Geraldo Rocha, Paulo Nogueira Filho et Graça Aranha³).

Andorinha Andorinha, éd. Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 292-293.)

1. Nicole Lapierre, « L'emprise du national sur le nominal », art. cit.
2. Max Eschig, que Villa Lobos rencontre et côtoie par l'intermédiaire d'Alexey Fyodorovitch Staal, est l'époux de l'une des interprètes du compositeur, l'iconique Vera Janacópulos – le couple étant installé à Rio depuis 1920.
3. Anaïs Fléchet, *Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil à Paris*, Paris, L'Harmattan, « Inter-national », 2004, p. 36.

Une fois à Paris, le compositeur déclare : « Je ne suis pas venu pour apprendre mais pour montrer ce que je fais¹. » En effet, son séjour parisien² constitue le moment de sa reconnaissance en tant que compositeur : non pas voyage d'étude, ni même de formation³, mais bien conquête de reconnaissance et de célébrité. Sa réussite est indéniable : en 1930 alors que Villa-Lobos s'appête à repartir pour le Brésil (il ne reviendra en France qu'en 1948), le critique de musique Henri Larroque va jusqu'à intituler la saison du nom même du compositeur : 1930 est, selon lui, la « saison Villa-Lobos⁴ ».

Comme le montre Anaïs Flechet, le succès parisien de Villa-Lobos est véritablement lancé en 1927, notamment suite à ses deux concerts historiques salle Gaveau, rassemblant une myriade d'interprètes de choix dont Rubinstein, Vera Janacópulos et Elsie Houston – « la révélation d'Elsie au public parisien » d'après Leonor Lourenço⁵. Cette même année, Roger Ducasse le nomme d'ailleurs directeur du conservatoire international de Paris. Dès lors, le nombre d'articles critiques – tous élogieux – à propos de l'œuvre du compositeur ne cesse d'augmenter ; dès 1928, son nom apparaît dans des ouvrages généraux portant sur la musique⁶. Ces éléments nous permettent-ils de considérer la francisation de son prénom sur l'acte de mariage d'Elsie et Benjamin Péret⁷ – duquel il se porte témoin – comme une manifestation de la reconnaissance française de son œuvre ?

-
1. Cité dans Mario Carelli, *Cultures croisées. Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la Découverte aux Temps modernes*, Paris, Nathan, « Essais et Recherches », 1993, p. 165.
 2. Ou plutôt son double séjour, puisqu'il rentre au Brésil de 1925 à 1927.
 3. Si l'œuvre de Villa-Lobos manifeste des influences françaises certaines, celles-ci sont antérieures à son séjour à Paris. Cf. Anaïs Flechet, *Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil à Paris*, Paris, L'Harmattan, « Inter-national », 2004.
 4. Henri Larroque, « Les Concerts » (colonne « La vie musicale »), *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, juin 1930, p. 549-550.
 5. Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, thèse sous la direction de Henri Béhar, Université Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 62.
 6. Anaïs Flechet, « Si tu vas à Rio... » *La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle, op.cit.*, p. 58-59.
 7. Copie conforme de l'acte de mariage d'Elsie et Benjamin Péret délivrée le 28 août 1998 par le bureau d'état civil de la mairie du 7^{ème} arrondissement de Paris cité par : Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, th. cit., p. 33.

Si les premiers articles critiques à propos de l'œuvre de Villa-Lobos parus à Paris¹ prénomment justement le compositeur Heitor, le Brésilien sera en tous les cas vite connu sous le nom d'« Hector Villa-Lobos ». C'est par exemple ainsi qu'en 1967 Pierre Seghers intitule l'ouvrage dédié à son œuvre². Entre-temps, en plus d'avoir finalement acquis une renommée nationale dans son pays³, Villa-Lobos aura conquis les États-Unis⁴ et l'Occident avec... En France, il joue tous les ans depuis 1948 (année par ailleurs de son élection en tant que membre correspondant de l'Institut de France) et son nom figure depuis 1958 sur la prestigieuse liste des chevaliers de la légion d'honneur.

Les enjeux autour du nom, en particulier lorsque celui-ci est déplacé, forment d'étranges paradoxes. Pour Villa-Lobos (comme, on l'a vu, pour Vicente do Rego Monteiro), par exemple, la renommée passe ainsi par la déformation de son propre nom. Ce phénomène est d'autant plus remarquable que la reconnaissance du musicien se fonde sur le développement de son nationalisme musical des années vingt. C'est en effet à partir du travail sur sa propre brésilianité qu'il affirme construire son œuvre :

Le véritable créateur est celui qui, tout en démontrant dans son œuvre une profonde connaissance de la diversité stylistique en musique, emploie noblement des motifs folkloriques du pays où il a vécu et formé son esprit pour laisser transparaître dans ses compositions les tendances naturelles de sa prédestination, les influences ethniques de son caractère. Il dessine ainsi le trait caractéristique de sa personnalité et du pays où il est né dont la terre se distingue entre toutes les nations du monde⁵.

Si c'est en tant que Brésilien que Villa-Lobos compose, si c'est même en tant que Brésilien que la critique française le reconnaît, c'est pourtant avec un prénom français qu'il est nommé. Le paradoxe est ainsi redoublé.

Souvent, la francisation des noms d'auteurs et artistes brésiliens relève cependant avant tout d'une simple négligence des commentateurs français. L'accentuation est ainsi régulièrement francisée – quand elle n'est pas simplement

-
1. Par exemple : « Monsieur Heitor Villa-Lobos », propos non référencés de Florent Schmitt, cités dans Marcel Beauvils, *Villa-Lobos. Musicien et poète du Brésil*, Paris, IHEAL, 1988, p. 10.
 2. *Hector Villa-Lobos*, Paris, Seghers, 1967.
 3. Fondateur de l'*Academia Brasileira de Música* en 1945.
 4. Premier voyage et concert aux États Unis en 1944.
 5. Paulo Renato Guérios, *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, Rio de Janeiro, FGV Editora, 2003, p. 5.

oblitérée : le prénom Tristão connaît ainsi bien des formes sous les plumes françaises¹ (Tristao, Tristão, Tristão...). Elle n'en est pas moins signifiante – particulièrement lorsqu'il s'agit d'une énonciation littéraire.

Dans son article « Febrônio/Fébronio. Transfiguration d'un fait divers dans l'imaginaire brésilien de Cendrars », Anouk Cape fait par exemple reposer son commentaire du corpus de textes de Cendrars à propos de Febrônio² sur la transformation graphique qui est opérée sur le nom du personnage principal : par francisation, Febrônio est en effet (re)nommé par Cendrars Fébronio. Selon Cape, ce processus accompagne et manifeste le fait que « le regard de Cendrars [soit] tout empreint de sa culture française, et prétendant rendre compte d'une forme de vérité de la société brésilienne mise à nu par le fait divers, il est rapidement repris par ses propres hantises³ ».

Il arrive que la parenté d'un nom brésilien d'avec un français suffise pour qu'il se trouve fréquemment francisé sans que l'on puisse parler d'une véritable

-
1. Dans la seule correspondance de Bernanos, on trouve une variété considérable de la graphie de ce nom : « Je crois que ce doit être ce M. *Tristão* qui vous a sollicité [...] » (lettre à Jorge de Lima de Vassouras de la fin avril 1939, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 245) ; « Mon souvenir aussi à Jorge de Lima, auquel je voudrais écrire, et aussi à Tristan de Athayde [...] » (lettre à René Prouvot de Pirapora de [fin décembre 1939], *Ibidem*, p. 283) ; « Ce ne seront pas de rares hommes cultivés, comme Tristão de Athayde et Miguel Osorio [sic] de Almeida, ou un ou deux encore, qui peuvent justifier votre entrée [à l'Académie brésilienne de Lettres] [...] » (Lettre à Jorge de Lima de Barbacena du 5 janvier 1945, *Ibidem*, p. 557) ; « C'est celui [le livre] que j'ai promis au cher Tristan Athayde, et qui paraîtra chez vous. » (Lettre à Virgílio de Melo Franco de Bandol du 24 décembre 1945, *Ibidem*, p. 594).
 2. Febrônio Simões de Mato (pseud. : Febrônio Índio do Brasil, alias Tenente, Teborde Simões de Matos Índio do Brasil, Fabiano Índio do Brasil, Pedro de Sousa, Pedro João de Sousa, José de Matos, Bruno Ferreira Gabina) (São Miguel de Jequitinhonha, 1895 – Rio de Janeiro, 1984). Auteur de *As revelações do princípio do fogo* (rédigé au pénitencier d'Ilha Grande et édité par Monteiro & Borrelli à compte d'auteur en 1926 ; il n'en resterait qu'un unique exemplaire suite aux destructions de la police). Auteur de deux assassinats en août 1927, condamné à perpétuité à l'asile. Son jugement est largement exploité par la presse (notamment dans *Fon-Fon*, *Estética* e *O Jornal*, ce dernier organisant une commission scientifique autour du cas. Cendrars écrit à son propos « Febrônio (Magia Sexualis) » (Cendrars, *La Vie Dangereuse*, ORC II, p. 301). À ce propos, en plus de l'article de Cape, voir : Eulálio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 37 ; Carlos Augusto Calil, Simon Berjeaut (trad.), « Attention, voici Febrônio ! » dans Camille Dumoulié et Eliane Robert Moraes, *Les maudits sous les tropiques* (Actes du colloque tenu à la USP et à l'Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense les 22 & 23 mai 2013 et 24 et 25 octobre 2013), Nanterre, Silène, 2016 [en ligne]. Mis en ligne le 26 février 2016, consulté le : 24 décembre 2020. URL : <https://urlz.fr/mB7v> ; Glaucia Soares Bastos, « Como se escreve Febrônio », Mémoire de master sous la direction de Francisco Foot Hardman, Unicamp, Campinas, 1994.
 3. Anouk Cape, « Febrônio/Fébronio. Transfiguration d'un fait divers dans l'imaginaire brésilien de Cendrars », *Cahiers des Amériques latines*, 2005, n. 48-49, p. 43. Consulté le 12 mars 2019. URL : <https://urlz.fr/la2j>.

re-nomination. Carlos Drummond de Andrade se trouve ainsi parfois étrangement apparenté à Édouard Drumont par la graphie de son nom. C'est ainsi sous le nom de « Carlos Drummont de Andrade » qu'il apparaît dans plusieurs ouvrages français, notamment dans la table des matières de l'anthologie d'André et Noële Piot publiée en 1972¹.

b. Incorporation : le cas des deux Georges

Il ne faudrait toutefois pas systématiquement considérer la francisation des noms comme une manifestation d'une mésestime ou d'une simple négligence. La correspondance de Bernanos contient plusieurs cas de francisations opérées comme des preuves d'amitié et de familiarité. Lorsque l'écrivain s'amuse à varier la graphie du prénom de son ami Austregésilo de Athayde², il faut ainsi y voir non pas de la distance mais de la proximité – sa lettre du 1^{er} janvier 1943 en témoigne :

Réfléchissez un moment, et tâchez de compter sur vos doigts les *noms* de ceux dont le souvenir me vient à l'esprit dès que je ressens un peu trop douloureusement la solitude de l'exil. Vous comprendrez tout de suite que ces *noms* ne sont pas très nombreux, et que le vôtre est parmi eux³.

À travers leurs noms, c'est la présence de ses amis brésiliens que Bernanos invoque depuis son lointain exil ; et tout se passe comme si l'intervention sur ces mêmes noms dans ses lettres (« comme une chute dans les mots⁴ ») était pour lui un gage d'affection, d'intimité, de proximité. Quoi de plus probant finalement que l'appropriation par un écrivain du nom de son correspondant ? Écrire à l'autre, c'est d'abord écrire le nom de l'autre. Les lettres que Bernanos adresse à Jorge de Lima⁵, émaillées de déclaration d'admiration et d'amitié¹ manifestent la portée symbolique de la francisation du nom.

-
1. *Poésies du Brésil*, éd. et trad. André Piot et Noële Piot, Paris, Les Presses du Compagnonnage, 1972, p. 108.
 2. Lettre de Bernanos à Charles Ofaire de Barbacena du 28 novembre 1940. Bernanos, *Correspondance*, p. 356.
 3. *Ibidem*, p. 490.
 4. Gosselin-Noat, Monique. « L'énonciation dans la correspondance de G. Bernanos. Les laves de l'écriture », *Roman 20-50*, vol. 69, 2020, n. 2, p. 161.
 5. En plus des vingt-quatre lettres rassemblées dans le volume de correspondance de Bernanos (Bernanos, *Correspondance*), certaines lettres de Bernanos reçues par Jorge de Lima de février 1939 au 15 juillet 1946 sont rassemblées dans un recueil hors commerce édité en

C'est par l'intermédiaire de René Prouvot – homme d'affaires français établi au Brésil rencontré à bord du Florida à destination de Rio – que les deux hommes entrent en contact. Quelques mois après son arrivée, Bernanos écrit à Jorge de Lima en répondant positivement à sa demande de préface pour la première publication de ses poèmes en espagnol – la traduction est signée par Robert Garric² :

J'accepte votre poésie, mon cher *Jorge*, car elle m'a enthousiasmé par sa force lyrique qui pourtant, et par sa pureté devant Dieu, n'étant pas thaumaturge, est fortement humaine et vraie. Je ne veux pas expliquer la poésie et faire le professeur dans cette lettre d'amitié *reconnaissante*, mais le sujet me plaît et j'aimerais que vous y puissiez revenir en me contredisant³.

Tout en déclarant son amitié, Bernanos *reconnaît* la portée de l'œuvre de Jorge de Lima (notons la correcte graphie du prénom⁴). Pourtant, il ne maîtrise pas encore le portugais : il découvre l'œuvre poétique du Brésilien par des traductions, d'abord en espagnol grâce à Robert Garric⁵, puis en français grâce à

tirage limité à Rio de Janeiro en 1953 (Bernanos, *Lettres inédites à Jorge de Lima (1939-1946)*, Rio de Janeiro, Artes Gráficas, 1953), en même temps que publiées dans Bernanos, « [Lettres à Jorge de Lima] », *Bulletin de la Société des amis de Georges Bernanos*, août 1953, n. 15-16, p. 5-25. De façon générale, il est permis de penser qu'un nombre considérable de documents d'archives concernant les relations de Bernanos au Brésil restent à exhumer.

1. Il conclut par exemple sa lettre du 7 avril 1940 sur ces mots : « Je ne sais, en terminant, comment exprimer ce que je pense de vous. Il me semble que Dieu vous aime. Je voudrais pouvoir vous le dire encore plus simplement, mais ces sortes de pressentiments ne se traduisent pas en paroles. » Lettre de Bernanos à Jorge de Lima du 7 avril 1940 de [Rio], dans Bernanos, *Correspondance*, p. 314-315.
2. Jorge de Lima, *Poemas*, trad. Robert Garric, préf. Bernanos, Rio de Janeiro, *A Noite*, 1939.
3. Lettre de Bernanos à Jorge de Lima de fin décembre 1938 de Juiz de Fora, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 236.
4. On pourrait ajouter que le prénom de son ami est opposé dans la phrase suivante au nom de Charles Maurras, introduit par la particule « M. », particule que Bernanos érige comme la marque même de son mépris : dans ses écrits, les noms aussi bien d'Hitler que de Staline en sont toujours affublés. De l'autre côté du spectre politique, Péret emploie cette même « rhétorique de la nomination ». C'est notamment le cas dans son article intitulé « Un ennemi déclaré » publié dans *Clé* en février 1939 : l'accusation est signifiée par la répétition de « M. Émile Hambresin » en première et dernière phrase (l'article se clôt d'ailleurs ce nom). Péret, « Un ennemi déclaré », OC7, p. 49-51.
5. Bernanos avait entendu certains des poèmes de Jorge de Lima dans leur traduction espagnole par Robert Garric avant de recevoir la proposition d'en préfacier la publication. Il écrit en effet dans cette même lettre : « Je puis vous le dire, à partir du jour où j'ai entendu, déclamé par M. Garric, votre poème du Chrétien ["Poema do Cristão"], vous m'accompagnez. » Lettre de Bernanos à Jorge de Lima de fin décembre 1938 de Juiz de Fora, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 235.

Jean Bénier¹. L'amitié des deux écrivains se tisse ainsi à travers la découverte de la langue de l'autre : si Jorge de Lima connaît le français (qu'il traduit dès ses années de collègue²), Bernanos a tout à apprendre du portugais.

En avril 1939, c'est ainsi à travers la traduction de Jorge de Lima que Bernanos s'exprime pour la première fois³ dans *O Jornal*⁴, quotidien pour lequel il publiera régulièrement des années durant – à partir de 1940 et jusqu'à son retour en France. Ce texte, « spécialement écrit pour les *Diários associados*⁵ » et intitulé « A Glória da França », constituera le premier chapitre de *Nous autres Français* ; c'est le premier texte publié de la « trilogie antimunichoise⁶ ». Bernanos en avait envoyé le manuscrit au critique Tristão de Athayde ; Jorge de Lima s'en empare. Ce geste, tenu comme gage d'amitié, sera reçu avec gratitude :

Mon cher Georges de Lima, / Je vous remercie de la traduction de « La Gloire de la France », publiée dans *O Jornal*. Je vous remercie d'autant plus que je ne vous l'avais pas demandée, et je me demande qui vous aura demandé une si grande faveur. [...] De toute façon je vous remercie de votre gentillesse si spontanée et si captivante, que je la crois dictée par le bon Dieu à titre de lien de charité entre deux petits chrétiens. Plus tard, j'aurai le plaisir de vous envoyer un volume de ce livre

-
1. Lettre de Bernanos à Jorge de Lima du 15 juillet 1946 de Bandol, *ibid.*, p. 663-664. Jean Bénier, médecin alors établi à Rio de Janeiro, accompagne Bernanos tout au long de son séjour au Brésil.
 2. Dans le journal de son collègue, l'hebdomadaire *O Corifeu*, qu'il prend quasi entièrement en charge (cf. Jorge de Lima, *Minhas Memórias*, dans Jorge de Lima, *Obras completas*, t. 1, *Poesia e ensaios*, éd. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, p. 139). Durant le temps de sa correspondance avec Bernanos, Jorge de Lima s'affirme en tant que traducteur. En 1938, il publie chez son éditeur José Olympio *Os Judeus*, traduction du volume collectif de Maritain, Claudel, Marcel Schwob, Denis de Rougemont et d'autres paru en français chez Plon l'année précédente. En 1940, paraît sa traduction du roman de Daniel Rops, *Mort, où est ta Victoire ? (Morte, tua Vitória onde está ?)*, aux éditions Getúlio Costa ; en 1942 *A aventura de Malasarte*, l'ouvrage conçu avec son frère à partir de la traduction et de l'adaptation de plusieurs textes allemands évoquant *Till Eulenspiegel*. Après-guerre, Lima publie, principalement dans *A Manhã*, des traductions de poètes anglophones (Charles Edward Eaton, Robinson Jeffers, Edgar Lee Masters, Richard Spender). C'est en 1947 que paraît, aux éditions Agir, sa traduction de *Sous le soleil de Satan*. Du français, il traduira également des textes de Mauriac, Ghéon, Thibon, Michaux, Delacroix...
 3. Nous excluons de notre compte son interview publiée dans ce journal le 21 septembre 1938 (S. n., « Está residindo no Rio um dos maiores escriptores da França. Trinta minutos de palestra com Georges Bernanos », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 septembre 1938, n. 5915, p. 8).
 4. Bernanos, « A Glória da França », trad. Jorge de Lima, « Quarta secção », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 avril 1939, n. 6 082, p. 6.
 5. *Idem*.
 6. Expression employée par Jacques Chabot, dans Bernanos, *Écrits de Combat* I, p. 1536.

dont vous avez magistralement traduit une partie. [...] Adieu mon cher *Jorge* et à bientôt. / G. Bernanos¹.

Lorsque l'on sait que Bernanos travaillait systématiquement la rédaction de ses lettres au brouillon², on ne peut que s'arrêter devant le jeu sur le prénom de son ami auquel il procède ici. Comme en retour du geste de traduction qu'il s'apprête à remercier, il introduit sa lettre par la francisation du prénom de son correspondant. Or, non seulement il attribue ainsi une identité française à son ami traducteur (qu'il projette comme auteur français) mais il lui accorde aussi son propre prénom. Pris comme émanation du « lien de charité entre deux petits chrétiens », le geste de traduction de Jorge de Lima se trouve alors prolongé par Bernanos en un intime entremêlement des voix³.

La question de la langue émaille singulièrement la correspondance des deux amis. Bien que les premiers termes en portugais employés par Bernanos semblent être adressés à des français⁴, c'est à notre sens dans ses lettres à Jorge de Lima que son français se teinte le plus de consonnances lusophones (il ne publiera rien directement en portugais). En 1940, alors que la guerre fait rage, Bernanos se trouve isolé à Pirapora où il élève des vaches (qu'il a achetées quelques mois plus tôt⁵) ; il n'est pas encore installé à Barbacena et n'a pas encore entamé sa collaboration avec la presse carioca (« [...] nous sommes ici des réfugiés des sans

-
1. Lettre de Bernanos à Jorge de Lima de la fin avril 1939 de Vassouras, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 245.
 2. Lettre de Bernanos à Madame Paul Hattu de janvier 1946, *ibidem*, p. 596.
 3. Éléonore Mermet prépare actuellement une thèse sur le motif de la voix chez Bernanos (Éléonore Mermet, *La voix dans les fictions et les écrits de combat de Georges Bernanos*, thèse en préparation sous la direction d'Yves Baudelle, Université Lille et Université de Gand).
 4. La première occurrence d'un terme portugais dans la correspondance de Bernanos que nous avons relevée se trouve dans la lettre de Bernanos à Maurice Bourdel où il raconte : « Nous avons eu un carnaval "*formidavel*" et même autant de "Carnavaux" qu'il y a de villes et de villages au Brésil. » (Lettre de Bernanos à Maurice Bourdel du [10 mars 1939] de Vassouras, *ibid.*, p. 243). Quelques mois plus tard, Bernanos emploie dans sa lettre à son nouvel ami, Joaquim de Salles, deux termes du lexique brésilien en une seule phrase : « La vie que nous menons n'a rien de bien confortable – le riz, le *feijão*, la viande boucanée, l'eau tiède du Rio – mais je ne me lasse pas du *sertão*, je commence à le comprendre et c'est probablement pourquoi je me sens de moins en moins capable de dire pour quelles raisons je l'aime. » (Lettre de Bernanos à Joaquim de Salles de la [fin décembre 1939] de Pirapora, *ibid.*, p. 279).
 5. « J'ai acheté deux cent vaches, et gagné, du même coup, le droit de ne plus me dire "homme de lettres" mais vacher, ce qui me paraît bien préférable. En tant qu'homme de lettres et hommes du monde, j'étais lié par une foule de nécessité superflues, en tant que vacher, je pourrai écrire ce que je pense. » Lettre de Bernanos à Joaquim de Salles du 16 octobre 1939 de Pirapora, *ibid.*, p. 270. Cf. partie I, chap. 1, « Exil et échec chez Bernanos ».

lieu, des sans patrie », confiera-t-il à Christiane Magnificat¹). Dans les souvenirs du romancier, le séjour à Pirapora restera le moment de la douloureuse solitude de l'exil ; c'est aussi celui de son apprentissage effectif du portugais. Alors que l'année commence à peine, il écrit à Jorge de Lima : « À ces confins du monde, à Pirapora, isolé de toute *convivance* avec qui m'exprimer dans ma langue, j'ai besoin de communiquer avec des hommes reposants. Et vous mon cher Jorge, vous représentez pour moi cette *insula* d'accalmie². »

C'est précisément au moment où Bernanos exprime son exil que sa langue résonne avec le portugais, avec un terme renvoyant littéralement au fait de vivre ensemble : « *convivance* ». Ce substantif apparaît certes dans les dictionnaires français, mais son occurrence ici ne peut que ramener à son équivalent portugais, à la même signification et bien plus fréquemment employé : « *convivência* ». Projetant sa correspondance avec Jorge de Lima depuis ses « confins » (dessinant une limite, une extrémité) jusqu'à une « *insula* » (dessinant un volume, qu'il s'agit rigoureusement d'habiter à plusieurs), Bernanos confie au poète brésilien sa fatigue causée par le manque de la langue française : sa solitude est linguistique et elle s'exprime en *résonance* avec le portugais.

Presque exactement un an plus tard, Bernanos reprend auprès de son ami la thématique du manque et de la difficulté de communication. Les conditions ont toutefois sensiblement changé. La distance de l'exil semble désormais se limiter à celle qui sépare Barbacena – où il réside désormais, propriétaire – de la capitale, Rio de Janeiro. Or, c'est comme si cette réduction s'accompagnait d'un épaississement du problème de la communication ; ce n'est plus vraiment le portugais qui fait obstacle :

J'ai reçu votre invitation à venir passer quelques jours à Rio, sortant ainsi de mon exil. J'obéirai, mais ne pensez pas que c'est uniquement le désir de communicabilité qui me pousse, car cette faim de familiarité et de confiance je la trouve de préférence sur la physionomie des caboclos, de la campagne brésilienne, où je retrouve la sincérité discrète des paysans de mon pays. Eux ne comprennent pas mon langage et ni moi ne comprends le leur mais ils me comprennent, préservés dans ces solitudes de la tentation de destruction où se débat ce monde civilisé³.

-
1. Lettre de Bernanos à Christiane Magnificat de Pirapora du 4 juin 1940, *ibid.*, p. 325-326.
 2. Lettre de Bernanos à Jorge de Lima de Pirapora du 4 janvier 1940, *ibid.*, p. 285-286.
 3. Lettre de Bernanos à Jorge de Lima de janvier 1941 de Barbacena, *ibid.*, p. 374-375.

C'est que l'exil semble désormais circonscrit : à la langue se substitue la physionomie et à la communication la compréhension.

Jorge de Lima constitue pour Bernanos un précieux confident quand il s'agit d'exprimer l'incommunicabilité propre de l'exil, mais c'est aussi un passeur quand il s'agit de découvrir le portugais. Dès 1940, en effet, le Français exprime son goût du portugais dans le roman de son ami. Il semble goûter pour la première fois ce qu'il esquisse comme « le génie de [la] langue portugaise » dans sa lettre au Brésilien :

Cher ami, j'allais vous écrire pour vous remercier de l'envoi de votre beau roman¹, si tendre d'accent, si dur de clairvoyance et d'expérience lucide, et dont la langue – à moi qui ne connais guère que le charabia presque international de la presse – m'a révélé pour la première fois je ne sais quelle simplicité caressante qui doit être le génie de votre langue portugaise faite comme vos femmes pour la parure, mais pour la parure et non le bibelot de bazar dont s'accommode si bien, par exemple, la langue italienne².

Le 19 avril 1941, Bernanos termine ses vœux de joyeux anniversaire à Jorge de Lima en ces termes : « Mon bon vieux *Georges*, pardonnez-moi et acceptez l'*abraço* brésilien que j'ai appris dans votre pays, si sincère, si loyal, si accueillant³. » Dans les mots du Français, une place est finalement faite au portugais : comme double gage d'amitié, se trouvent partagés à la fois prénoms et langues.

Bien des années plus tard, alors que Bernanos est rentré en France, il écrit à son « cher Jorge ». Dans ses mots, son ami et le grand auteur brésilien se confondent : c'est bien par son œuvre, qui continue d'agir, que la « présence » de Jorge de Lima persiste ; et, comme en gage d'amitié, le Français fait résonner le portugais dans sa propre langue.

Mon très cher et fidèle *Jorge*, / Que de temps sans vous écrire ! Qu'importe ! Vous êtes toujours présent. Quand je me souviens du Brésil, ce qui est fréquent, vous préfigurez en quelque sorte ce souvenir [...]. Votre amitié fut mon plus grand bien au Brésil. J'ai reposé à votre ombre, et bien des fois, ma tête pleine de déceptions. Votre poésie aussi ne m'abandonne pas. J'ai fait des expériences de sa force. Ces jours derniers j'ai lu les traductions de Bénier à des personnes de mon amitié qui ont

1. Jorge de Lima, *A Mulher obscura*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1939.

2. Lettre de Bernanos à Jorge de Lima du 25 février 1940 de Pirapora, *ibid.*, p. 301-302.

3. Lettre de Bernanos à Jorge de Lima du 19 avril 1941 de Barbacena, *ibid.*, p. 392.

été entièrement *émotionnées* en écoutant vos poèmes. / Je vous embrasse, mon cher Jorge¹.

D'une rive à l'autre de l'Atlantique, les écrits de Georges et Jorge se trouvent mis en *résonance* : par l'intermédiaire de la traduction, le lyrisme de l'un, « émotionne » les amis de l'autre et fait sonner portugais son français.

Tout en participant de la « multiplication des noms », la tendance à franciser les noms propres étrangers observée dans la presse comme dans la correspondance privée permet ainsi de retracer le parcours en France des auteurs et artistes brésiliens à partir de la *résonance* de leur œuvre. C'est du moins ce que semblent prouver l'étude des transcriptions françaises des noms d'Heitor Villalobos et de Vicente do Rego Monteiro. Le cas du traitement du nom de Jorge de Lima par Bernanos, quant à lui, laisse deviner la richesse de la relation entre deux œuvres littéraires qu'un océan sépare.

3. ÉCORCHÉS TRANSATLANTIQUES

Pour terminer, nous proposons de mettre en miroir l'analyse des modifications subies par le nom de deux figures contemporaines dont le parcours se trouve infléchi par plusieurs traversées de l'Atlantique. L'une, féminine, est peintre brésilienne : Tarsila do Amaral ; l'autre, masculine, est auteur français : Benjamin Péret. Le traitement du nom de celui-là dans la presse brésilienne entre 1929 (année de sa première arrivée) et 1956 (année de son second retour) manifeste la paradoxale reconnaissance qui lui est accordée et illustre de façon particulièrement éloquente les enjeux relationnels de la variation graphique du nom. L'extrême variabilité de la transcription du nom de Tarsila do Amaral dans la presse parisienne à l'occasion de ses expositions personnelles de 1926 et 1928 permet quant à elle de mesurer l'extension de cette « multiplication des noms » opérée par les effets de résonance des arts et de la littérature brésilienne en France.

1. Lettre de Bernanos à Jorge de Lima du 15 juillet 1946 de Bandol, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 663-664.

a. Régurgitations *anthropophagiques* du nom de Péret

Comme le remarque Nicole Lapierre, les expressions désignant les déformations que l'on peut faire subir à un nom ressortent du champ lexical de la blessure corporelle : on « écorche », on « estropie » un nom, et par là une identité :

Le nom, comme le sentiment d'identité, et comme le revêtement cutané, est une zone d'extrême sensibilité. Les expressions courantes en témoignent : on parle d'un nom écorché (à l'oral) ou estropié (à l'écrit), et dans l'un ou l'autre cas, ce n'est pas seulement l'intégrité du nom lui-même qui se trouve entamée ou mutilée, c'est souvent le sujet qui s'en trouve atteint¹.

Nous l'avons remarqué plus haut, le nom fonctionne comme une bordure – une lisière, un seuil entre soi et l'autre – qui, en tant que telle, se trouve exposée à l'intrusion voire à l'invasion. Alors qu'il s'agit d'identification par les mots, il est remarquable que les images accolées à la nomination s'attachent particulièrement au corps. Goethe, blessé par la plaisanterie de Herder tournant en dérision son nom² oppose en ce sens la contingence de l'habit à l'inéluctabilité de la peau :

Le nom propre d'un homme n'est pas comparable, par exemple, à un manteau qui pend autour de lui, et qu'on peut, à la rigueur, secouer et tirailler, mais bien à un habit qui va parfaitement, qui s'est développé sur lui comme la peau et qu'on ne peut ni érafler, ni écorcher sans le blesser lui-même³.

Tout se passe comme si l'identité conférée par le nom s'intégrait à une conception du corps, lieu par excellence de l'intégrité : il ne s'agit pas seulement d'être, mais de vivre et d'exister.

1. Nicole Lapierre, « Un nom à fleur de peau », art. cit., p. 101-110.

2. Dans quelques vers que Herder lui aurait adressé par lettre et qu'il cite lui-même : « Wenn des Brutus Briefe dir sind in Ciceros Briefen, / Dir, den die Tröster der Schulen von wohlgehobelten Brettern, / Prachtgerüstete, trösten, doch mehr von außen als innen, / Der von Göttern du stammst, von Goten oder vom Kote, / Goethe, sende mir sie. » Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Partie II, livre 10, dans Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke*, éd. Erich Trunz, Hambourg, Beck, t. 9, 1974, p. 407.

3. « [...] denn der Eigenname eines Menschen ist nicht etwa wie ein Mantel, der bloß um ihn her hängt und an dem man allenfalls noch zupfen und zerren kann, sondern ein vollkommen passendes Kleid, ja wie die Haut selbst ihm über und über angewachsen, an der man nicht schaben und schinden darf, ohne ihn selbst zu verletzen ». Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Partie II, livre 10, dans Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke*, éd. Erich Trunz, Hambourg, Beck, t. 9, 1974, p. 407. Nous citons la traduction de Pierre du Colombier de : Johann Wolfgang von Goethe, *Poésie et vérité*, Pierre du Colombier (trad.), Paris, Aubier, 1941, p. 261 ; citée dans Sigmund Freud, Jean-Pierre Lefebvre (trad.), *L'Interprétation du rêve*, Paris, Seuil, 2010, p. 247-248.

C'est en tout cas ce qu'a pu analyser l'anthropologue Geneviève Calame-Griaule dans *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogons*¹. L'usage par les Dogons du Mali d'un nom secret associé à une partie du corps permettrait d'agir directement sur celui-ci : qu'il s'agisse de lui rendre ou de lui ôter son intégrité, la nomination peut ainsi servir d'accès privilégié au corps de l'autre. Depuis le point de vue occidental, la « pensée magique » confondant « signe et individu, nom et personne² » échappe à l'entendement tout en imposant sa présence lorsqu'il s'agit de nomination. Claude Burgelin s'interroge ainsi à propos de quelques célèbres « mal nommés » : lorsqu'il y a écorchage, « quel est le corps ainsi atteint ? Quel risque de désintégration affleurerait-il dès que le patronyme paraît mis en danger, ne serait-ce que par la déformation d'une ou deux lettres, voire d'un accent³ ? » On le voit, le corps convoqué par la nomination relève d'une construction culturelle complexe touchant notamment au propre régime de signification : avec le nom, il ne s'agit jamais simplement de *représenter*, mais bien de *composer* une identité. Autrement dit, on peut toujours considérer dans la nomination une part de « pensée magique » qui fait que « nommer quelqu'un, c'est le faire exister. Inversement, toucher à son nom, c'est l'atteindre dans son intégrité⁴ ».

Alors que Benjamin Péret considère précisément le régime magique de signification comme le principe même de l'écriture poétique, voire littéraire (« [...] priver les poètes, créateurs mythiques par excellence, de contact avec le substrat magique et légendaire de la pensée revient à vouloir écrire sans plume ni papier⁵ »), il nous semble intéressant d'analyser les modalités de sa nomination par les Brésiliens. À quel jeu son nom – se prêtant apparemment pourtant peu au

1. Geneviève Calame-Griaule, *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogons*, Paris, Gallimard, 1965.

2. « La confusion *entre le nom et la personne, le signe et l'individu* qu'il désigne est une tentation profonde, récurrente, de la nomination, amplement attestée par l'anthropologie. D'innombrables observations témoignent de cette *pensée magique* qui fait du nom une *composante* de l'être. Dans cette perspective, *nommer quelqu'un, c'est le faire exister. Inversement, toucher à son nom, c'est l'atteindre dans son intégrité.* » Nicole Lapierre, « Un nom à fleur de peau », art. cit.

3. Claude Burgelin, *Les mal nommés*, op. cit., p. 11.

4. Nicole Lapierre, « Un nom à fleur de peau », art. cit.

5. Péret, « Je ne choisirai jamais car j'ai peur de me tromper », OC7, p. 51.

calembour – se trouve-t-il soumis ? À quelle intrusion les auteurs brésiliens procèdent-ils ?

En 1928, le Français vient d'épouser Elsie Houston et n'a pas encore foulé le sol américain. Manuel Bandeira le présente alors à Mário de Andrade en ces termes : « Sais-tu qu'Elsie s'est mariée à un surréaliste, un certain *Benjamin Perret* (Je ne sais pas si c'est ainsi qu'on écrit, je ne connais pas l'homme¹) ? » La précaution explicite sur l'orthographe d'un patronyme est assez rare pour attirer ici l'attention. Présenté d'abord en tant qu'époux de la cantatrice brésilienne, puis à partir de son appartenance au groupe des surréalistes, Péret n'est alors pas connu des épistoliers². La méconnaissance de l'homme se traduit ainsi directement par l'orthographe erronée de son nom.

Dès son arrivée à Rio au début du mois de février 1929, Péret multiplie les rencontres, propose des conférences, rend visite, en compagnie d'Elsie, aux rédactions des plus grands périodiques. Quelques semaines à peine après son débarquement, son nom apparaît dans plusieurs grands quotidiens³ et se trouve très vite au cœur de polémiques : à propos de la définition du surréalisme dès le mois de mars⁴ (alors que Péret lui-même déclare ne pas maîtriser le portugais¹) et

-
1. Lettre de Manuel Bandeira à Mário de Andrade du 21 mai 1928, dans *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 390.
 2. On sait que la bibliothèque de Mário de Andrade contenait un seul ouvrage de Péret : l'édition de 1927 de *Dormir, dormir dans les pierres*, dédicacée par le poète et l'illustrateur Yves Tanguy ; on peut imaginer qu'il s'agit d'un don du poète postérieur à son arrivée au Brésil. Cf. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 391.
 3. Articles parus à l'occasion de son arrivée : S. n., « Elsie Houston Péret e Benjamin Péret », *Diário Nacional*, Rio de Janeiro, 28 février 1929, n. 508 ; S. n., « Em visita "A Manhã" dois representantes da arte moderna », *A Manhã*, 19 février 1929 ; S. n., « Duas expressões da arte moderna em visita ao Rio », *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 20 février 1929 ; S. n., « Está no Rio um dos fundadores do "surrealismo" », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 février 1929, n. 10471, p. 3 (on note que le nom de Péret se trouve graphé « Pérét » dans le chapô) ; S. n., « Elsie Houston-Benjamin Péret », *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 23 février 1929 ; S. n., « O casal Houston-Péret. Ideias e impressões do poeta e da cantora », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 février 1929, n. 3141 ; S. n., « Um visita a O Paiz », *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 février 1929 ; S. n., « sans-titre », *Fon Fon*, Rio de Janeiro, 2 mars 1929 ; S. n., « Visitas », *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 18 et 19 février 1929 ; S. n., « Casal Péret », *República*, Florianópolis, 21 février 1929. On trouve son nom dans les annonces pour ses conférences dans le *Correio Paulistano* des 17 et 20 mars 1929 et dans le *Diário Nacional* du 1^{er} mars 1929. Il apparaît également à l'occasion de ses apparitions mondaines, lors des soirées d'hommage à Piolim (dans le *Correio Paulistano* et le *Diário Nacional* du 28 mars 1929) et à Tarsila do Amaral (dans le *Diário Carioca* du 20 juillet 1929 et le *Correio da Manhã* et le *Correio Paulistano* du 7 août 1929).
 4. Péret, « O que é o surrealismo. Resposta a um imbecil », *Diário de São Paulo*, 7 mars 1929 (repris et traduit sous le titre « Ce que c'est que le surréalisme. Réponse à un imbécile » dans

jusqu'en juin² ; à propos de la conférence de Keyserling à São Paulo en octobre³ ; puis, en cette même fin d'année, à propos de sa position quant à l'état du cinéma brésilien⁴.

Peu de temps après le clivage provoqué par l'opposition frontale de Péret à la réception mondaine du comte de Keyserling, sa réponse à une enquête à propos de cinéma national lancée par le *Diário da Noite* de São Paulo⁵ constitue un point de non-retour pour son acceptation dans le champ culturel et artistique brésilien⁶. Alors que le Français ne craint pas « d'éreinter des films d'auteurs brésiliens en phase de consécration⁷ » dans son texte, les termes de la réplique – qui se fait ainsi riposte – manifestent un clair rejet de la critique comme du personnage.

Dans le numéro de *Cinearte* du 11 décembre 1929, Otávio Mendes ironise : « Intéressante, vraiment intéressante pour son pédantisme a été la réponse de Benjamin Péret, un Christophe Colomb qui, une fois encore, nous vient de France sans chapeau et avec une grande gueule pour montrer le Brésil aux Brésiliens⁸. »

Péret, OC 7, p. 132-136). Des *échos* retentissent jusqu'en mai, dans Tabu, « Pingos de lacres. Carta que Pollilo não recebeu », *Diário Nacional*, Rio de Janeiro, n. 605, 22 mai 1929. Cf. Partie I, chap. 1, « Le rendez-vous râté du surréalisme avec l'anthropophagie ».

1. « Un faux journaliste qui m'a dit parler sept langues, dont le français, est venu me voir pour me demander des renseignements sur le surréalisme. Cet homme s'est plaint de maux de dents dans un langage qui n'était ni français ni – à ce qu'on m'a dit – portugais. Ne parlant pas encore cette dernière langue, je n'ai pas pu avoir de conversation avec lui. » Péret, « O que é o surrealismo. Resposta a um imbecil », *Diário de São Paulo*, 7 mars 1929 (repris et traduit sous le titre « Ce que c'est que le surréalisme. Réponse à un imbécile » dans Péret, OC 7, p. 132).
2. Freuderico [pseudo d'Oswald de Andrade], « Analfabetismo letrado », *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 12, seconde dentition, *Diário de São Paulo*, n. [?], 26 juin 1929 (en réponse à la citation par Menotti del Picchia de Max Jacob comme un poète surréaliste), cité et traduit en français dans Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, th. cit., p. 157. On remarque qu'Oswald de Andrade assure dans cet article que Péret parle « déjà portugais ».
3. Péret, « Keyserling, philosophe réactionnaire » sous-titré « réponse à sa conférence ». Texte rédigé en réaction à la conférence du philosophe donnée le 15 octobre 1929 à São Paulo, refusé par le *Correio Paulistano*, puis non publié dans le *Diário de São Paulo*.
4. Péret, « Que pense le lecteur du cinéma brésilien ? », *Diário da Noite*, São Paulo, 25 novembre 1929, traduit dans Péret, « Que pense le lecteur du cinéma brésilien ? », trad. Leonor Lourenço de Abreu, *Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, septembre 2015, n. 4, p. 33-34.
5. *Idem*.
6. Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, th. cit., p. 174.
7. *Idem*.
8. « Interessante, realmente, mas interessante pelo seu pedantismo, foi a do Benjamin Péret, um Cristóvão Colombo que, mais uma vez, vem da França, sem chapéu e com muita inflamação de garganta para mostrar o Brasil aos Brasileiros... » Otávio Mendes, « De São Paulo »,

La critique de Péret, renvoyé à son ignorance, est prise pour du mépris et de l'arrivisme ; plus : l'analogie avec Christophe Colomb le renvoie à une position de conquérant, de prédateur, donc d'ennemi (notons la dépréciation du nom de Péret par la substantivisation de celui de Colomb).

Dans ce même numéro, Péret est précédemment contredit. Dans un article intitulé « Cinema Brasileiro », Pedro Lima évoque en effet dès la page 4 l'intervention du Français dans le quotidien paulistain. Juste après avoir déclaré que « douter du succès de notre cinéma est chose ridicule¹ », l'auteur explique : « ce qui nous a conduit à écrire cette note est la réponse d'un illustre inconnu français, un certain Benjamin *Perrez*² » ; et termine avec une fin de non-recevoir sans appel : « il est souhaitable que le Sr. *Perrez* ne se réfère plus au Cinéma, en particulier brésilien³ ». Tout se passe comme si l'auteur, rejetant son adversaire, refusait d'écrire ce nom français désormais connu de la scène culturelle brésilienne, du moins carioca. À l'oxymore « illustre inconnu », fait ainsi pendant un nom estropié.

Alors qu'Otávio Mendes associe le ton de la réponse de Péret à la posture du conquistador au service du royaume d'Espagne, Pedro Lima fait sonner espagnol le nom du Français. Il nous semble que ce procédé gagne à être lu en contrepoint de l'assignation identitaire dévoyée caractéristique du discours français sur l'étranger. La riposte, situant le débat sur le terrain identitaire, repose alors sur la propre nomination.

Pour nier une quelconque reconnaissance, Pedro Lima insiste d'ailleurs sur l'indétermination avec l'expression « *um tal* » (qui résonne avec l'intention de neutralité de « *um certo* » employé par Bandeira dans sa lettre à Mário). Sans qu'il ne s'agisse en rien d'une procédure relevant d'une quelconque « pensée magique », ces erreurs de graphie, volontaires ou non, manifestent

Cinearte, ano IV, Rio de Janeiro, 11 déc. 1929, n. 198, p. 31, cité et traduit en français dans Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, th. cit., p. 176.

1. « Duvidar do sucesso do nosso cinema é coisa ridícula ». Pedro Lima, « Cinema Brasileiro », *Cinearte*, ano IV, Rio de Janeiro, 11 décembre 1929, n. 198, p. 4, cité et traduit dans Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, th. cit., p. 176.
2. « O que nos fez escrever esta nota foi a resposta de um illustre desconhecido francez, um tal Benjamin *Perrez* ». *Idem*.
3. « É bom que o Sr. *Perrez* não se refira mais ao Cinema e principalmente Brasileiro ». *Idem*.

l'indissociabilité inhérente du nom et de son « porteur ». Écrire le nom de quelqu'un revient à lui reconnaître une singularité, mal l'écrire c'est la lui retirer. On peut ainsi esquisser que, son adversaire devant être identifié sans être pour cela reconnu, Pedro Lima se livre ici à une sorte de « prétérition graphique¹ ».

Pour reprendre l'expression de Freud, « on peut sans contredit affirmer que ce genre de jeu sur les noms est une vilaine pratique d'enfants pas sages [*Kinderunart*²] ». Toujours est-il qu'à partir de cette riposte à propos du cinéma brésilien, le nom de Péret disparaît pratiquement de la presse du pays entier. Plusieurs journaux ne mentionneront plus son nom sinon au décret de son expulsion, rapporté en de courtes notices à la fin décembre 1931³.

On le sait, Benjamin Péret ne retournera au Brésil que plus de vingt ans plus tard. Comme lors de son premier débarquement (cette fois-ci non pas en transatlantique mais en avion), son arrivée résonne dans la presse⁴. *Manchete*, un des principaux magazines illustrés à tirage national, lui consacre notamment une double page d'interview par Ferreira Gullar⁵.

C'est dans ce même périodique que, quelques mois plus tard, Péret publie le premier récit de son excursion au sein de communautés indigènes, accompagné de ses propres photos. L'article est intitulé « *Benjamim Péret (surrealista) entre os índios*⁶ ». Ici, la mention du surréalisme ne se limite pas à sa fonction dénotative :

-
1. Nous devons l'idée de la convergence de l'exposition et du brouillement dans l'acte de nomination par l'écriture à la conférence de Philippe Papin, « Cacher son nom mais l'écrire : tabous graphiques, torsion des écritures et prétérition rhétorique dans le Vietnam ancien », journée d'études du groupe de recherches transversales en paléographie (GRTP) le 7 décembre 2018, portant sur un objet pourtant si éloigné du nôtre.
 2. Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 247-248.
 3. On trouve par exemple son nom dans *O Jornal* et le *Jornal do Brasil* du 23 décembre 1931 (à la rubrique « Decreto assinado »). Le même jour il est l'objet d'une courte notice dans le *Correio da Manhã* (S. n., « Expulsos do território nacional », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 décembre 1929).
 4. Notamment : J.J & J. « Benjamin Péret e o congresso », « Flagrantes », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 juin 1955, n. 19 080, p. 7. Son nom se trouve également publié à l'occasion de mondantités auxquelles participe le poète au cours de son séjour. Quelques courts articles sont consacrés à ses projets d'édition.
 5. Ferreira Gullar, « Benjamin Péret, feiticeiro-intérprete », *Manchete*, Rio de Janeiro, 25 juin 1955, n. 166, p. 54-55. Traduit dans Ferreira Gullar, « Benjamin Péret, sorcier-interprète », trad. Leonor Lourenço de Abreu, *Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, septembre 2015, n. 4, p. 42-46.
 6. Péret, « *Benjamim Péret (surrealista) entre os índios* », *Manchete*, Rio de Janeiro, 5 mai 1956, p. 29-31.

il ne s'agit pas seulement d'assurer l'identification de Péret mais bien d'esquisser son portrait en « surréaliste parmi les indiens ». Peut-on voir dans la lusitanisation de son prénom un gage d'inclusion ? Son assimilation procède toutefois parallèlement à l'exclusion des indigènes : impliquant « existence et unicité¹ », l'article défini qualifiant « indiens », soumet le terme qu'il introduit à une stricte identité générique. Tout se passe comme si, les années passées, confronté à l'altérité absolue des indigènes, le turbulent poète se trouvait finalement intégré par la presse nationale brésilienne.

Peu avant son retour en France, Péret sera toutefois de nouveau mis en détention par la police fédérale. Il sera finalement libéré à la faveur d'une pétition largement diffusée dans la presse² – *liste de noms* de diverses personnalités du champ culturel et artistique brésilien tels que Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Aníbal Machado ou Tarsila do Amaral mis en *résonance* avec celui de Péret. Les tribulations de son nom dans la presse brésilienne manifestent ainsi les déconvenues traversées par le poète lors de ses séjours brésiliens tout en dessinant les preuves des *résonances* de sa présence au

-
1. Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, « Quadrige », 2014, p. 283.
 2. La pétition auprès de la Présidence de la République rassemblera 76 signatures. L'arrestation de Péret se trouve l'objet d'une multitude d'articles (par ordre chronologique) : S. n., « Poeta francês preso ao visar passaporte », *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 13 avril 1956, n. 8 512, p. 10 ; S. n., « Preso o famoso poeta francês Benjamin Péret », *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 avril 1956, n. 30 685, p. 3 ; S. n., « Péret fara greve da fome ; apelo dos intelectuais », *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 14 avril 1956, n. 8 513, p. 3 ; S. n., « Benjamin Péret iniciou uma greve da fome », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 avril 1956, n. 19 341, p. 1 ; S. n., « Engano da Polícia : apenas poeta e escritor o intelectual francês preso », *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 10 921, p. 9 ; S. n., « Em liberdade o poeta », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 avril 1956, n. 19 342, p. 1 ; S. n., « Posto em liberdade o escritor Benjamin Péret », *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 avril 1956, n. 10 258, p. 6 ; S. n., « Liberta o poeta Juscelino », *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 15 avril 1956, n. 8 513, p. 1 ; S. n., « Cancelamento da ordem de prisão do escritor Benjamin Péret », *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 avril 1956, n. 165, p. 7 ; S. n., « Cancelamento da ordem de prisão do escritor Benjamin Péret », *Primeiro Caderno, Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 avril 1956, n. 88, p. 8 ; S. n., « Posto em liberdade o poeta francês », *Correio Paulistano*, São Paulo, 17 avril 1956, n. 30 687, p. 2 ; S. n., « Péret agradece ao D. C. », *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 17 avril 1956, n. 8 514, p. 1 ; S. n., « Revogado pelo Chefe do Governo o decreto de expulsão do escritor Benjamin Péret », « Primeiro Caderno », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 avril 1956, n. 89, p. 8 ; S. n., « O caso Péret », « Primeiro Caderno », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 avril 1956, n. 19 344, p. 2 ; S. n., « O por que da prisão », « Primeiro Caderno », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 avril 1956, n. 19 345, p. 3 ; S. n., « Revogado o decreto de expulsão do escritor Benjamin Péret », *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 18 avril 1956, n. 167, p. 6 ; S. n., « Revogado o decreto de expulsão do escritor Benjamin Péret », *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 18 avril 1956, n. 8 515, p. 3 ; S. n., « Atualidades », *Manchete*, Rio de Janeiro, 21 avril 1956, n. 209, p. 3.

Brésil, oscillant entre rejet et assimilation – entre ingestion et régurgitation dirait-on dire en termes anthropophages.

b. Tarsila aux quatre-coins

Le traitement par les journaux parisiens du nom de la peintre Tarsila do Amaral au moment de ses deux grandes expositions personnelles en 1926 et 1928 pourrait illustrer à lui seul les modalités de *résonance* des noms brésiliens dans le champ culturel et artistique français.

Issue d'une famille de propriétaires terriens, Tarsila est une brésilienne cosmopolite. Dès 1903, elle quitte la fazenda de son enfance pour étudier dans un collège catholique de Barcelone. Rentrée à São Paulo en 1913, elle y apprend la sculpture et la peinture durant la première guerre mondiale. Ses séjours parisiens, financés par ses propres ressources, seront ensuite fréquents et réguliers durant toute la décennie suivante : on en compte cinq ou six¹, d'une durée variable (le temps d'un été à plus de deux années).

Bien que son nom n'apparaisse pas sur les registres compilés de l'Académie Julian², Tarsila fréquente l'école durant l'année 1920-1921 et suit les enseignements d'Émile Renard l'année suivante. Comme Vicente do Rego Monteiro, c'est à l'occasion d'un Salon parisien qu'elle expose pour la première fois : onze ans après son compatriote, Tarsila présente un *Portrait de femme* au Salon des Artistes Français de 1922, Salon auquel participent les académiques Brésiliens Raymundo Cela, Leopoldo Campos et Tullio Mugnaini. La peintre intègre désormais l'hétérogène « communauté brésilienne³ » du Paris des années vingt. Au titre de représentante du modernisme, comme Rego Monteiro, comme Villa-Lobos, le nom de Tarsila est cité par Oswald de Andrade, son compagnon

-
1. Dans sa biographie, Aracy de Amaral recense les séjours parisiens suivants : de juin 1920 à juin 1922 (2, rue du Louvre) ; de décembre 1922 à décembre 1923 (9, rue Hégésippe Moreau) ; de septembre 1924 à mars 1925 (19, Boulevard Berthier) ; de décembre 1925 à juillet 1926 ; durant l'été 1927 (de juin à août) ; de mai à juillet 1928 ; en avril (en allant à Moscou via Berlin) puis en septembre 1931 et en février 1932 (résidence à l'hôtel). Cf. Aracy Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo* [1975], São Paulo, Editora 34 / Edusp, 2003.
 2. Catherine Fehrer, *The Julian Academy. Paris 1868-1939. Spring Exhibition 1989*, New-York, Shepherd Gallery, 1989.
 3. Antoine Chareyre, « Préface », dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil, op. cit.*, p. 13.

d'alors, dans la conférence intitulée « L'effort intellectuel du Brésil » qu'il tient en Sorbonne le 11 mai 1923.

En 1924, *Feuilles de route*, fait résonner le nom de Cendrars avec celui de Tarsila¹ : au sein du livre, les poèmes sont accompagnés de ses dessins composés à l'occasion de leur séjour brésilien (fig. 25). Avec le soutien du poète, la peintre, multipliant les rencontres et les approches², construit alors une renommée parisienne. En 1926, elle obtient ainsi une exposition personnelle : du 7 au 23 juin 1926, Tarsila expose à la galerie Percier³ dix-sept toiles réalisées entre 1923 et 1926, accompagnées de certains dessins et aquarelles issus de son voyage brésilien de 1924 (fig. 23 à 26). Au sein du catalogue, son nom voisine de nouveau avec celui de Cendrars, qui signe le texte d'accompagnement (un extrait de *Feuilles de route*) – nous en avons aperçu plus haut les modalités⁴. Le succès est tel qu'une de ses toiles (*A Cuca*) (fig. 23) intègre immédiatement la première collection publique d'art moderne en France (alors constituée par Maximilien Gauthier pour le musée de Grenoble). Deux ans plus tard, la galerie Percier reçoit de nouveau une exposition personnelle de Tarsila⁵ : du 18 juin au 2 juillet, en même temps qu'a lieu la troisième exposition personnelle de Vicente do Rego Monteiro à la galerie Bernheim Jeune, la peintre présente douze toiles réalisées entre 1927 et 1928, et deux plus anciennes. Le catalogue est cette fois signé par Amédée Ozenfant. Ce n'est qu'après ces deux expositions, en 1929, que Tarsila donnera à voir ses œuvres au Brésil.

-
1. On retrouve leurs noms associés notamment dans les comptes-rendus suivants : *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} décembre 1924, n. 135 ; W. Mayr, « Chez Blaise Cendrars », *Le Journal Littéraire*, 3 janvier 1925, n. 37 ; Serge Milliet, « Feuilles de route : Le Formose, par Blaise Cendrars » (rubrique « Les livres français »), *Revue de l'Amérique latine*, juillet 1925, n. 38, p. 171 ; Maurice Raynal, *L'Intransigeant*, 5 février 1925.
 2. Rossetti évoque une « intense mobilisation » de Tarsila lors de ses séjours parisiens (« intensa movimentação », Marta Rossetti Batista, *Os artistas brasileiros na Escola de Paris : anos 1920*, op. cit., p. 279).
 3. Le fonds Percier de la Bibliothèque Kandinsky atteste pour l'année 1926 des expositions d'artistes tel que : Survage (deux fois), Max Jacob et Serge Férat ou encore Lurçat. Fonds Galerie Percier de la Bibliothèque Kandinsky, côte : GALPER B1 (boîte 1).
 4. L'auctorialité du texte de ce catalogue a été abordée plus haut (Partie II, chap. 1, « Les noms du corpus français »).
 5. Le fonds Percier de la Bibliothèque Kandinsky atteste pour l'année 1926 des expositions de Mané-Katz, de Survage (juste avant), et d'art Bakuba-Bushungo. Fonds Galerie Percier de la Bibliothèque Kandinsky, côte : GALPER B1 (boîte 1).

Le fonds de la galerie Percier conservé à la Bibliothèque Kandinsky contient vingt-huit coupures de presse relatives à ces expositions¹ provenant de seize journaux parisiens (la plupart de diffusion nationale) ; seule la moitié ne présente ni erreur ni confusion dans la nomination de Tarsila (voir la liste des articles dans le volume d'annexes).

Généralement, le patronyme « do Amaral » est oblitéré² : il est vrai que la peintre signe ses créations de son seul prénom, c'est d'ailleurs ainsi qu'elle est nommée sur la couverture de *Feuilles de route*. L'ajout du titre Mme (ou Mlle), que l'on repère dans le quart des coupures consultées³, manifeste par conséquent une confusion entre nom civil et nom d'artiste. Certes, les auteurs de ces articles – notamment Albert Memmi pour *L'Humanité*⁴, G. J. Gros pour *Paris-Midi*⁵, Maurice Raynal pour *L'Intransigeant*⁶ et Maximilien Gauthier pour *La Rumeur*⁷ – reconnaissent tous un intérêt artistique aux toiles exposées, mais tout se passe comme si la particule « Mme » disqualifiait en même temps son statut d'artiste au profit d'une assignation à son identité civile.

Les problématiques portant sur la nomination sont traversées par celles portant sur le genre : mentionner « Mlle » et « Mme » comme le font le *New-York Herald*⁸ et le *Petit Parisien*⁹ revient par exemple à signifier un statut matrimonial¹⁰. Remarquons en outre qu'il est difficilement contestable qu'un de

-
1. Rassemblées pour la galerie par « Le courrier de la presse ». Fonds Galerie Percier de la Bibliothèque Kandinsky, côte : GALPER B1 (boîte 1). Nous ne les citons pas ici, nous les évoquons et les référençons toutes au cours de l'analyse.
 2. Il est mentionné dans le seul *New-York Herald*. Cf. « Mlle Tarsila de Amaral », *New-York Herald*, Paris, 21 juin 1926.
 3. « Mme Tarsila », relevé dans Maurice Raynal, « Les arts », *L'Intransigeant*, 13 juin 1926 ; Maximilien Gauthier, « Art d'Amérique », *La Rumeur*, 23 juin 1928 ; G. J. Gros, « Quelques artistes », *Paris-Midi*, 27 juin 1928 ; Memmi, « Titre inconnu », *L'Humanité*, 28 juin 1926 ; « Dans les galeries », *La Fronde*, 29 juin 1926 (paysages tropicaux) ; « Dans les galeries d'art », *L'Humanité*, 9 juillet 1928. « Mlle Tarsila », relevé dans *Le Petit Parisien*, 3 juillet 1928.
 4. Memmi, « Titre inconnu », art. cit.
 5. G. J. Gros, « Quelques artistes », art. cit.
 6. Maurice Raynal, « Les arts », art. cit.
 7. Maximilien Gauthier, « Art d'Amérique », art. cit.
 8. « Mlle Tarsila de Amaral », *New-York Herald*, art. cit.
 9. « Mlle Tarsila » : *Le Petit Parisien*, art. cit.
 10. Même si Tarsila do Amaral conservera le même nom civil tout au long de sa vie (se distinguant ainsi de la mode de prendre le nom de son époux au mariage, pratique alors en

ces titres associés à un prénom sans patronyme résonne comme un pseudonyme de prostituée parisienne de la même époque¹ : le régime de la domination masculine fait d'un nom d'artiste féminin une ambivalence. À propos de l'exposition de Tarsila de 1926, Maurice Duplay (qui n'estropie pas le nom de l'artiste) ira même jusqu'à confondre critique esthétique de l'œuvre (fondée en l'occurrence sur une relégation de l'œuvre de Tarsila aux arts décoratifs et une suspicieuse exigence de réalisme²) et attaque morale de la peintre (fondée sur la mise en doute de son identité féminine). L'assignation à la féminité perçue dans les modalités de nomination de Tarsila se déploie dans toute sa violence :

Ayant entrepris sans doute d'irriter et de scandaliser, il ou elle (?) ne parvient qu'à faire sourire. Elle ou il intitule « Nu » une malheureuse dont la jambe et le pied se sont développés au détriment de tout le reste. Ce pied sans durillon ni ongles incarnés, sain et propre, pourrait servir d'enseigne à quelque pédicure. Il ne s'agit évidemment pas de peinture mais de mystification. En ce cas, je fus témoin de beaucoup qui étaient plus drôles³.

À l'instar du prénom de Villa-Lobos, celui de Tarsila se trouve parfois francisé (*Le Rappel*⁴ comme le *Comoedia*⁵ la nomment ainsi « Tarsille ») ; et, comme celle de Vicente do Rego Monteiro, la particule « do » de son patronyme se trouve substituée par « de » (dans le *New-York Herald*⁶), ce qui revient à l'hispanisation de son nom.

Effectivement, se joue souvent dans la nomination estropiée une assignation nationale, du moins linguistique, dévoyée. Le cas du traitement du nom de Tarsila dans la presse parisienne à l'occasion de ces deux grandes expositions personnelles est cependant saisissant quant à la variété et l'ampleur des

train de s'imposer), elle est divorcée lors de sa première exposition personnelle en 1926 tandis qu'elle est mariée – à Oswald – en 1928. La mention « Mlle Tarsila » dans le *Petit Parisien* du 3 juillet 1928 est donc erronée.

1. Sur un total de 357 pseudonymes de prostituées ayant vécu du XVIII^e au début du XX^e siècle, Stéphane Hardy en repère 147 constitués d'un seul prénom, presque le quart comprend le son [a] dans le noyau de la dernière syllabe. Cf. Stéphane Hardy, « Analyse onomastique des pseudonymes de prostituées parisiennes du XVIII^e au début du XX^e siècle », *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Romanica*, Lodz, 2021, n. 16, p. 186.
2. Pourquoi ces pieds devraient-ils être malades sinon parce qu'ils sont ceux d'une Noire ?
3. Maurice Duplay, « titre inconnu », *La Rumeur*, 7 juillet 1928.
4. Dans *Le Rappel* (rubrique « Carnet des arts »), 10 juin 1926.
5. Dans *Comoedia* (Rubrique « Les expositions de la semaine »), 9 juin 1926.
6. Dans « Mlle Tarsila de Amaral », *New-York Herald*, art. cit.

nominations estropiées : une simple consonne se trouve quelques fois indûment doublée (« Tarsilla¹ »), mais le « r » ou même le « t » – la première lettre ! – sont aussi parfois étrangement substitués par un « z » (« Mme Tazila² » et « Zarsila³ »). Le brouillage de la nomination confine à l’effacement du nom de la peintre, devenu presque méconnaissable.

La variation des graphies de « Tarsila do Amaral » dans la presse française à ces deux occasions est telle que la « multiplication du nom » qui en résulte va ainsi jusqu’à brouiller l’identité même de l’artiste. Si le cas du nom de Péret dans la presse brésilienne permet de relever les liens entre les variations graphiques du nom et les *résonances* de la présence du poète français au Brésil, celui du nom de Tarsila – dispersé aux quatre-coins par la critique française – permet de prendre la mesure du caractère éminemment dispersif des résonances des arts brésiliens en France.

*

Selon la formule de Claude Burgelin, le nom constitue la première (dans le registre de l’état civil) comme la dernière (sur la pierre tombale) écriture⁴ : c’est avec lui, immuable, que s’ouvre et se ferme une existence civile. Plus généralement, la densité de ses relations avec l’identité fait de ses éventuelles mutations des événements à grande portée symbolique. Si la littérature participe à la mise en scène de ce phénomène (*Baianinha e outras mulheres* en témoigne), les artistes et auteurs s’y trouvent eux-mêmes particulièrement confrontés.

Tracer les transformations subies en France par le nom de figures importantes de la scène culturelle brésilienne comme Vicente do Rego Monteiro, Heitor Villa-Lobos, Jorge de Lima ou Tarsila do Amaral permet ainsi de dégager les enjeux aussi bien intimes que collectifs des relations littéraires et artistiques franco-brésiliennes : en étudiant ces « multiplications du nom », ce sont les traces – dispersées – des résonances littéraires et artistiques que l’on révèle.

-
1. Dans *La cote du jour* (rubrique « Carnet des arts »), 17 juin 1926 ; *Le Rappel*, 17 juin 1926 ; A. W., « Les expositions », *Comoedia*, 24 juin 1928.
 2. Dans « Peinture exotique », *Paris-Midi*, 10 juin 1926.
 3. Dans *L’Intransigeant* (rubrique « Les Arts »), 9 juin 1926.
 4. Claude Burgelin, *Les mal nommés*, op. cit., p. 16-17.

Reste à mettre à l'épreuve l'hypothèse d'un effet dispersif de ces résonances à l'analyse du corpus littéraire lui-même. En physique – acoustique comme optique –, dispersion implique séparation, décomposition. Or, c'est certainement le premier constat que l'on tire d'une analyse des traductions françaises des œuvres brésiliennes de cette période : lorsque la littérature du Brésil résonne sur la scène éditoriale française, c'est souvent au prix de sa fragmentation – en premier lieu par son édition en anthologies.

II. FRAGMENTATION DES ŒUVRES

Sur l'ensemble des titres de traductions françaises de textes brésiliens de la première moitié du XX^e siècle, près de la moitié est constituée par des anthologies (elles-mêmes pour moitié collectives, et moitié individuelles¹), et sur plus de cinquante poètes brésiliens de cette même époque traduits jusqu'aujourd'hui en français, seuls dix² font l'objet d'un titre à part entière. Enfin, seulement quatre recueils poétiques parus entre 1917 et 1945 au Brésil font objet dans leur intégralité d'une traduction en français : *Cinq élégies* (1943) de Vinícius de Moraes³ publié en 1953, *Le jour est long* (1944) de Ribeiro Couto⁴ en 1958, *Cobra Norato* (1931) de Raul Bopp⁵ en 1998 et *Pau Brasil* (1924) d'Oswald de Andrade en 2010⁶.

Dans la préface pour l'édition française de ce dernier, le traducteur déclare : « la poésie brésilienne moderne ou contemporaine peine encore à sortir, en France, du cadre éphémère ou superficiel des revues et des anthologies⁷ ». La recension bibliographique effectuée pour cette thèse confirme largement le constat (voir la liste dans le volume d'annexes).

-
1. Voir recension en annexe.
 2. Par ordre alphabétique : Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Raul Bopp, Maria José Dupré, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Sérgio Milliet, Vinícius de Moraes, Adalgisa Nery et Rui Ribeiro Couto. Remarquer la part belle de Seghers : *Poèmes* de Bandeira en 1960, *Poésies* de Meireles en 1967, *Office humain* de Murilo Mendes en 1956, *Cinq élégies* de Vinícius de Moraes en 1953, *Au-delà de toi* d'Adalgisa Nery en 1952 et *Le jour est long* de Ribeiro Couto en 1958.
 3. Vinícius de Moraes [1943], *Cinq élégies (Cinco elegias)*, bilingue, trad. Jean-Georges Rueff, Paris, Seghers, col. « Autour du monde », 1953.
 4. Rui Ribeiro Couto [1944], *Le Jour est long (Dia longo)*, trad. Rui Ribeiro Couto, éd. Rui Ribeiro Couto, Paris, Seghers, col. « Autour du monde », 1958.
 5. Raul Bopp [1931], *Cobra Norato – Nheengatu de la rive gauche de l'Amazone (Cobra Norato – Nheengatú da margem esquerda do Amazonas)*, trad. Christine Morault et Ciro de Morais Rego, Nantes, Memo, 1998.
 6. Oswald de Andrade, *Bois Brésil – Poésie et Manifeste*, traduit, préfacé et annoté par Antoine Chareyre, Paris, Éditions de la Différence, 2010. Cf. partie I, chap. 2, « Bruissements ».
 7. Antoine Chareyre, « Préface », dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil – Poésie et Manifeste*, traduit, préfacé et annoté par Antoine Chareyre, Paris, Éditions de la Différence, 2010, p. 13.

a. Anthologie, résonance et dispersion

Dans son ouvrage de synthèse paru en 2017 et intitulé *Les Anthologies en France*, Emmanuel Fraisse souligne la difficulté de définition de l'anthologie¹. Il en propose toutefois des critères « internes » portant sur l'« économie générale du livre » : l'anthologie au sens moderne du terme se définirait à la fois par la multiplicité d'auteurs et de textes réunis au sein d'un même volume, mais aussi par l'organisation du livre elle-même, caractérisée par l'importance du péri-texte et la prise en charge de l'ensemble par un « regard organisateur² ». Comme celui qui préside à l'exposition d'art plastique, le geste anthologique impliquerait donc la combinaison de deux mouvements : la sélection autant que le rapprochement³, autrement dit la réduction autant que le déploiement⁴.

Le champ lexical de la résonance se trouve régulièrement employés lorsqu'il s'agit de considérer la singularité de l'anthologie⁵. C'est que, contrairement à l'art du collage régi par l'effacement des bords et l'illusion de continuité, celui du florilège consiste en une « mise en scène de bords qui ne se touchent pas⁶ ». Autrement dit, les textes d'une anthologie, par leur seule mise en

-
1. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, Paris, L'Harmattan, « Pour comprendre », 2017, p. 79.
 2. *Ibidem*, p. 102-104.
 3. *Ibid.*, p. 13.
 4. Cf. Bernard Beugnot, « Florilèges et *polyanthea*, diffusion et statut du lieu commun », dans Bernard Beugnot, *La Mémoire du texte – Essais de poétique classique*, Paris, H. Champion, 1994, p. 257 en particulier. Michel Murat exprime pour sa part cette tension en termes de « décontextualisation » et « recontextualisation » (Michel Murat, « Contextualisation et recontextualisation : le travail des anthologies poétiques », *Littérature*, vol. 2, n. 194, 2019, p. 50-61).
 5. « Mais, quelle que soit l'intention initiale du compilateur, et que cette intention soit explicitée ou non, l'anthologie crée du sens : elle est un objet harmonique, à l'instar de ces instruments dont il suffit de toucher une corde pour en faire résonner d'autres. » (Céline Bonhert et Françoise Gevrey, « Introduction », dans Céline Bonhert et Françoise Gevrey (dir.), *L'anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Reims, Épure, 2014, p. 41). Émilie Frémond utilise également le terme « résonance » pour introduire sa conclusion intitulée « La dénaturation du signifiant ou comment renouveler le monde » (Émilie Frémond, « L'anthologie surréaliste ou la collection dédaigneuse », dans Didier Alexandre (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Berne, Peter Lang, « Littératures de langue française », 2011, p. 184). Emmanuel Fraisse y recourt quant à lui pour qualifier l'anthologie « qui résonne comme une relecture du passé », dans Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 213.
 6. Annick Louis, « L'anthologie, un mode dévié », dans Céline Bonhert et Françoise Gevrey (dir.), *L'anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 479.

regard au sein de l'espace du livre, vibreraient d'une amplitude et d'une intensité singulière¹.

Comme le fait remarquer Annick Louis dans son article « L'Anthologie, un mode dévié », c'est finalement le vide qui sollicite le lecteur d'une anthologie². Michel Sandras va jusqu'à considérer le blanc typographique, « figure clé d'un ordre et d'un savoir déjà construit », comme le « facteur de reconnaissance et de lisibilité du texte », le « support graphique du code herméneutique³ ». C'est en tout cas bien lui qui assure la lisibilité dans l'espace du livre⁴ (comme dans celui de la mémoire : l'anthologie est souvent comparée à des lieux tels que la bibliothèque ou le musée⁵). En effet, contrairement aux œuvres complètes qui reposent sur une fiction de totalité (elles « rapatrient »), les anthologies reposent sur une fiction de représentativité sous-tendue par un principe de discontinuité (elles « dispersent⁶ »).

C'est là d'ailleurs un des fondements de l'argumentaire de Louis : « les problèmes et les enjeux théoriques posés par une anthologie ne trouvent pas de résolution explicite⁷ ». On pourrait dire que le geste anthologique est celui d'une

-
1. Les physiciens distinguent résonance en amplitude et résonance en intensité. Richard Taillet, Loïc Villain et Pascal Febvre [2008], *Dictionnaire de physique*, Louvain-la-Neuve, Deboeck Supérieur, 4^{ème} éd., 2018, p. 650-651.
 2. « Si dans le collage l'important est l'effet provoqué par la mise en contact, la continuité et la rupture que provoque ce rapprochement, l'anthologie opère à partir de la mise en scène de bords qui ne se touchent pas : l'espace de mise en contact entre les textes est celui qui sollicite le lecteur et l'incite à la réflexion. » Annick Louis, « L'anthologie, un mode dévié » art. cit., p. 479.
 3. Michel Sandras, « Le blanc, l'alinéa », *Communications, Le texte : de la théorie à la recherche*, 1972, n. 19, p. 105-114. Il se réfère alors à ce qu'en dit Roland Barthes, dans Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1970, p. 26 et 215.
 4. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, op. cit., p. 198.
 5. *Ibidem*, p. 86. Dans la préface à son *Anthologie de la poésie française*, André Gide évoque Hugo Von Hofmannsthal comparant son anthologie de prosateurs allemands à un musée qui, « grâce à l'initiative hardie d'un nouveau directeur, sembl[e] se revêtir [...] d'un lustre inattendu » par le seul désencombrement de ses salles : comme au musée, ce sont les blancs dans l'anthologie qui assurent la visibilité des œuvres. Cf. André Gide, « Préface », dans André Gide, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, 1949, p. 12.
 6. Annick Louis, « L'anthologie, un mode dévié », art. cit., p. 477-8. Nous prenons ici à contrepied l'idée de « continuité » d'Alexandre (cf. Didier Alexandre, « Présentation », dans Didier Alexandre (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, op. cit., p. 2).
 7. Annick Louis, « L'anthologie, un mode dévié », art. cit., p. 473.

« dispersion résonante » : l'exigence de représentativité imposés aux textes les projettent, par un effet de « détérialisation¹ » vers un horizon qui les dépasse².

b. Anthologie et auctorialité

Interroger la définition de l'anthologie implique des questions d'auctorialité³. Pour Céline Bonhaert, c'est parce que le geste anthologique se compose d'un travail de compilation, de catalogage et de collection⁴, que son attribution est souvent multiple et complexe. Dans son introduction pour *Les Anthologies de littérature étrangères*, François Géal fait justement remarquer que le problème s'épaissit lorsqu'il s'agit d'anthologies de littérature étrangère : on peut alors considérer qu'il s'agit d'anthologies des traductions elles-mêmes⁵.

Le corpus qui nous concerne se caractérise par la rareté des emprunts de traductions : contrairement au phénomène évoqué par Géal⁶, les anthologies françaises de poésie brésilienne rassemblent généralement des retraductions et des premières traductions. Autrement dit, chaque anthologie se pose en complément des précédentes, ce qui limite la portée du geste anthologique (son résultat ne peut être lu ni vraiment comme un « bilan », ni comme un « essai critique⁷ » ni comme un « manifeste⁸ »), augmente l'effet de dispersion sur les œuvres poétiques brésiliennes et, par conséquent, obstrue l'analyse de la divergence des « scenarii

1. Cf. Carles Besa Camprubi, « Maxime de roman en anthologie : périls et dérives », *Orbis Litteratum*, 1999, vol. 2, n. 54, p. 82 en particulier.

2. Cf. Céline Bonhert et Françoise Gevrey, « Introduction », dans Céline Bonhert et Françoise Gevrey (dir.), *L'anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 14. Carles Besa Camprubi y voit la justification du sacrifice anthologique du langage au métalangage (Carles Besa Camprubi, « Maxime de roman en anthologie : périls et dérives », *art. cit.*, p. 85).

3. Cf. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 105-106.

4. Céline Bonhert et Françoise Gevrey, « Introduction », dans Céline Bonhert et Françoise Gevrey (dir.), *L'anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 14-15.

5. Cf. François Géal, « Introduction. Spécificités des anthologies de littérature(s) étrangère(s) », dans François Géal (dir.), *Les Anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, *op. cit.*, p. 15.

6. *Idem.*

7. *Ibidem.*, p. 10.

8. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 191.

anthologiques » et de la « mise en textes, dans leurs pages, les débats qui traversent le champ littéraire¹ ».

Établies et traduites par des poètes², ces anthologies sont cependant conçues – comme l’indique pour de tels cas Céline Bonhaert – en tant que forme d’expression littéraire et entreprise d’affirmation dans le champ littéraire³. La question de l’auctorialité de ces anthologies s’impose alors en des termes comparables à celle de l’autoportrait⁴ – autoportrait à facettes et aux multiples reflets. Selon les termes de Céline Bonhaert, l’anthologie fonctionne en effet comme un « espace socialisé⁵ » dans lequel l’anthologiste s’inscrit à la fois en tant qu’auteur, lecteur et traducteur.

Une lettre d’Armand Guibert à Manuel Bandeira manifeste par exemple les *résonances* auctoriales qui sous-tendent la conception de *L’Anthologie de la poésie ibéro-américaine* publiée en 1956 par Nagel et l’UNESCO. C’est à la demande de Roger Caillois (au service de l’UNESCO⁶) que Guibert, introduit dans le cercle mondain des brésiliens parisiens de l’après-guerre, prend en charge la traduction des poèmes de langue portugaise de cette anthologie. Il connaît Cícero Dias depuis son passage à Vichy au début de la guerre, et fréquente alors Antônio Tavares Bastos grâce à qui il rencontre notamment Augusto Frederico Schmidt ainsi que Murilo Mendes et son épouse, Saudade Cortesão – traductrice pour sa part des poèmes de langue espagnole de cette même anthologie (et éditrice du volume publié par Seghers cette même année 1956⁷).

1. Didier Alexandre, « Présentation », dans Didier Alexandre (dir.), *L’anthologie d’écrivain comme histoire littéraire*, op. cit., p. 3.

2. Pour notre corpus : Antônio Tavares Bastos, Armand Guibert, André Piot, Bernard Lorraine, Isabel Meyrelles, Jean-Pierre Rousseau et Max de Carvalho.

3. Céline Bonhert et Françoise Gevrey, « Introduction », dans Céline Bonhert et Françoise Gevrey (dir.), *L’anthologie. Histoire et enjeux d’une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, op. cit., p. 39.

4. Cf. *Ibidem*, p. 475-6. Voir également : Didier Alexandre, « Présentation », dans Didier Alexandre (dir.), *L’anthologie d’écrivain comme histoire littéraire*, op. cit., p. 13.

5. Céline Bonhert et Françoise Gevrey, « Introduction », dans Céline Bonhert et Françoise Gevrey (dir.), *L’anthologie. Histoire et enjeux d’une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, op. cit., p. 40.

6. Lettre de Roger Caillois à Armand Guibert du 19 janvier 1955 de Paris. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : TRAD 1-5).

7. Cf. partie I, chap. 2, « Bruissements ».

Alors qu'Armand Guibert travaille aux traductions destinées à l'anthologie, il écrit pour la première fois à Manuel Bandeira (dont le désir de correspondance lui a été transmis par Schmidt¹). Dans cette lettre datée du 10 septembre 1954, c'est bien sûr un traducteur qui s'adresse à un auteur mais c'est avant tout un lecteur qui se tourne vers un auteur – qu'il a découvert en anthologie.

Il se trouve en tout cas que le Brésil est venu à moi, et tout d'abord par ses poètes. Malgré les difficultés à peu près insurmontables [termes illisibles], j'ai réussi à en lire quelques-uns et ce lointain pays dès lors s'est *animé* (il a pris une *âme*). Il s'est aussi vêtu d'un *corps*, grâce à quelques-uns dont vous êtes. Au hasard des anthologies, je lisais de trop rares *textes*, parfois signés de votre *nom*, et j'apprenais à reconnaître votre *accent*, pour lequel votre langue a cette épithète d'*inconfundível* qui manque à la mienne²...

En tant que lecteur, Guibert témoigne ici du rôle médiateur des anthologies, désignées comme vecteur d'accès quasi exclusif à la poésie brésilienne. L'expérience de lecture s'exprime à travers une représentation nationale de la poésie, esquissée selon les termes de l'ontologie chrétienne : corps et âme. À cette dualité fondamentale s'associe en outre une triade formée par le texte, le nom, et l'accent : à travers la lecture, il s'agirait de reconnaître une vibration propre à chaque poète, c'est-à-dire à chaque *nom* – l'analogie sonore renvoyant au champ lexical de la résonance.

C'est ensuite en tant que traducteur que Guibert s'adresse à Bandeira, lui-même considéré non plus comme poète singulier mais comme anthologiste idéal. Le modèle d'auctorialité repose alors sur la capacité de faire émerger non plus un style (un « accent ») mais un « type ».

L'UNESCO m'ayant demandé de traduire une Anthologie de la poésie brésilienne, j'ai salué en votre personne l'auteur *idéal* des meilleurs et des plus *typiques* anthologies du Nouveau Monde. Je les ai eues entre les mains, je m'en suis *nourri*, mais j'ai dû ce qui est à peine juste, les *restituer* lorsque mon travail a été terminé, si bien que je me trouve aussi pauvre qu'auparavant. / Non pas tout à fait, cependant – car, indépendamment de la version française, qui vaut ce que valent toutes les traductions... (du clair de lune empaillé, disait Heine), je *garde* dans les caves les plus secrètes de ma mémoire le souvenir de ces quatre poèmes avec lesquels j'ai vécu un temps : Profundamente, Momento num café, le féérique Vou-me embora

-
1. C'est ce que montrent la lettre d'Augusto Frederico Schmidt à Armand Guibert du 30 août 1954 et sa réponse du 19 septembre. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR S13).
 2. Lettre d'Armand Guibert à Bandeira depuis Saint-Sulpice du 10 septembre 1954. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : Traduction TRAD 1-5).

pra Passárgada et cette Evocação do Recife qui unit si admirablement les paysages d'une enfance et ceux d'une ville à l'atmosphère proprement unique¹.

On le voit : à l'instar de toute écriture littéraire, la conception d'une anthologie repose sur sa confrontation avec d'autres modèles du genre. L'anthologiste Guibert relate celle-ci selon trois étapes : la nutrition, la restitution et la conservation. Au cours de ce processus, c'est comme si la connaissance poétique terminait par se confondre avec l'écriture anthologique. L'évocation de ce qu'il en reste (à côté de la propre anthologie) se trouve alors évoqué en termes de souvenirs ; Guibert s'exprime alors de poète à poète.

c. La poésie brésilienne de la première moitié du XX^e siècle en anthologies françaises

La recension des anthologies poétiques en volume publiées en France entre 1917 et 2017 rassemblant des poèmes de plusieurs auteurs parus en volume au Brésil entre 1917 et 1945 comporte neuf titres².

- *Introduction à la poésie ibéro-américaine*, éd. et trad. Antônio Dias Tavares Bastos et Pierre Darmangeat, Paris, Le Livre du jour, 1947, 461 p.
- *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine*, éd. et trad. Antônio Dias Tavares Bastos, Paris, Pierre Tisné, 1954, 283 p.
- *Anthologie de la poésie ibéro-américaine*, éd. Federico de Onís, trad. Armand Guibert et Saudade Cortesão, Paris : Nagel, « Collection UNESCO d'œuvres représentatives / Série Ibéro-américaine », 1956, 393 p. (trilingue)

1. *Idem*.

2. Ne sont ainsi pas comprises les anthologies portant sur d'autres périodes (notamment sur le romantisme). Des critères proprement quantitatifs ont en outre été suivis : seules ont par exemple été retenues les éditions où le volume de traductions correspond à plus de la moitié du volume total de l'ouvrage. L'anthologie de Max de Carvalho intitulée *La poésie du football brésilien. Épinicie pour le pays des palmeraies* n'a pour sa part pas été retenue puisque les textes qu'elle rassemble sont en majeure partie postérieurs à 1945. Celle de Victor Orban intitulée *Poésie brésilienne* et parue chez Garnier en 1922 a par ailleurs été exclue pour s'agir d'une réédition de l'*Anthologie française des écrivains brésiliens* du même auteur publiée en 1910 et rééditée sous le titre *Littérature brésilienne* en 1914 et 1918 (le choix des textes poétiques reste identique, il s'agit donc de textes antérieurs à 1910). Rosalia Rita EVELDT Pirolli commet ainsi à son propos quelques erreurs dans sa thèse (Cf. Rosalia Rita EVELDT Pirolli, *Viagem à fase heróica da poesia modernista : o projeto tradutório da antologia La Poésie du Brésil (2012)*, thèse sous la direction de Marcelo Paiva de Souza, Universidade Federal do Paraná, 2020, p. 126).

- *La Poésie brésilienne contemporaine*, éd. et trad. Antônio Dias Tavares Bastos, Paris, Seghers, « Melior », 1966, 292 p.
- *Poésies du Brésil*, éd. et trad. André Piot et Noële Piot, Paris, Les Presses du Compagnonnage, 1972, 120 p. (bilingue)
- *Poèmes du Brésil*, trad. Bernard Lorraine, éd. Bernard Lorraine, Paris, Éditions Ouvrières / Dessain et Tolra, « Enfance heureuse des pays du monde », 1985, 187 p.
- *Anthologie de la poésie brésilienne*, éd. Renata Pallotini, trad. Isabel Meyrelles, Paris, Éditions Chandeigne, « Bibliothèque lusitane », 1998, 443 p. (bilingue)
- *Grandes voix de la poésie brésilienne du XX^e siècle*, éd. et trad. Jean-Pierre Rousseau, Paris, Éditions Lusophones, 2005 (rééd 2011), 102 p. (bilingue)
- *La Poésie du Brésil. Anthologie bilingue du XVI^e au XX^e siècle*, éd. et trad. Max de Carvalho, Paris, Éditions Chandeigne, « Bibliothèque lusitane », 2012, 1 510 p. (bilingue)

Il s'agit pour nous de proposer une description critique des effets de dispersions des résonances françaises de la poésie brésilienne produites par ces ouvrages.

Considérant l'anthologie comme le résultat d'un « geste éditorial¹ », on peut les caractériser selon leur situation dans le champ éditorial, notamment à partir du type de public ciblé². Une autre typologie peut en outre se fonder sur les prétentions anthologiques et les relations aux textes qu'elles induisent (Alexandre oppose par exemple la relation intuitive, impliquant une conception essentialiste de la poésie à la relation analytique, savante, autrement dit historiciste de la poésie³). Un dernier classement peut enfin se fonder sur les relations au sein du corpus établies par les rééditions, retraductions et reprises de traductions.

Permettant d'appliquer ces typologies hétérogènes à notre corpus, la recension des poèmes traduits et le commentaire des préfaces – chacune conçue,

-
1. Didier Alexandre, « Présentation », dans Didier Alexandre (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, op. cit., p. 8.
 2. Jane Everett et Sophie Marcotte posent ainsi le choix d'un « public cible » comme un des premiers facteurs à considérer lorsqu'il s'agit d'analyser une anthologie. Cf. Jane Everett et Sophie Marcotte, « De l'anthologie », *Voix et images*, Montréal, hiver 2010, vol. 35, n. 2, p. 10.
 3. Didier Alexandre, « Présentation », dans Didier Alexandre (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, op. cit., p. 5.

selon la formule de Céline Bonhaert, comme une « pétition de principe¹ » – conduisent à une lecture chronologique en trois temps : le premier couvre le long Après-guerre, le second débute au moment de la mise en place de la dictature militaire au Brésil, et le dernier s’ouvre avec le nouveau millénaire.

Publiées entre 1947 et 1966, les quatre premières anthologies (dont la dernière est une réédition de la seconde) demandent en effet à être rapprochées par les enjeux diplomatiques de leur édition et les tensions auctoriales qui en relèvent. Les deux suivantes, publiées entre 1966 et 1985, peuvent être étudiées en miroir : aussi opposées soient-elles en termes éditoriaux, elles se caractérisent toutes deux par l’ingénuité du lecteur auquel elles s’adressent. Les trois dernières, publiées entre 1998 et 2012, se complètent à la fois dans leur inscription éditoriale de niche et leur intention encyclopédique.

L’analyse de ce corpus induit par conséquent une périodisation qui ne se confond pas totalement avec celle dégagée précédemment par l’analyse des publications de traductions françaises d’œuvres littéraires brésiliennes de la première moitié du XX^e siècle. C’est comme si la temporalité de la publication des anthologies se trouvait retardée par rapport à celle des traductions, comme si les infléchissements de la production éditoriale se manifestaient au sein des anthologies selon un phénomène d’après-coup, d’*écho* : la rupture provoquée par l’établissement de la dictature militaire au Brésil ne s’y manifesterait ainsi pas avant 1966 et ses conséquences s’en feraient ressentir jusqu’en 1985. Cet effet de retardement ne constitue cependant pas une véritable divergence puisque les lignes de fragmentation du corpus manifestent une même corrélation entre histoire éditoriale et histoire politique. Il s’agit dès lors d’en mesurer les effets dispersifs sur les résonances françaises de la poésie brésilienne.

1. Céline Bonhert et Françoise Gevrey, « Introduction », dans Céline Bonhert et Françoise Gevrey (dir.), *L’anthologie. Histoire et enjeux d’une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, op. cit., p. 36.

1. INTERNATIONALISME ANTHOLOGIQUE ET AUCTORIALITÉ : D'UNE GUERRE À L'AUTRE (1947-1966)

C'est au cours du XIX^e siècle que s'établit la définition moderne de l'anthologie¹ mais ce n'est qu'à partir des années vingt du siècle suivant que cette forme se nomme massivement comme telle (en tant que marque générique), conséquence de la prégnance au tournant du siècle de la pensée patrimoniale – appliquée notamment à la littérature².

Durant l'entre-deux-guerres, on observe ainsi une multiplication des anthologies françaises de littérature étrangère³, la plus ambitieuse étant certainement celle d'Ivan Goll, intitulée *Les Cinq continents, anthologie mondiale de poésie contemporaine* et publiée en 1922 (bien qu'elle fasse la part belle à la poésie d'Amérique du Sud, aucun poète brésilien n'y est cependant représenté⁴). Ce phénomène accompagne le renouvellement à l'après-guerre de la carte littéraire – et du langage littéraire lui-même – notamment à partir de l'engouement primitiviste⁵ (d'où le statut iconique de l'*Anthologie nègre* de Cendrars parue en 1924). Le travail de compilation de chansons populaires brésiliennes entrepris par Elsie Houston à la toute fin de la décennie s'inscrit par exemple directement dans cette tendance (que certains affilient au projet de *Deutsches Volksbuch* de Goethe⁶).

C'est à partir des anthologies de poésie brésilienne de cette période particulière que les suivantes se constituent⁷ : l'anthologie publiée par Seghers en 1966 est par exemple une réédition posthume de celle de Tavares Bastos parue en

1. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France, op. cit.*, p. 98.

2. Céline Bonhert et Françoise Gevrey, *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen-Âge au XXI^e siècle*, Reims, ÉPURE (Université de Reims Champagne-Ardenne), 2014, p. 12.

3. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France, op. cit.*, p. 163.

4. Lettre en français de Milliet à Yan de Almeida Prado, citée dans Yan de Almeida Prado, *A Grande Semana de Arte Moderna*, São Paulo, Edart, 1976 ; elle-même citée dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil, op. cit.*, p. 285-286.

5. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France, op. cit.*, p. 194.

6. *Ibidem*, p. 136-138.

7. On remarque le même phénomène pour les anthologies françaises de poésie brésilienne qui précèdent : toutes signées par Victor Orban, leur ensemble se constitue par diverses rééditions.

1954 chez Tisné, elle-même conçue dans le prolongement de celle de 1947 ; ceci explique ce qu'on pourrait appeler l'« anachronisme anthologique » de certaines de ces publications. Aude Préta-de-Beaufort remarque un phénomène similaire avec *La Résistance et ses poètes*¹ de Seghers, anthologie visant à défendre que toute poésie est de circonstance au moment même de l'apogée du structuralisme².

La réédition de 1966 de l'*Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine* de 1954 implique quant à elle une paradoxale ambivalence dans l'acception de notions fondamentales en Histoire littéraire, telles que « contemporanéité » ou « génération ». Les « tout jeunes poètes » que Tavares Bastos évoque dans sa préface de 1954 ont en effet près de quinze ans de plus au moment de sa réédition en 1966 : le plus jeune, João Cabral de Melo Neto, qui n'a pas trente ans en 1947, en est à l'heure des bilans en 1966 tandis que la carrière diplomatique de Vinícius de Moraes, jeune diplômé en 1947, est près de s'achever en 1966 – entre-temps s'est imposée la *bossa nova* : le poète s'est fait chansonnier mondialement connu. Parmi les vingt-cinq auteurs contemporains rassemblés par Tavares Bastos dans l'*Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine* publiée en 1954, neuf sont décédés au moment de la réédition de Seghers en 1966... La « toute nouvelle génération » présentée est alors de fait déjà supplantée.

À ces trois titres s'ajoute l'*Anthologie de la poésie ibéro-américaine* conçue en 1954 et parue en 1956³, éditée par Federico de Onís pour Nagel en partenariat avec l'UNESCO – nous l'avons évoquée plus haut. Si l'édition relève de Federico de Onís et la traduction des poèmes de langue portugaise d'Armand Guibert, Antônio Tavares Bastos participe aussi à cette publication⁴ – les

1. Pierre Seghers (dir.), *La Résistance et ses poètes. France (1940-1945)*, Paris, Seghers, 1974.

2. Cf. Aude Préta-de-Beaufort, « *La Résistance et ses poètes*, de Pierre Seghers », dans Didier Alexandre (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, op. cit., p. 68.

3. « L'Anthologie de la Poésie Brésilienne que nous concoctâmes en 1954 » dans la lettre de Pierre Hourcade à Armand Guibert n.d [début de 1956]. s.l. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR H10).

4. Si le nom de Bastos ne figure pas dans l'ouvrage, Hourcade laisse entendre dans sa lettre à Guibert une participation – ne serait-ce que par la seule tentative d'appropriation – de Bastos. *Idem*.

premières anthologies de notre corpus relèvent ainsi toutes, du moins en partie, de sa plume.

Formé au Brésil, avocat et journaliste à Rio (où il commence des traductions françaises de poèmes), Bastos s'installe à Paris en 1938 (l'année du départ de Bernanos pour l'Amérique du Sud). Missionné par le corps diplomatique de Souza Dantas en Allemagne pendant la guerre, il est nommé membre de la délégation du Brésil à l'UNESCO de 1947 à 1960, participant ainsi à l'élaboration de la collection de traductions de l'institution. Comme Ribeiro Couto et Vinícius de Moraes, il publie ses poèmes en parallèle de ses activités de diplomate (lui écrit en revanche en français et ne publiera de recueils qu'à Paris : *Poèmes défendus* et *Ballades brésiliennes*¹ en 1924 puis *Cynismes, suivis de Sensualismes* en 1928 tous trois aux éditions de la Pensée Latine sous le pseudonyme de Charles Lucifer, et *L'École des disparus* sous son nom civil chez Seghers²).

a. Transmission internationale

Les quatre premières anthologies de notre corpus relèvent d'une convergence entre littérature et diplomatie. L'*Anthologie de la poésie ibéro-américaine* parue 1956 sous l'égide de l'UNESCO en est le plus direct résultat. Plus généralement, la production éditoriale durant l'après-guerre est déterminée par l'internationalisme qui caractérise la période : l'*Introduction à la poésie ibéro-américaine* parue en 1947 – tirée à 3000 exemplaires³ en pleine pénurie de papier⁴ – contient par exemple la première anthologie de littérature d'Amérique hispanique éditée en France et signée par un Français.

-
1. Un exemplaire (avec une longue dédicace à Paul Morand) figure dans la bibliothèque de Blaise Cendrars conservée dans le fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses.
 2. Cf. Partie I, chap. 1, « Assimilations à la française ».
 3. Mentions éditoriales en début d'ouvrage.
 4. « Les difficultés actuelles nous ont interdit de reproduire les originaux. » (« Note des éditeurs », *Introduction à la poésie ibéro-américaine, op. cit.*, n. p.).

L'histoire littéraire que ces anthologies esquissent – notamment par l'ordonnancement chronologique des textes traduits¹ – doit par conséquent être lue au regard de cette convergence : pour les anthologistes, il s'agit de participer à l'internationalisation du canon national. La constitution de l'anthologie de 1947 est par exemple fondée, pour ce qui concerne les poèmes de langue portugaise, sur une anthologie nationale brésilienne : celle de Dante Milano paru en 1935². Bastos l'affirme d'ailleurs d'emblée dans sa préface : son travail d'anthologiste vise à la transmission d'un canon national.

Il n'entre pas dans notre intention de faire une étude détaillée et critique de l'histoire de la poésie brésilienne depuis ses origines. Nous sommes à court d'espace et de temps pour cela. Il suffira de signaler au lecteur l'existence de certains poètes *célébrés dans la littérature nationale*, de ceux qui prirent part aux mouvements d'un *intérêt avéré* jusqu'à la phase actuelle qui fait l'objet de cette Introduction à la Poésie ibéro-américaine³.

Si la préface de l'anthologie 1954 insiste sur le critère de contemporanéité (« le lecteur français trouvera dans notre anthologie quelques noms qui représentent le mieux ces tout jeunes poètes⁴ »), l'ouvrage rassemble en fait les mêmes auteurs (à l'exception de Mário Quintana qui y est ajouté et de Cecília Meireles qui y est soustraite) que l'*Introduction à la poésie ibéro-américaine*. Le canon national présenté par l'anthologie de 1947 reste ainsi essentiellement identique.

L'attribution du geste anthologique est plus complexe concernant l'*Anthologie de la poésie ibéro-américaine* de 1956. L'ensemble relèverait du

-
1. On remarque que les anthologies de Bastos relèvent d'une organisation pseudo-chronologique qui diffère entre 1947 et 1954. L'anthologie de 1956, elle, adopte une chronologie par date naissance des auteurs.
 2. *Antologia de poetas modernos*, éd. Dante Milano, Rio de Janeiro, Ariel, 1935. La partie de langue espagnole s'inspire pour sa part d'une anthologie mexicaine (cf. François Géral, « Introduction. Spécificités des anthologies de littérature(s) étrangère(s) », dans François Géral (dir.), *Les Anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, op. cit., p. 10) et d'une anthologie destinée à compléter un manuel d'histoire contemporaine espagnole diffusé aux États-Unis (Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios históricos, 1934). Cf. Rocio Oviedo Pérez de Tudela, « S.t. [Compte-rendu de : Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*], éd. Alfonso Garcia Morales, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2012] », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2013, n. 42, p. 421.
 3. Antônio Dias Tavares Bastos, « Introduction », dans *Introduction à la poésie ibéro-américaine*, trad. et éd. Antônio Dias Tavares Bastos et Pierre Darmangeat, Paris, Le Livre du jour, 1947, p. 319.
 4. Antônio Dias Tavares Bastos, « Préface », dans *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine*, trad. et éd. Antônio Dias Tavares Bastos, Paris, Pierre Tisné, 1954, p. 21.

travail de Federico de Onís mais la lecture de la correspondance de Guibert laisse soupçonner des interventions du traducteur¹. L'intention affichée ne diffère toutefois pas vraiment de celle de Bastos ; dans son introduction, Federico de Onís insiste par exemple sur la « limitation rigoureuse à ceux dont l'œuvre a déjà atteint une pleine maturité et qui appartiennent plus au passé qu'à l'avenir² » et sur le critère national, « ferment spécifique, à travers toute l'histoire de la poésie brésilienne que nous avons dû ébaucher si sommairement ici³ » : comme en 1947 et 1954, il s'agit en 1956 d'internationaliser un canon national.

b. Histoire littéraire et création contemporaine

Les textes liminaires des quatre premiers titres de notre corpus situent les textes rassemblés aussi bien à partir de l'histoire littéraire que de l'actualité de la poésie contemporaine : pour reprendre les termes d'Alexandre, ces anthologies se placent à la fois sur le plan de la mémoire et sur celui de l'héritage⁴. La mise en tension des textes provoquée par leur anthologisation implique ainsi une position assumée de l'anthologiste, entre création et critique⁵.

Bien que l'attribution du geste anthologique donnant lieu à ces publications soit considérablement complexifiée par la multiplicité des interventions auctoriales, mêlant éditeur, traducteur et relecteur, chacun de ces quatre titres constitue une étape dans le parcours proprement littéraire des acteurs en jeu, en particulier de Bastos et Guibert, les traducteurs. Nous rejoignons ici la thèse de

-
1. Plusieurs éléments portent à le croire. Guibert demande par exemple à Caillois dans sa lettre du 19 juillet 1954 l'ajout de deux poèmes de Augusto Frederico Schmidt traduits à la demande du poète lui-même (ils n'apparaissent finalement pas dans l'anthologie). Les lettres d'Hourcade à Guibert le laissent de même entendre : il y évoque par exemple l'« anthologie que nous concoctâmes » et affirme dans celle du 19 mars 1956 de Lisbonne : « Quant au choix des textes, ni vous ni moi ne sommes responsables. » Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR H10).
 2. *Anthologie de la poésie ibéro-américaine*, éd., introduction et notes Federico de Onís, Paris, Nagel-UNESCO, « Collection Unesco d'œuvres représentatives », 1956, p. 38.
 3. *Idem*.
 4. Cf. Didier Alexandre, « Présentation », dans Didier Alexandre (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, op. cit., p. 13.
 5. Céline Bonhert et Françoise Gevrey, « Introduction », dans Céline Bonhert et Françoise Gevrey (dir.), *L'anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, op. cit., p. 22.

Louis : la forme anthologique constituerait en elle-même un « mode dévié¹ » et aux déclarations d'intentions du paratexte se surimprimerait un « objet implicite² » – ici l'affirmation d'une œuvre poétique personnelle.

Ce n'est pas un hasard si Bastos propose sa première anthologie en même temps qu'Éluard fait paraître *Le meilleur choix de poème est celui que l'on fait pour soi (1818-1918)*³, présenté comme un premier volume d'un ensemble plus large devant couvrir non seulement d'autres périodes mais aussi la poésie étrangère⁴. Reprenant la pratique de l'entre-deux-guerres, les poètes cherchent à s'imposer dans un champ éditorial bouleversé par la Seconde Guerre – la forme anthologique constitue un des leviers principaux de cet effet de présence⁵.

Pour la constitution de l'*Introduction à la poésie ibéro-américaine* autant que de l'*Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine*, Bastos s'attache à sélectionner des textes contemporains de première main : associés à ces propres poèmes⁶, ils constituent ainsi un socle légitimant. Alexandre note la convergence anthologique entre acception chronologique et littéraire de la contemporanéité : « L'anthologie fabrique des contemporains – des êtres qui partagent un même temps⁷. »

On peut d'ailleurs supposer que la collaboration pour la publication de 1947 avec Darmangeat constitue pour Bastos une étape vers l'élaboration de son anthologie de 1954 : il s'agirait de définir la poésie brésilienne contemporaine pour mieux y inscrire son œuvre personnelle. La préface de 1954 convoque ainsi

-
1. Annick Louis, « L'anthologie, un mode dévié », art. cit.
 2. Annick Louis, « L'anthologie, un mode dévié », art. cit., p. 473.
 3. Paul Éluard, *Le meilleur choix de poème est celui que l'on fait pour soi (1818-1918)*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1947. L'anthologie comprend quarante poètes, et 139 extraits.
 4. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, op. cit., p. 209.
 5. Nous pensons notamment à : *L'honneur des poètes*, éd. Pierre Seghers, Paul Éluard, Jean Lescure, Paris, Minuit, 1943 ; et à : *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, éd. Leopold Sédar Senghor, préf. Jean-Paul Sartre, Paris, PUF, 1948.
 6. Figurent dans l'anthologie de 1947 : « Sérénade », « Aventure » et « Romance ». Figurent dans celle de 1954 : « Les villages envahissants » (de *Ballades brésiennes* publié 1924), « Le port d'attache » (de *L'école des disparus* de 1946) et « L'ange seul ». Eveldt Pirolli commet quelques erreurs à ce propos, dans Rosalia Rita Eveldt Pirolli, *Viagem à fase heróica da poesia modernista*, th. cit., p. 126.
 7. Didier Alexandre, « Présentation », dans Didier Alexandre (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, op. cit., p. 13.

la notion d'encadrement, Bastos déclare en effet : « nous nous sommes efforcés de réunir [ces tout jeunes poètes] afin de donner une idée plus précise des nouvelles valeurs qui complètent le *cadre* actuel de la poésie brésilienne¹ ». Il est assez rare que l'anthologiste recueille parmi d'autres ses propres textes² pour que l'on puisse entendre ici le terme « cadre » au sens fort : tout se passe comme si, en constituant son *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine*, Bastos traçait un cadre pour sa propre poésie.

L'insistance dans le paratexte sur la valeur de contemporanéité des textes nous semble en cela fonctionner comme une diversion. L'inscription temporelle des poèmes de Bastos dans les deux anthologies répond en effet aux critères chronologiques : les poèmes présentés dans l'anthologie de 1947 viennent d'être publiés dans *L'École des disparus* ; le plus anciens de ceux de l'anthologie de 1954 a été publié la première fois en 1924, soit un peu plus de trente ans auparavant.

En revanche, l'inscription nationale de l'œuvre de Bastos reste pour sa part problématique, étant exclusivement francophone. Le compte-rendu de la réédition de 1966 dans le magazine brésilien *Manchete*³ le remarque d'ailleurs justement : relativement nombreux sont les poèmes écrits en français⁴ dans *La Poésie brésilienne contemporaine*⁵. Tout se passe comme si, entourant les poèmes de l'anthologiste par ceux de poètes brésiliens alors consacrés, le geste anthologique de Bastos se confondait avec une affiliation nationale de sa propre œuvre poétique. Or, affirmer brésilienne une poésie écrite en français une fois les deux

-
1. Antônio Dias Tavares Bastos, « Préface », dans *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine*, *op. cit.*, p. 21.
 2. À propos de l'*Anthologie de la littérature fantastique* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares et Silvina Ocampo, publiée à Buenos Aires en 1940 par Sudamericana/Laberinto, Caillois remarque : « d'ordinaire qui fait une anthologie évite de s'y placer. » Lettre de Caillois à Ocampo, citée dans Annick Louis, « L'anthologie, un mode dévié », *art. cit.*, p. 471.
 3. R.M.J., « A poesia brasileira contemporânea representada aos franceses », rubrique « Manchete Livros », *Manchete*, Rio de Janeiro, 10 juillet 1966, n. 745.
 4. On en relève notamment de Bandeira (« Chanson des petits esclaves »), Felipe d'Oliveira (« Écran »), Manoel de Abreu (« Le quartier du mystère » et « Bororos »), Maria Eugênia Celso (« Le visage entre les visages » et « Renouveau »), Ribeiro Couto (« Vert et jaune »), Sérgio Milliet (« Œil de Bœuf »).
 5. Rappelons que les textes sont essentiellement identiques à ceux de l'anthologie de 1954 dont il s'agit ici.

guerres mondiales passées relève de fait d'un anachronisme littéraire : en même temps, et Bandeira le souligne dans sa notice nécrologique¹, les anthologies de Bastos participent à la précoce introduction en France de la poésie que l'on attribue à la troisième génération du modernisme.

L'*Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine* résulte manifestement d'un travail de bilan – contradictoire, paradoxal – de la part d'un poète constituant son œuvre à cheval sur les deux rives de l'Atlantique. Elle se situe en effet en contrepoint de la plaquette publiée en 1946 par Seghers intitulée *L'École des disparus*. Alors qu'un titre insiste sur le présent (« contemporaine »), l'autre évoque le passé (les « disparus ») ; alors que l'un situe l'œuvre de Bastos dans la poésie brésilienne par la forme anthologique, l'autre l'inscrit dans la poésie française : au côté de *L'École des disparus* Seghers édite en effet la même année aussi bien Supervielle², que Soupault³, Guillevic⁴ et Ponge⁵.

L'ouvrage peut finalement être lu *a posteriori* comme un testament littéraire : Bastos, victime d'un accident cérébral peu après la publication⁶, ne publiera plus de volumes de poèmes de son vivant. La réédition en 1966 par Seghers de son anthologie de 1954 relève d'ailleurs de l'hommage éditorial. L'ouvrage s'ouvre en effet par un éloge posthume de l'anthologiste, présenté avant tout comme un poète.

L'*Anthologie de la poésie ibéro-américaine* relève quant à elle, nous l'avons avancé plus haut, d'une auctorialité complexe, le revers de la page de titre – où figurent pas moins de quatorze noms – en témoigne. Concernant la partie

-
1. Cf. Bandeira, « Coração de criança », daté du 23 octobre 1966, citée dans Reinaldo Santos Neves, *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo*, Belo Horizonte, Estação Capixaba (Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do ES) – Editora Cândida, 2019, p. 42-43.
 2. Jules Supervielle, *Dix-huit poèmes*, Paris, Seghers, 1946 (tirage de 650 exemplaires).
 3. Philippe Soupault, *Odes*, Paris, Seghers, 1946 (tirage de 685 exemplaires).
 4. Eugène Guillevic, *Amulettes*, Paris, Seghers, 1946 (tirage de 680 exemplaires).
 5. Francis Ponge, *Dix courts sur la méthode*, Paris, Seghers, 1946 (tirage de 300 exemplaires).
 6. Dans sa chronique nécrologique, Bandeira évoque cet accident (Cf. Manuel Bandeira, « Tavares Bastos », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 et 24 octobre 1960, vol. 70, n. 250, p. 3, repris sous le titre « Coração de criança », dans Manuel Bandeira, *Andorinha Andorinha*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 293). Guibert évoque les problèmes de santé de Bastos dès janvier 1955 dans une lettre à Roger Caillois (lettre d'Armand Guibert à Roger Caillois du 22 janvier 1955 de Paris – Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier [cote : TRAD 1-5]).

dévolue à la poésie de langue portugaise, il est difficile de préciser la participation de chacun de acteurs. En plus de Federico de Onís (présenté comme l'anthologiste) et d'Armand Guibert (le traducteur principal), on sait que Bastos (dont le nom n'apparaît pas dans l'ouvrage) et Pierre Hourcade ont contribué dès le début à cette édition (ceci sans compter Roger Caillois, représentant de l'UNESCO auprès de l'éditeur et de l'équipe de traduction).

Né en 1908, Pierre Hourcade appartient à la première génération de spécialiste de littérature de langue portugaise formée à l'université française. À l'instar de Georges Dumas, Ernest Martinenche et Souza Dantas, il suit à la Sorbonne les enseignements de George Le Gentil, lui-même anthologiste¹ et fondateur des études luso-brésiliennes en France – c'est dans le cadre de son premier cours qu'Oswald présente sa conférence « L'effort intellectuel du Brésil ».

En même temps que Levi-Strauss, Jean Maugüe, Pierre Monbeig et Georges Dumas, Pierre Hourcade est missionné au milieu des années trente auprès de la toute nouvelle Universidade de São Paulo [USP] pour y enseigner la littérature française. À son retour, en 1938, il publie en collaboration avec Michel Berveiller dans la prestigieuse collection NrF de Gallimard *Bahia de tous les Saints*, première traduction française d'un roman de Jorge Amado – en l'occurrence *Jubiabá*, publié au Brésil seulement trois ans plus tôt².

Comme Bastos, Pierre Hourcade suit ensuite une carrière diplomatique : il prend les fonctions de directeur de l'Institut culturel français de Lisbonne et d'attaché culturel de la mission diplomatique française au Portugal (1941-1962), puis de directeur de l'Institut français d'Amérique latine et d'attaché culturel de l'ambassade de France au Mexique (1962-1970).

Une de ses lettres à son ami Armand Guibert – rencontré au début des années quarante alors que ce dernier est professeur à l'Institut français de

1. Georges Le Gentil, *La Littérature portugaise*, Paris, Armand Colin, 1935. Le chap. XVII est consacré à la littérature brésilienne.

2. *Bahia de tous les Saints* est l'unique volume de traduction de Pierre Hourcade, si l'on excepte l'anthologie de discours de Salazar, *Le Portugal et la crise européenne* évoquée dans la partie précédente (Cf. partie I, chap. II, « Pluralité du modernisme »).

Lisbonne – suggère en 1955 la nature de sa participation effective à l'élaboration de l'anthologie de 1956.

Vous devez enfin vous demander où en est l'Anthologie de la Poésie Brésilienne que *nous concoctâmes* en 1954 ? De multiples coups de téléphones ne m'ayant fourni aucune précision, je me suis rendu ce soir même chez l'éditeur Nagel, où j'ai appris à ma stupeur grande que deux épreuves ont été fournies à l'UNESCO, et que le tirage aura lieu bientôt... sans que la moindre morasse m'ait été adressée – si bien que j'ai incontinent signifié par lettre à Roger Caillois que je tenais à voir une épreuve. Là encore je [illisible] je ne sais quelle puérile manœuvre du pauvre Tavares-Bastos, mais je suis décidé à crier comme un écorché si on ne me montre pas une épreuve, quitte à interdire qu'on imprime mon nom si on s'y refuse. Peut-être un mot rapide de vous¹ ?...

On comprend la foire d'empoigne que cette entreprise éditoriale a dû constituer... En ce qui concerne la partie dévolue à la poésie de langue portugaise, tout porte à croire que l'*Anthologie de la poésie ibéro-américaine* résulte en fait de la mésentente entre les collaborateurs (Hourcade et Guibert d'un côté, Bastos et Caillois de l'autre ?). Surtout, on perçoit dans cette lettre la valeur diplomatique de la publication : à leur propre étonnement, les traducteurs ne sont pas d'emblée consultés pour la validation du bon à tirer ; c'est l'UNESCO qui semble avoir le dernier mot. Le 16 mars 1955, Armand Guibert répond à son ami :

Quant à l'Anthologie brésilienne de l'UNESCO, ce n'est pas sans mauvaise grâce que R. Caillois a consenti à me laisser voir une épreuve, à condition que je n'y apporte aucune correction d'auteur (j'en ai fait une cependant : le mot *calçada*, qui décidément veut dire au Brésil *trottoir*) et que *je ne garde pas le paquet* plus de 24h. L'ayant reçu hier soir, je viens de le renvoyer à l'instant même – *un peu chiffonné par l'académisme de trois quarts des textes*².

Le traducteur manifeste ici une auctorialité contrariée (on remarque l'emploi du propre terme d'« auteur ») : Guibert exprime ici sa participation en termes de confrontation et d'imposition ; l'épreuve lui est étrangère, il ne peut ni y accéder, ni la modifier ni la conserver selon son gré. La réplique d'Hourcade atténue la participation esquissée dans sa première lettre puisqu'il y récuse toute responsabilité quant au choix des textes :

J'admire avec quelle désinvolture on en use à l'UNESCO envers les collaborateurs littéraires. Après tout, ces Messieurs n'auront à s'en prendre qu'à eux-mêmes si trop

-
1. Lettre de Pierre Hourcade à Armand Guibert n.d. s.l. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR H10). Lettre citée plus haut : cf. Parie I, chap. 1, « Les noms littéraires ».
 2. Lettre d'Armand Guibert à Pierre Hourcade du 16 mars 1956, de Paris. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR H10).

de gourdes ont échappé à la révision. Quant au choix des textes, ni vous ni moi ne sommes responsables¹.

Autrement dit, l'auctorialité de l'*Anthologie de la poésie ibéro-américaine* se trouve soustraite aux traducteurs. Pourtant, cette publication peut être considérée comme la sanction institutionnelle du statut de traducteur accordée à Armand Guibert. C'est en effet non pas sa formation universitaire (il est formé en anglais à Toulouse puis à Cambridge) mais sa carrière d'enseignant qui le conduit vers la littérature de langue portugaise. C'est ainsi Hourcade, alors directeur de l'Institut dans lequel il enseigne, qui lui présente l'œuvre de Fernando Pessoa ; Guibert en sera l'unique traducteur en France jusque dans les années quatre-vingt.

Lorsque Caillois propose à Guibert de traduire les poèmes de langue portugaise de l'*Anthologie de la poésie ibéro-américaine*², le traducteur n'a encore publié aucun volume sinon dans les années trente à Tunis en régime d'autoédition – Caillois avait dû recevoir des *échos* de ces publications réunissant de grands noms de la poésie contemporaine³. On sait pourtant que Guibert propose à Gallimard un volume de poèmes de Fernando Pessoa dès 1944 ; le manuscrit sera refusé (il participe dès 1935 au premier volume de poèmes de Garcia Lorca traduits en français⁴).

Ce n'est qu'à partir de sa collaboration avec l'UNESCO que Guibert multiplie les publications. Avant la fin de la décennie, Seghers publie ainsi des recueils de ses traductions de Pessoa et Paço d'Arcos en 1955 (sans compter l'anthologie de poèmes de Pessoa en 1960) ainsi que de Merícia de Lemos en 1959 (avec un frontispice de Vieira da Silva) ; Plon fait paraître un roman de Erico Veríssimo (*Noite*) en 1955 ; et Gallimard édite deux volumes de Pessoa en 1960 et 1968.

-
1. Lettre de Pierre Hourcade à Armand Guibert du 19 mars 1956, de Lisbonne. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR H10).
 2. Armand Guibert, « Mon Brésil à l'aventure », Manuscrit, f. 4. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : Brésil – Div, Coupures de presse, textes divers, 1/3).
 3. Aldo Capasso, *À la nuit et autres poèmes* (avec préface de Larbaud), 1935 ; Federico Garcia Lorca, *Chansons gitanes* (trad. en collaboration avec Mathilde Pomès, Jules Supervielle et Jean Prévost), 1935 ; Roy Campbell, *Adamastor : poems*, 1936 ; Salvador Novo, *Nouvel amour*, 1937.
 4. Federico Garcia Lorca, *Chansons gitanes*, éd. et trad. Armand Guibert (en collaboration avec Mathilde Pomès, Jules Supervielle et Jean Prévost), Tunis, Mirages, « Les Cahiers de Barbarie », 1935. C'est le premier volume de poèmes de Garcia Lorca traduit en français.

Comme Bastos, Guibert est aussi poète. Sous l'égide des mêmes microéditions qu'il utilise pour publier ses traductions, il fait paraître à Tunis dans les années trente plusieurs plaquettes¹ : *Palimpsestes, vers et proses*² en 1933, *Poésie d'abord*³ en 1937, *Périple des îles tunisiennes*⁴ en 1938, *Oiseau privé*⁵ en 1939 et *Méditations sur un timbre-poste (Henri le Navigateur)*⁶ en 1940. Il ne publiera en revanche aucun volume de poésie durant la décennie de l'*Anthologie de la poésie ibéro-américaine*. Il semble que son activité de traducteur prenne alors le pas sur sa création poétique : Guibert ne fera plus paraître de recueil sinon hors commerce au tournant des années soixante⁷.

Si sa collaboration pour l'anthologie ne conduit pas à la publication de sa poésie, elle permet à Guibert d'échanger avec d'autres poètes. En plus de sa collaboration avec Bastos et Caillois – eux-mêmes auteurs de poésie –, il entame ainsi à cette occasion une correspondance avec Manuel Bandeira⁸ et André Piot⁹. Nous l'avons vu en introduction : c'est aussi en poète que Guibert s'adresse à ses destinataires. Son insistance auprès de Caillois sur l'attribution auctoriale des traductions de l'anthologie (dont lui-même craint qu'elle résulte en de « byzantines [...] vues¹⁰ ») nous semble signifier que c'est aussi en poète que Guibert traduit. La divergence qu'il revendique avec Bastos relèverait ainsi d'une

-
1. Deux autres sont alors déjà publiées : Armand Guibert, *Transparence*, Paris, Cahiers Libres, 1926 ; et : Armand Guibert, *Enfants de mon silence*, Toulouse, Studio Technique d'Éditions, 1931.
 2. Armand Guibert, *Palimpsestes, vers et proses*, Tunis, Mirages, 1933.
 3. Armand Guibert, *Poésie d'abord*, Tunis, Mirages, 1937.
 4. Armand Guibert, *Périple des îles tunisiennes*, Tunis, Monomotapa, 1938.
 5. Armand Guibert, *Oiseau privé*, Tunis, Monomotapa, 1939.
 6. Armand Guibert, *Méditations sur un timbre-poste (Henri le Navigateur)*, Tunis, Monomotapa, 1940.
 7. Armand Guibert, *Microcosmies*, Paris, Oiseau Privé, 1969 (hors commerce) ; et : Armand Guibert, *Astrales*, Paris, Oiseau Privé, 1972 (hors commerce). Cf. Judith Balso, « Armand Guibert inventeur de Pessoa », Anne-Marie Quint « Armand Guibert, traducteur de Fernando Pessoa » et Robert Bréchon, « Armand Guibert et Fernando Pessoa », dans Jacqueline Penjon et Pierre Rivas (dir.), *Lisbonne. Atelier du lusitanisme français*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 55-64, p. 75-87 et p. 89-93.
 8. Lettre d'Armand Guibert à Manuel Bandeira du 10 septembre 1954 de Paris. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : TRAD 1-5).
 9. Échange de lettres avec Armand Guibert en 1968 à propos de *Ce soleil perdu* (1968) envoyé par Piot à Guibert. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR P19).
 10. Lettre d'Armand Guibert à Roger Caillois du 22 janvier 1955 de Paris). Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : TRAD 1-5).

divergence avant tout poétique ; la différence de leurs traductions en serait l'immédiate manifestation¹.

Quoique parfois divergentes, les quatre anthologies (*Introduction à la poésie ibéro-américaine* de 1947, *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine* de 1954, *Anthologie de la poésie ibéro-américaine* de 1956, et *La Poésie brésilienne contemporaine* de 1966) forment finalement un ensemble profondément cohérent quant aux tensions auxquelles est soumis le geste auctorial. Tout se passe en fait comme si on voyait à l'œuvre dans ce corpus un tournant observé pourtant un siècle plus tôt : le moment où l'anthologie « cesse d'exemplifier un savoir collectif plus vaste et d'être la métonymie d'une autorité légitimante » pour se configurer « autour de l'écrivain lui-même en quête de légitimation, voire d'autolégitimité² ».

Ces anthologies mettent ainsi en *résonance* un corpus dont les lignes de fragmentation ressortent d'une paradoxale et conflictuelle convergence entre projections diplomatiques et enjeux d'auctorialité. Les œuvres poétiques brésiliennes traduites en anthologies durant la période se trouvent ainsi dispersées par les tensions qui ont régi leur publication.

2. REPRÉSENTATIVITÉ ET LIEUX COMMUNS : LE TEMPS DE LA DICTATURE MILITAIRE AU BRÉSIL (1966-1985)

Comme remarqué dans la partie précédente, succède aux circulations fécondes de l'après-guerre une chute sensible du nombre de traductions françaises d'œuvres littéraire du Brésil de la première moitié du XX^e siècle³. Les

-
1. Seuls cinq poèmes sont retraduits par Armand Guibert après la traduction par Bastos : « Evocação de Recife » (« Évocation de Recife » dans la traduction de Bastos et « Évocation de récifs » dans celle de Guibert) et « Vou-me embora pra Passargada » (« Je m'en vais à Passargades ») de Bandeira, « O poeta come amendoim » (« Le poète mange des cacahuètes ») de Mário de Andrade, « Tobias e o anjo » (« Tobias et l'ange ») de Mendes et « Essa negra fulô » (« Fulô-la-négresse » dans la traduction de Bastos et « La négresse Fulô » dans celle de Guibert) de Lima.
 2. Didier Alexandre, « Présentation », dans Didier Alexandre (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, op. cit., p. 3.
 3. Cf. partie I, chap. 2, « Silence dictatorial ».

publications d'anthologies de poésie brésilienne, accompagnant ce mouvement de recul, diminuent considérablement. On compte ainsi deux uniques parutions de la seconde moitié des années soixante à la fin des années quatre-vingt : *Poésies du Brésil*, traduit et édité par Noële et André Piot et publié en 1972 par Les Presses du Compagnonnage ; et *Poèmes du Brésil* de Bernard Lorraine, publié par les Éditions Ouvrières en collaboration avec Dessain et Tolra en 1985. Ces deux ouvrages se distinguent des précédents avant tout par leur faible volume (120 pages pour le premier, 187 pour le second).

L'ensemble formé par les premières anthologies françaises de poésie brésilienne est désormais assez conséquent pour que la fin du XX^e siècle ouvre une période de retraductions. Paul Bensimon affirme ainsi : « les premières traductions visent généralement à acclimater l'œuvre étrangère en la soumettant des impératifs socioculturels qui privilégient le destinataire de l'œuvre traduite » alors que « le traducteur ne cherche plus à atténuer la distance entre les deux cultures¹ ». Pourtant, l'anthologie de 1972 ne reprend que deux poèmes déjà traduits (« Os ombros suportam o mundo » de Carlos Drummond de Andrade et « Poème de Noël » de Vinícius de Moraes) ; celle de 1985 seulement cinq (« Poème de Noël » de Vinícius de Moraes, « Toda América² » de Ronald de Carvalho, « Contrebande » d'Oswald de Andrade, « Noturno de Belo Horizonte³ » de Mário de Andrade, et « Marinheiro triste » de Bandeira). Avec ces anthologies des années soixante-dix et quatre-vingt, il s'agit d'augmenter la présence en France de la poésie brésilienne non pas en approfondissant la lecture mais en élargissant le corpus de poèmes traduits.

a. Représentativité nationale de la poésie

Le pluriel du titre des anthologies de cette période – *Poésies du Brésil* et *Poèmes du Brésil* – manifeste d'emblée la variété des œuvres, posée en miroir de la singularité nationale (« du Brésil »). L'absence d'un terme qualifiant

-
1. Paul Bensimon, « Présentation », *Palimpsestes, Retraduire*, 1990, n. 4, p. ix. [En ligne], mis en ligne le 22 décembre 2010, consulté le 2 février 2021. URL : <https://urlz/ld85>.
 2. Le poème « Toda América », particulièrement long, fait l'objet de coupes de la part des anthologistes. Celles-ci ne sont pas identiques d'un ouvrage à l'autre.
 3. Même cas pour « Noturno de Belo Horizonte ».

l'ensemble revient en outre à soustraire le geste auctorial à l'impératif de définition de l'ouvrage : l'anthologie ne se nomme pas comme telle. Dans ces publications, la contradiction propre à l'écriture anthologique – prise entre impératif du plaisir de la lecture et exigence de représentativité des œuvres¹ – semble ainsi se jouer d'une façon différente qu'à la période précédente : il ne s'agit plus de transmettre un *canon* national mais bien de représenter une *identité* nationale.

Poésies du Brésil et *Poèmes du Brésil* sont publiés en France en 1975 et 1982 alors que le Brésil est gouverné par un régime militaire. La diminution conséquente des publications de traductions françaises d'œuvres brésiliennes durant cette période porte à penser que les relations franco-brésiliennes, loin d'être elles-mêmes suspendues, se jouent alors sur un plan institutionnel plus strictement diplomatique, voire militaire. La période comprend notamment pas moins de trois visites présidentielles (fig. 14 à 17) : après celle de Charles de Gaulle dans le cadre de sa « tournée en Amérique latine » en 1964, on compte celle d'Ernesto Geisel – la première d'un président de la République fédérative du Brésil en France – en 1976, celle de Valéry Giscard d'Estaing en 1978, et celle de João Baptista Figueiredo en 1981. Marie-Monique Robin démontre par ailleurs l'importance des échanges militaires franco-brésiliens depuis les années cinquante – temps de la guerre d'Algérie – jusqu'aux années quatre-vingt, autrement dit jusqu'à la fin du régime militaire brésilien².

La prégnance et la teneur de la question nationale au sein des deux anthologies de poésie brésilienne publiées en France à cette époque s'explique certainement en partie par la teneur des relations franco-brésiliennes, elles-mêmes déterminées par la nature des régimes politiques des deux États. La préface de *Poésies du Brésil* présente d'emblée la conception herderienne de la poésie – lue comme l'expression d'un peuple – au fondement du geste anthologique : « les poètes, a-t-on dit, sont la *mémoire d'un peuple*, adressons-nous donc aux poètes

1. François Géral, « Introduction. Spécificités des anthologies de littérature(s) étrangère(s) », dans François Géral (dir.), *Les Anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, *op. cit.*, p. 7.

2. Marie-Monique Robin, *Escadrons de la mort, l'école française*, Paris, La Découverte, 2004.

actuels pour goûter l'arôme d'un certain Brésil¹ ». Le texte est signé par Noële Piot. Traductrice en collaboration avec son père pour deux anthologies (*Poèmes d'Espagne* paru en 1953 et *Poésies du Brésil* parue en 1972), elle n'a, à notre connaissance, rien publié à son seul nom².

Pour André Piot, l'approche nationale de la poésie s'inscrit dans son propre parcours littéraire : ancien combattant blessé au front, on le connaît aujourd'hui comme un poète de la Première Guerre (*Chœurs des jeunes hommes*³ de 1934 puis *Jonglerie pour ceux de Verdun*⁴ en 1939). Avant la publication en 1959 de son anthologie intitulée *Les Poètes du sacrifice*⁵ (pour laquelle il qualifie le geste auctorial de « commémoration⁶ »), il signe plusieurs anthologies nationales de poésie (*Poèmes d'Espagne*⁷ en 1953, *Poèmes de Hollande*⁸ en 1955, *Poèmes russe de Pouchkine à nos jours*⁹ en 1956). Paru en 1972, *Poésies du Brésil* se comprend comme une résurgence tardive cette activité éditoriale.

L'inscription éditoriale de l'œuvre personnelle d'André Piot dessine par ailleurs une conception de la relation entre poésie et identité nationale, déterminée par divers types de mouvements nationalistes caractérisés par leur corporativisme. Après avoir publié trois ouvrages avec le libraire-éditeur Émile Hazan¹⁰, c'est par

-
1. Noële Piot, « Préface », *Poésies du Brésil*, bilingue, éd. et trad. André Piot et Noële Piot, Paris, Les Presses du Compagnonnage, 1972, p. 7.
 2. Notons la présence féminine dans la traduction : les éditrices (Victoria Ocampo de *Sur*, la Princesse Bassiano de *Commerce*, Ugné Karvelis, Anne-Marie Métaillé, Paula Anacoana), les traductrices dont on connaît aussi l'époux avec qui elle collabore (Georgette Tavares Bastos, Claire Goll, Noële Piot, Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Anne Lise Diez) ou non (Mathilde Pomès, trad. de Bernanos, Inès Oseki-Dépré, Denyse Chast, Alice Raillard, Monique Le Moing, Marie-Pierre Mazéas, Regina Helena de Oliveira Machado, Isabel Meyreles) et les illustratrices (Vieira da Silva, Anne Lise Diez).
 3. André Piot, *Chœurs des jeunes hommes*, Paris, Floury, 1934.
 4. André Piot, *Jonglerie pour ceux de Verdun*, Paris, Les Œuvres françaises, 1939.
 5. *Les Poètes du sacrifice*, éd. André Piot, Paris, s. n., 1959.
 6. « Commémorés par André Piot ». Mention auctoriale au bas de la couverture dans *Les Poètes du sacrifice*, éd. André Piot, Paris, s. n., 1959.
 7. *Poèmes d'Espagne*, éd. et trad. André Piot, Paris, R. Blanchet, 1953.
 8. *Poèmes de Hollande*, éd. et trad. André Piot, Paris, Éditions des Compagnons du devoir du tour de France, 1955.
 9. *Poèmes russes de Pouchkine à nos jours*, éd. et trad. André Piot, Paris, Éditions des Compagnons du devoir du tour de France, 1956.
 10. Le recueil *Le cycle de l'amitié*, en 1934 ; la même année, sous l'enseigne des Éditions de Cluny, *Heroïca : légende* (avec des illustrations de Jacques Vallery-Radot, dont il existe un portrait par Bernanos, ami de son père) ; puis une anthologie de poèmes d'Alfred de Musset en 1937.

exemple avec une préface d'Henri Dorgères – lui-même auteur cinq ans plus tard d'une *Révolution paysanne*¹ en faveur du régime de Vichy – qu'André Piot publie en 1938 *Grands paysans de France*² aux éditions des Œuvres françaises³. Deux autres de ses titres paraîtront à cette enseigne (fondée, rappelons-le, dans le cadre du redéploiement de l'action culturelle française dans le monde après la Première guerre mondiale) : *Jonglerie pour ceux de Verdun*⁴ en 1939 et *Enfant de lumière*⁵ en 1948⁶.

Ce sont cependant les Presses du compagnonnage qui constituent son éditeur quasi exclusif⁷ à partir de 1951 : dans la seconde moitié des années soixante, il y fait ainsi paraître un volume par an⁸ si bien que l'anthologie de poésie brésilienne constitue le dixième titre d'André Piot à cette enseigne – il semble que *Poésies du Brésil*, paru en 1972, soit sa dernière publication. Dans le paratexte de ces éditions, André Piot n'utilise pas le terme de traduction mais de « mise en poésie en français » ou de « transposition⁹ » : sa tâche de traducteur se trouve assimilée à celle de l'écriture poétique elle-même. Bien que les enjeux d'auctorialité n'y soient pas comparables, troublante est la coïncidence entre *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine* de Bastos et *Poésies du Brésil* de Piot, s'offrant toute deux à lire comme deux testaments poétiques paradoxalement traversés par la question nationale.

-
1. Henri Dorgères, *Révolution paysanne*, Paris, Jean Renard, « Terre de France », 1943.
 2. André Piot, *Grands paysans de France*, Paris, Œuvres françaises, 1938.
 3. « Le Service des Œuvres françaises à l'étranger (SOFE) naît en 1920 avec quatre branches : la section universitaire et des écoles [la plus importante] [...], la section artistique et littéraire, la section des œuvres diverses (dont l'Alliance française), la section de l'image, du tourisme et du sport. » François Chaubet et Laurent Martin, *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, Armand Colin, « Coll. U Histoire », 2011, p. 87.
 4. André Piot, *Jonglerie pour ceux de Verdun*, Paris, Les Œuvres françaises, 1939.
 5. André Piot, *Enfant de lumière*, Paris, Les Œuvres françaises, 1948.
 6. Entre temps le poète publie un ouvrage didactique : André Piot, *L'art de concourir enseigné aux étudiants*, Avignon, Edouard Théodore-Aubanel, 1944.
 7. À l'exception notamment deux anthologies publiées sous l'enseigne de Robert Blanchet, lui-même mentionné comme imprimeur d'ouvrages édités par les Presses du compagnonnage (le premier par exemple, publié en 1951 : *Le Diable porte pierre. Miracle de Marcilly*) : celle de poèmes d'Hermann Hesse en 1952 et celle de poésie espagnole en 1953 (avec un portrait de Jean Supplisson).
 8. On dénombre plusieurs publications de Piot aux éditions des Compagnons dans les années soixante : *Mémoires poétiques* en 1963, *La nuit des longs couteaux* en 1965, *Une Femme a perdu la France* en 1966, *Crépuscules des purs* en 1967, *Ce soleil perdu (drame du temps présent)* en 1968, et *Pour une « arche d'alliance »* en 1969.
 9. Particularité qui apparaît dès les pages de titres de ses traductions.

Dans son anthologie publiée en 1985, Bernard Lorraine, lui, termine sa préface intitulée « Partons pour le Brésil ! » en ces termes : « Écoute les *chants du Brésil*, je t'invite en terre de poésie, dans la *patrie de Brésiliennes et des Brésiliens*¹ ». Pour lui aussi, il s'agit manifestement de transmettre à travers la poésie l'idée d'une certaine « patrie ». D'une génération plus jeune qu'André Piot, Bernard Lorraine, enseigne en tant que professeur en Alliances françaises au Brésil et au Mexique. On peut d'ailleurs supposer que c'est par cette institution qu'il collabore dans les années quatre-vingt-dix avec les éditions du Cherche-Midi, fondées par Jean Orizet – lui-même alors lié au réseau des Alliances françaises – pour la publication de quatre de ses dix anthologies².

Poèmes du Brésil, unique anthologie nationale de Lorraine, est publiée en 1985 aux éditions Ouvrière dans la collection « Enfance heureuse des pays du monde³ », à l'instar du *Cœur à l'ouvrage. Anthologie de la poésie du travail* en 1983 et *La colombe et le faucon. Anthologie de la guerre et de la paix* en 1986. Il semble qu'il faille comprendre le geste anthologique de Lorraine dans le prolongement de ses activités d'enseignant : il s'agit de recourir à la fonction de transmission de l'anthologie. Le caractère national de la poésie y fonctionne finalement comme un prétexte à l'expérience de transmission poétique. On remarque d'ailleurs que l'ouvrage annonce « en préparation » deux anthologies du même auteur – une destinée aux enfants (*Poésie autour du monde*), l'autre aux adolescents et jeunes adultes (*Terre à poètes*), de quatre tomes chacune ! – toutes deux éditées en partenariat avec l'ONU : pour Lorraine, il semble que la découverte de la poésie s'inscrit dans une intention internationaliste.

En même temps que Piot aux Presses du compagnonnage, Lorraine publie plusieurs plaquettes conçues en série⁴ aux éditions du Terrain vague¹ (d'Éric

1. Bernard Lorraine, « Préface », dans *Poèmes du Brésil*, éd. et trad. Bernard Lorraine, Paris, Éditions Ouvrières / Dessain et Tolra, 1985, p. 10.

2. En 1994, 1996, 2000 et 2002.

3. Il semble qu'il s'agisse d'un développement de la collection « Enfance Heureuse » dirigée par Jacques Charpentreau, lui-même auteur de recueils, anthologies et d'essais. *Poèmes du Brésil* pourrait être le premier titre de cette sous-collection. Nous en relevons cependant un autre pour la même année : *Poèmes de Russie*, éd. et trad. Jean-Luc Moreau, Paris, Éditions Ouvrières / Dessain et Tolra, 1985.

4. Un en 1963, deux en 1965, deux en 1966 et deux en 1967 puis *Saudades, saudades, saudades*, en 1973.

Losfeld) en collaboration avec les éditions de la Librairie Publico² (Publications libertaires coopératives). L'inscription éditoriale des œuvres de ces poètes manifeste leur divergence : à la valorisation du savoir-faire conservatiste de Piot, s'oppose la quête avant-gardiste de Lorraine ; à l'affiliation nationaliste du premier, celle anarchiste du second. Ces deux parcours que tout oppose convergent cependant dans l'initiative de la publication d'une anthologie de poésie brésilienne. La littérature dont toutes deux revendiquent la représentation résonne ainsi, comme scindée, en des pôles opposés du champ éditorial français³.

b. Poésie et lieux communs

Poésies du Brésil et *Poèmes du Brésil* ne convergent pas qu'autour de leur attachement à une conception nationale de la littérature, leurs préfaces manifestent toutes deux une intention didactique marquée. Loin de la solennité et de l'érudition de celles des anthologies antérieures, d'un ton familier, elles s'ouvrent toutes deux avec des adresses injonctives au lecteur (« adressons-nous⁴ », « donne-moi la main⁵ »).

Remarquons par ailleurs que ces deux anthologies sont des publications bilingues. Elles s'approchent ainsi de l'édition didactique de l'*Anthologie de contes et chroniques d'expression portugaise* de Jorge Dias da Silva, Solange Parvaux et Jacqueline Penjon publiée aux Presses Pocket en 1986. Durant la

-
1. En 1972, les Éditions du Terrain Vague rééditent notamment les *152 proverbes mis au goût du jour* de Péret et Éluard, dont des extraits traduits en portugais sont publiés dans les n. 1, 3 et 4 de la « seconde dentition » de la *Revista de Antropofagia*. Cf. partie I, chap. 1, « Le rendez-vous raté du surréalisme avec l'anthropophagie ». C'est par ailleurs aux éditions du Terrain vague que paraît l'essai fondamental de Claude Courtot sur Benjamin Péret (Claude Courtot, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Paris, Le Terrain vague, 1965).
 2. Le Catalogue général des éditions et collections anarchistes francophones (Cgécac) en ligne recense vingt-neuf titres publiés avec la participation de la Publico.
 3. Dans *L'Évènement indien de la littérature française*, Guillaume Bridet observe un phénomène similaire : le « changement absolument effrayant » entre l'Inde française des années 1920 et celle de la décennie suivante « interroge en profondeur les différents usages imaginaires et pratiques qu'il est possible de faire d'un même territoire géographique » (Guillaume Bridet, *L'Évènement indien de la littérature française*, Grenoble, Ellug, col. « Vers l'Orient », 2014, p. 181). Lui aussi pointe que « sur un très petit nombre d'années, [...] différentes catégories identitaires sont en concurrence d'un texte à l'autre et au sein d'un même texte » (*Idem*).
 4. *Poésies du Brésil*, éd. et trad. André Piot et Noële Piot, *op. cit.*, p. 7.
 5. *Poèmes du Brésil*, éd. et trad. Bernard Lorraine, *op. cit.*, p. 7.

même période, paraissent également en France les premières « Méthodes Assimil » pour l'apprentissage du portugais¹. La création du Capes de portugais en 1970 et de l'agrégation en 1974 constituent certainement des facteurs déterminants dans cette production éditoriale².

Pourtant, c'est aussi l'indigence de leur paratexte qui caractérise les anthologies des Piot et de Lorraine : leur conception relève du « scénario immanentiste de la communication poétique [...] d'un romantisme désuet » qu'Alexandre relève dans les anthologies destinées aux écoles³. Marque d'effacement du geste anthologique, les poèmes rassemblés par Piot dans *Poésies du Brésil* sont ainsi classés alphabétiquement par nom d'auteur. La courte préface, elle, présentant thématiquement les poèmes, est explicitement construite autour des lieux communs concernant l'identité culturelle brésilienne : la mer, le carnaval, le voyage, l'aventure... Celle de *Poèmes du Brésil*, tout aussi courte, présente une structure similaire puisqu'il s'agit également de la reprise, par la négative, d'une série de clichés⁴ : le café, le carnaval, la sieste... Les poèmes qu'elle rassemble sont de plus organisés thématiquement.

Parmi les textes de références présentés par Lorraine, nombreuses sont par ailleurs les éditions en anthologies. C'est par exemple le cas pour les poèmes de Bandeira, Drummond, Meireles, Vinícius et Cabral. Lorraine référence en outre certains textes par deux anthologies poétiques d'Henriqueta Lisboa (*Poesias para a infância* et *Poesias para a juventude* publiées aux éditions de Ouro en 1965). En plus de les introduire à partir de lieux communs, l'anthologiste pointe ainsi le caractère exemplaire des poèmes qu'il rassemble en inscrivant son geste au regard de la production anthologique brésilienne. En fait, ces éditions conduisent à

-
1. En 1983 avec (*Le*) portugais sans peine puis en 1985 avec (*Le*) brésilien sans peine.
 2. Fraisse pointe d'ailleurs cette relation en posant l'augmentation du nombre de publications de morceaux choisis à partir de 1880 en parallèle de la volonté de promouvoir l'étude littéraire. Cf. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, op. cit., p. 216.
 3. Didier Alexandre, « Présentation », dans Didier Alexandre (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, op. cit., p. 4.
 4. « Je continue à me demander si on peut en toute rigueur parler d'images tant la pauvreté de ces représentations stéréotypées les apparentes plutôt à des clichés » (Mario Carelli, « Évocation cavalière des images du Brésil en France. Un héritage ambigu », dans Solange Parvaux, Jean Revel-Mouroz (dir.), *Images réciproques du Brésil et de la France*, op. cit., p. 99).

considérer la proximité entre forme anthologique et répertoire de lieux communs que Bonhaert¹ et Bernard Beugnot² relèvent pour la période de l’Ancien Régime.

Toujours est-il que *Poésies du Brésil* comme *Poèmes du Brésil* se situent en contre-point dans la concurrence moderne entre anthologie didactique et anthologie d’écrivain que relève Alexandre dès les premières pages de son introduction à *L’anthologie d’écrivain comme histoire littéraire*³ (une décennie auparavant, Fraisse opposait d’ailleurs lui aussi l’anthologie aux didactiques « morceaux choisis⁴ »). Bien que le geste anthologique soit en partie occulté par l’indigence de leur paratexte, la préface de ces ouvrages assure en effet une certaine mise en scène de leur auteur à partir de la fiction du voyage. La préface de Noële Piot commence ainsi par « Au retour d’un pays où l’on a séjourné, l’on aime à rassembler les souvenirs qui vous en font revivre les images variées⁵. » Celle de Bernard Lorraine débute quant à elle par « Donne-moi la main, suis-moi, nous partons pour le Brésil. » Ces ouvertures campent ainsi l’image de l’anthologiste en voyageur et présentent les ouvrages comme le fruit d’un désir personnel, celui de la remémoration. L’énonciation qu’elles sous-tendent institue ainsi chacune de ces anthologies comme l’émanation d’une voix d’autant plus singulière que leur propre volume est restreint.

À y regarder de plus près, il ne s’agit pourtant dans ces préfaces pas tant d’un voyageur que d’un touriste. À travers la série de clichés déjà évoqués, toute deux tracent un parcours⁶ à travers le Brésil : si la structure de la préface de Bernard Lorraine se fonde explicitement sur l’expérience du touriste contemporain – de l’arrivée sur le sol brésilien à la découverte des capitales en

1. Cf. Céline Bonhert et Françoise Gevrey, « Introduction », dans Céline Bonhert et Françoise Gevrey (dir.), *L’anthologie. Histoire et enjeux d’une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, op. cit., p. 19.

2. Bernard Beugnot, « Florilèges et *polyanthea*, diffusion et statut du lieu commun », op. cit., p. 257-280, p. 266 en particulier.

3. Didier Alexandre, « Présentation », dans Didier Alexandre (dir.), *L’anthologie d’écrivain comme histoire littéraire*, op. cit., p. 3.

4. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, op. cit., p. 100-101.

5. Noële Piot, « Préface », dans *Poésies du Brésil*, bilingue, éd. et trad. André Piot et Noële Piot, Paris, Les Presses du Compagnonnage, 1972, p. 7.

6. Convoquant l’étymologie du mot comme les premières manifestations de la chose, nous pourrions considérer la conception du voyage à partir du parcours comme une des caractéristiques du tourisme.

passant par la découverte de la faune et de la flore de la campagne – celle de Piot peut être lue comme une énumération poétique d’attractions touristiques : la mer, la musique, le carnaval.

Il se fait que la période de publication de ces anthologies correspond à celle d’un important déploiement de la politique touristique brésilienne. C’est en effet par le *decreto-lei* n. 55 du 18 novembre 1966 qui « détermine la politique nationale du tourisme [et] crée le Conseil national du tourisme et l’Entreprise brésilienne du tourisme¹ » que s’inaugure la mise en œuvre institutionnelle d’une politique culturelle spécifiquement orientée vers le développement du tourisme. À l’*Empresa brasileira de turismo* (Embratur) s’ajoutera en 1971 le *Fundo geral do Turismo*, premier fond gouvernemental spécialement créé pour financer le développement du tourisme. L’année 1973 sera même déclarée « l’année nationale du tourisme² ». À partir des premières années 1970, une iconographie touristique nationale se met ainsi en place, diffusée aussi bien internement qu’à l’étranger³ par des campagnes publicitaires non seulement dans la presse (par la création de revues comme *4 rodas* et *Rio, samba e carnaval*, cette dernière publiée en plusieurs langues) mais également sur tous les supports : affiches, calendriers, timbres (fig. 18)... Alors qu’avec son drapeau central pour seule iconographie la couverture de *Poésies du Brésil* de Piot (fig. 19) place l’ouvrage sous l’égide d’un emblème politique national, l’illustration d’Anne Lise Diez pour *Poèmes du Brésil* de Lorraine, pour sa part, inscrit l’anthologie dans un univers iconographique similaire à celui diffusé par l’Embratur : le perroquet y côtoie la fleur d’hibiscus, la palme et la danseuse dans un joyeux mélange de couleur (fig. 20).

1. « Define a política nacional de turismo, cria o Conselho Nacional de Turismo e a Empresa Brasileira de Turismo e dá outras providências ». Decreto-lei n. 55 do 18 de novembro de 1966, *Diário Oficial da União*, Seção 1, 21 novembre 1966, p. 13 416 ; et : *Coleções de Leis do Brasil*, t. 7, 1966, p. 101. Disponible sur : <http://urlz.fr/ld8z> (consulté le 20 juillet 2023).

2. « O ano nacional do turismo » est institué par le propre Gouvernement Médici via le *Ministério da Indústria e do Comércio* en janvier 1973. Decreto n. 71.790 do 31 de janeiro de 1973, *Diário Oficial da União*, Seção 1, 6 février 1973, p. 1 471 ; et : *Coleções de Leis do Brasil*, t. 2, 1973, p. 132. Disponible sur : <https://urlz.fr/ldhf> (consulté le 20 juillet 2023).

3. Cf. Patrícia Fino et Odaléia Queiroz, « O uso dos estereótipos turísticos durante o regime militar brasileiro », *Dos Algarves*, août 2017, n. 30, p. 97-111. Disponible sur : <https://urlz.fr/ldhn> (consulté le 2 janvier 2019) et Patrícia Fino, *Os estereótipos turísticos como forma de manipulação durante a ditadura militar brasileira*, thèse sous la direction de Odaléia Queiroz, Universidade de São Paulo, 2016.

À l'image du voyage se surimprime ainsi au sein de ces préfaces une iconographie proprement touristique. Or, émanation du régime militaire à ses heures les plus répressives, l'Embratur s'est constituée en réaction à la divulgation du récit des exilés politiques¹. La même année de la fondation de l'Embratur, en 1966, le Ministère des Relations Extérieures institue par exemple le *Centro de informações no exterior* [CIEX] destiné à surveiller les activités des exilés politiques brésiliens. Derrière la fiction du voyageur des préfaces de *Poésie du Brésil* et *Poèmes du Brésil*, c'est le récit tût de l'exilé que l'on peut finalement percevoir en filigrane.

Ces deux poètes aux antipodes ont ainsi publié durant la même période des anthologies qui, chacune avec leurs accents personnels, convergent paradoxalement autour du pouvoir de représentativité nationale de la poésie et de la mise en scène de lieux communs d'ordre touristiques. C'est cette propre convergence, associée au faible nombre de retraductions, qui à cette période détermine les effets dispersifs de la résonance de la poésie brésilienne dans le champ éditorial français.

3. DÉSIR ENCYCLOPÉDIQUE ET NICHE ÉDITORIALE : XXI^E SIÈCLE (1998-2012)

Au tournant du vingt-et-unième siècle, sont publiées en France deux sommes anthologiques de poésie brésilienne : *Anthologie de la poésie brésilienne* en 1998 puis *La Poésie du Brésil. Anthologie bilingue du XVI^e au XX^e siècle* en 2012 – la première de 443 et la seconde de 1 510 pages. Concernant la poésie brésilienne de la première moitié du vingtième siècle, s'ajoute un petit volume de 100 pages intitulé *Grandes voix de la poésie brésilienne du XX^e siècle*, publié en 2005 et réédité en 2011. L'heure est manifestement aux bilans : selon les termes de Fraisse, ce serait un latent « besoin d'identité et

1. C'est une des thèses de Patrícia Fino dans sa thèse et son article cités plus haut. Cf. Patrícia Fino et Odaléia Queiroz, « O uso dos estereótipos turísticos durante o regime militar brasileiro », art. cit., p. 99. et Patrícia Fino, *Os estereótipos turísticos como forma de manipulação durante a ditadura militar brasileira*, th. citée, p. 8-10.

d'affirmation », qui « favorise [rait] [...] dans [cette] période d'incertitude, les sommes littéraires¹ ».

Trois générations de poètes traducteurs se trouvent rassemblées par ce corpus : Isabel Meyrelles née en 1929, Jean-Pierre Rousseau né en 1944 et Max de Carvalho né en 1963. La première, originaire du Portugal est avant tout sculptrice. Après une formation en art à Lisbonne où elle assiste à la naissance du mouvement surréaliste au Portugal et rencontre Mário de Cesariny et Cruzeiro Seixas, elle s'installe à Paris en 1950. Isabel Meyrelles est notamment l'auteur de plusieurs traductions françaises de romans de Jorge Amado publiées dans les années quatre-vingt par le groupe éditorial du Parti Communiste Français (Temps actuels ou Messidor). Suivront ensuite d'autres traductions : comme Bastos, elle participe à l'introduction en France de l'œuvre de ses compatriotes contemporains (Cesariny, Sales, Llansol, Régio, Nemésio) mais elle propose également des titres commerciaux tels que *Senna : Ma vie avec Ayrton*² pour Lafon en 1995. Le parcours de Jean-Pierre Rousseau, lui, se rapproche de celui de Bernard Lorraine et d'Armand Guibert : professeur de français, il a enseigné dans plusieurs pays (notamment au Sénégal et en Finlande) avant d'exercer sa profession au Brésil puis en France. Multilingue comme André Piot, Rousseau a notamment traduit de la poésie finnoise (*Eino Leino, chantre de la Finlande*, 2004) et brésilienne (*Poésie du Nordeste du Brésil*, 2002, et *Grandes Voix de la poésie brésilienne du XX^e siècle*, 2011). Il est aujourd'hui un des sept administrateurs de la Maison de Poésie à Paris à laquelle a participé en son temps Lorraine. Max de Carvalho, pour sa part, est né, comme Bastos, au Brésil. Vivant à Paris depuis son enfance, il est aujourd'hui poète, traducteur et relecteur. Publiant en 2019 une retraduction de « Bureau de tabac » d'Álvaro de Campos, il inscrit notamment son œuvre de traduction en dialogue avec celle de Guibert.

Par son choix de poèmes de la première moitié du vingtième siècle, l'anthologie de Rousseau de 2005 diverge manifestement de celle de Meyrelles de 1998 (aucun texte n'est commun). *La Poésie du Brésil* de Carvalho de 2012, par

1. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, op. cit., p. 177.

2. Adriane Galisteu, *Senna : Ma vie avec Ayrton*, Paris, Michel Lafon, 1995.

le seul fait de son ampleur, institue quant à elle un dialogue, quoique superficiel, avec les traductions de Meyrelles¹, et, dans une moindre mesure, de Rousseau².

Ce volumineux corpus propose par ailleurs quelques reprises des anthologies précédemment publiées, en particulier celles de Bastos : Meyrelles retraduit par exemple trois poèmes de Bandeira³ et deux de d'Oswald de Andrade⁴ ; Carvalho deux de Bandeira⁵, « Raça » de Guilherme de Almeida et « O poeta come amendoim » de Mário de Andrade. *La Poésie du Brésil* de Carvalho dialogue en outre avec les traductions de Guibert : en plus des trois poèmes communs aux anthologies de 1954 et 1956⁶, il retraduit des extraits du « Noturno de Belo Horizonte » de Mário de Andrade et « Mundo grande » de Drummond (également présent dans le volume de traduction de Lamaison publié de 1990 et réédité en 2005)⁷.

Meyrelles, Rousseau et Carvalho, semblent ainsi composer leur anthologie respective en privilégiant les traductions inédites. Malgré les quelques points de convergence dans le choix des poèmes, le phénomène observé à la période précédente semble par conséquent se réitérer : encore aujourd'hui, il s'agit pour les anthologistes d'amplifier avant tout le volume de traductions françaises de poésie brésilienne. Le traitement anthologique de l'œuvre de Manuel Bandeira confirme la règle par l'exception. Au fur et à mesure des publications, se forme en effet une sorte de canon français de sa poésie : issus des recueils *Libertinagem* (1930) et *Estrela da Manhã* (1936), les poèmes « Evocação do

-
1. On relève seulement trois poèmes communs aux anthologies de Meyrelles et Carvalho : « Vou-me embora pra Pasárgada » de Bandeira (déjà traduit par Bastos et Guibert), « Coisas » de Mendes et « Segunda canção de muito longe » de Quintana.
 2. Deux poèmes de Quintana sont communs aux anthologies de Rousseau et Carvalho : « Cocktail Party » et « Poema da gare de Astapovo ».
 3. « Vou-me embora pra Pasárgada », « Rondó das três mulheres do sabonete Araxá » et « Estrela da manhã » de Bandeira figurent aussi bien dans l'anthologie de Bastos de 1954 que dans celle de Meyrelles de 1998.
 4. « Pobre alimaria » et « A procissão » sont les deux poèmes d'Oswald de Andrade présenté à la fois dans l'anthologie de Bastos et dans celle de Meyrelles.
 5. « Vou-me embora pra Pasárgada » et « Evocação do Recife » de Bandeira figurent aussi bien dans l'anthologie de Bastos de 1954 que dans celle de Carvalho de 2012.
 6. Evoqués plus haut, « O poeta come amendoim », de Mário de Andrade, « Vou-me embora pra Pasárgada » et « Evocação do Recife », de Manuel Bandeira figurent aussi bien dans l'anthologie de Bastos de 1954 que dans celle de Onís de 1956.
 7. L'étude de ces quelques retraductions constitue l'objet d'une publication future.

Recife », « Estrela da manhã », « Rondó das três mulheres do sabonete Araxá » et « Marinheiro triste », présents dans quatre des neuf anthologies de notre corpus constituant, avec l'incontournable « Vou-me embora pra Pasárgada » (présent lui dans pas moins de cinq anthologies, en quatre traductions distinctes) un ensemble qui transcende la variété de la production poétique de Bandeira.

a. Érudition

Au moment de la publication des ouvrages de notre corpus, les traducteurs ont environ la cinquantaine. C'est pour eux le début de leur activité d'anthologiste : Meyrelles, auteur d'une anthologie de poésie portugaise chez Gallimard parue dès 1971, collabore à *18+1 poètes contemporains de langue portugaise* avec Rivas et Riaudel en 1998 ; Rousseau, lui, signe l'*Anthologie des grands poètes contemporains du Brésil* en 2020 ; Carvalho, enfin, publie *Poésie du football brésilien ou épinicie pour le pays des palmeraies* en 2014, *Consécration du désastre ou Le triomphe du Brésil* l'année suivante et *Poésie du Portugal des origines à nos jours* en 2021.

Une génération après l'instauration du Capes et de l'agrégation de portugais, s'ouvre une période de bilan dans la production anthologique française de poésie brésilienne. L'année du Brésil en France en 2005, puis la signature en 2006 du *Protocole de coopération sur la promotion réciproque des langues dans l'enseignement* participent à la consolidation et au développement de la présence en France de la littérature brésilienne, désormais objet d'études institutionnalisées et sanctionnées par des diplômes. Le bilinguisme des éditions aussi bien de l'*Anthologie de la poésie brésilienne*, que *Grandes voix de la poésie brésilienne du XX^e siècle* et *La Poésie du Brésil. Anthologie bilingue du XVI^e au XX^e siècle*, ainsi que l'organisation pseudo-chronologique des poèmes par auteur – conformément au mode de raisonnement de l'Histoire littéraire traditionnelle – manifeste le type de lecture que cette situation implique.

Le parcours universitaire de ses auteurs participe en outre de la tournure érudite de ce corpus. La formation de Meyrelles, traductrice de l'*Anthologie de la poésie brésilienne*, comprend ainsi non seulement des cours de sculpture à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts mais aussi de littérature à

l'Université de la Sorbonne. Elle-même auteure de théâtre, d'essais comme de poésie, Renata Pallottini, l'éditrice de cette même anthologie, est quant à elle professeure universitaire au moment de la publication ; elle est diplômée en philosophie et droit, et auteure d'une thèse en études théâtrales présentée en 1982. C'est ainsi le premier acteur proprement universitaire de la publication d'une anthologie de poésie brésilienne en France. Un temps lecteur à l'Université de Tampere (Finlande), Rousseau, pour sa part, est maître de lettres et diplômé de l'École nationale des Langues orientales vivantes. La carrière professionnelle de Carvalho, enfin, se situe dans le prolongement immédiat de ses propres études de lettres modernes et de civilisation portugaise à l'Université de Nanterre.

Contrairement au ton personnel et aux intentions impressionnistes des anthologies de la période précédente, il semble que ce corpus résulte finalement d'un certain désir encyclopédique. Il est pourtant révélateur que les textes de références de ses anthologies ne soient pas mentionnés : l'érudition dont ses ouvrages résultent se trouve ainsi parfois souvent occultée. Thomas Barège le note dans son analyse des anthologies de poésie de langue portugaise publiées en France depuis 1950, les ouvrages édités par Chandeigne ne référencent généralement pas intégralement les œuvres originales présentées¹. La divergence de composition de ces anthologies françaises par rapport aux anthologies brésiliennes équivalentes reste en outre frappante. L'ouvrage de référence d'Antonio Candido et José Aderaldo Castello, intitulé *Presença da literatura brasileira*², contient par exemple seulement deux poèmes traduits par un anthologiste français de cette dernière période³. Tout se passe finalement comme si s'établissait une certaine érudition proprement française de la poésie brésilienne du siècle dernier.

-
1. Thomas Barège, « Les anthologies de poésie de langue portugaise en France depuis 1950. État des lieux d'une niche éditoriale », dans François Géral (dir.), *Les Anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, op. cit., p. 154.
 2. Antonio Candido et José Aderaldo Castello, *Presença da literatura brasileira. t. 2. Modernismo. História e Antologia* [1964], Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005.
 3. Tous deux sont de Bandeira : « Evocação do Recife » et « Balada das três mulheres ».

b. Niche éditoriale

À l'ampleur matérielle des ouvrages du corpus fait pendant l'exigüité de leur diffusion : leur format, la qualité de leur papier comme le soin porté à l'iconographie les distingue de la banalité des livres de poche¹ et les rapprochent d'objets de bibliophilie. C'est que les anthologies françaises de poésie brésilienne publiées au vingt-et-unième siècle sont exclusivement prises en charge par de petits éditeurs² et publiés en tirage modestes.

Par sa proximité avec le surréalisme portugais (Cruzeiro Seixas illustre par exemple le premier recueil de Meyrelles publié en 1951 à compte d'auteur, mais aussi deux de ses derniers, en 2000 et 2007) et ses historiens (Robert Bréchon³, José Pierre⁴, Edouard Jaguer⁵) l'œuvre de Meyrelles s'inscrit dans la tradition de l'édition avant-gardiste et militante. Poète bilingue comme Bastos, elle fait par exemple en 2000 publier en français *Le Livre du tigre* par Geneviève Pastre, elle-même connue pour son militantisme (comme l'est d'ailleurs Palottinni).

L'œuvre de Rousseau, elle, est principalement éditée par des institutions se réclamant du catholicisme⁶. Il publie notamment en 1999 aux éditions Hors jeu (dont Marie-Pascale Jégou, de la communauté des Béatitudes, est alors la responsable) et en 2006 aux éditions ANDAS (Association nationale pour le développement de l'action spirituelle). Membre du Porche (Association des amis de Jeanne d'Arc et de Charles Péguy), il fait également paraître ses poèmes et traductions dans le bulletin de l'association (à l'instar d'Yves Avril, lui aussi

1. Dans son analyse de vingt-et-un volumes d'anthologies de poésie de langue portugaise en France depuis 1950, Thomas Barège ne relève par exemple qu'une seule édition de poche. Cf. Thomas Barège, « Les anthologies de poésie de langue portugaise en France depuis 1950. État des lieux d'une niche éditoriale », art. cit., p. 152-153.

2. Thomas Barège, « Les anthologies de poésie de langue portugaise en France depuis 1950. État des lieux d'une niche éditoriale », art. cit., p. 152.

3. Robert Bréchon préface deux de ses volumes de traductions : de José Régio (José Régio, *Le fertile désespoir*, éd. et trad. Isabel Meyrelles, préf. Robert Bréchon, Bordeaux, L'Escampette, 1995) et de Nemésio (Vitorino Nemésio, *La Voyelle promise*, éd. et trad. Isabel Meyrelles, préf. Robert Bréchon, Bordeaux, L'Escampette, 2000).

4. Mário Cesariny de Vasconcelos, *Labyrinthe du chant*, éd. et trad. Isabel Meyrelles, préf. José Pierre, Bordeaux, L'Escampette, 1994.

5. Artur do Cruzeiro Seixas, *Au miroir des mots*, éd. et trad. Isabel Meyrelles, préf. Edouard Jaguer, Bordeaux, L'Escampette, 2007.

6. Il est intéressant à ce titre de noter que Carvalho publie ses derniers recueils chez Arfuyen, maison fondée en 1975 et spécialisée en poésie et spiritualité.

formé en finnois à l'Institut national des langues orientales, et directeur de la collection « Passerelles en poésie » aux éditions Paradigme dans laquelle Rousseau publie par ailleurs une traduction).

Carvalho, lui, se tourne très tôt vers l'univers éditorial des périodiques. Il fonde ainsi dès 1985 *La Treizième*, revue spécialisée dans la poésie contemporaine, qui publie notamment des textes d'Yves Bonnefoy, François Cheng, Herberto Helder et Nuno Júdice. Il organise également le premier « Salon des revues » à l'école de Beaux-Arts de Paris en 1989 et édite le premier Catalogue des revues culturelles l'année suivante. En 1997, il publie en outre *Adresse de la multiplication des noms* chez Obsidiane, maison d'édition fondée dans le prolongement de la revue du même nom créée en 1978 par François Boddaert – lui-même poète¹. Il semble que ce ne soit qu'en tant que relecteur que Carvalho collabore avec de grandes maisons d'éditions telles que Gallimard et Albin Michel. Une fois de plus, la conception d'anthologie de poésie brésilienne fait converger des auteurs que presque tout oppose.

L'*Anthologie de la poésie brésilienne* de Meyrelles comme *La Poésie du Brésil. Anthologie bilingue du XVI^e au XX^e siècle* de Carvalho sont toutes deux éditées par Chandeigne ; tandis que *Grandes voix de la poésie brésilienne du XX^e siècle* de Rousseau est publié au nom des éditions Lusophones. L'édition française de poésie brésilienne semble désormais se cantonner aux maisons spécialisées. Le travail de Meyrelles avec Chandeigne est ponctuel puisque son anthologie est l'unique publication sienne à cette enseigne. En plus d'avec le groupe éditorial du Parti Communiste Français pour les traductions de Amado, Meyrelles collabore par ailleurs avec les éditions de l'Escampette, fondée en 1991 pour promouvoir la poésie portugaise, ainsi qu'avec la maison Anne-Marie Métailié, fameuse pour son catalogue de titres d'Amérique du Sud. En plus de son anthologie, les éditions Lusophones font également paraître les « mémoires poétiques » de Rousseau² en 2011. Enfin, si l'anthologie brésilienne de 2012 de Carvalho semble inaugurer une association pérenne avec Chandeigne (le traducteur y publie ses traductions et ses anthologies), aucun de ses propres titres

1. Cf. Partie I, chap. 1, « Multiplication des noms ».

2. Jean-Pierre Rousseau, *Le havre introuvable*, Francoville, Convivium Lusophone, 2011.

n'est pris en charge par cet éditeur. Apparaît ainsi une inflexion sensible par rapport aux périodes précédentes où les poètes semblaient recourir aux traductions et aux éditions d'anthologies pour assurer à leur œuvre poétique une voie d'édition et de diffusion. La sectorisation actuelle du marché obstrue manifestement ce type de passage.

Dans son article intitulé « Réflexion autour des inégalités littéraires : la littérature brésilienne traduite en France au XXI^e siècle », Marta Pragana Dantas avance :

En dépit du concours des grandes maisons d'édition, force est de reconnaître que la plus grande partie de la littérature brésilienne est publiée par des maisons d'édition de taille moyenne et petite [...]. Contrairement aux grands éditeurs généralistes, ces éditeurs se caractérisent par la spécialisation dans une aire (géographique, linguistique, thématique, par exemple¹) [...].

La fonction de la représentation nationale accordée aux anthologies françaises de poésie brésilienne s'exprime désormais non plus seulement par le choix des textes mais aussi par leur destination éditoriale. Les éditions Chandeigne, fondées par Anne Lima et Michel Chandeigne en 1992, possèdent aujourd'hui le catalogue le plus prestigieux de littérature brésilienne traduite en français. Comme leur nom l'indique, les éditions Lusophones, émanation de l'association « Convivium lusophone » visent pour leur part à « promouvoir les échanges culturels entre la France et les pays lusophones² ». À l'amplification du lectorat provoquée par l'institutionnalisation de l'enseignement du portugais, créatrice d'un « public captif³ », fait donc pendant une sectorisation de l'édition portant pour sa part les publications au creux de niches éditoriales.

Les anthologies françaises de poésie brésilienne du tournant du siècle participeraient ainsi à dessiner l'orée d'un renouveau du regard français sur le Brésil littéraire perçue en première partie de notre travail à partir de la recension des traductions. Alors que l'œuvre de certains poètes brésiliens fait l'objet de publications monographiques, la prétention encyclopédique et la destination

-
1. Marta Pragana Dantas, « Réflexion autour des inégalités littéraires : la littérature brésilienne traduite en France au XXI^e siècle », dans Leonor Lourenço de Abreu, Ana Maria Bicalho, *Reconstruction du Brésil dans les imaginaires littéraires français et francophones*, Bruxelles, Peter Lang, « Documents pour l'histoire des francophonies », 2018, p. 77.
 2. Page d'accueil du site internet de « Convivium lusophone ».
 3. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, op. cit., p. 215.

universitaire de ces anthologies s'accompagne d'une segmentation de l'édition : en même temps que s'élargit la présence de la poésie brésilienne de la première moitié du XX^e siècle dans l'édition française, sa fragmentation se trouve reconduite par le creusement de niches éditoriales.

4. PARADOXES FRACTIONNELS

La convergence de la périodisation de notre corpus avec l'Histoire politique nationale et internationale met finalement à jour la dimension politique de l'anthologie relevée par Géal à propos des anthologies de littérature(s) étrangère(s)¹. Les résonances de la poésie brésilienne de la première moitié du XX^e siècle dans le champ éditorial français se caractérisent ainsi par une dispersion déterminée par des enjeux d'ordres hétérogènes formant successivement des lignes de fragmentation paradoxale.

Si les anthologies françaises de poésie brésilienne publiées durant les premières décennies après la seconde guerre mondiale manifestent une conception de la poésie comme levier d'expression internationale (entre enjeux diplomatiques et auctoriaux), celles conçues durant la dictature militaire au Brésil mettent en œuvre l'idée contradictoire d'une poésie comme véhicule de représentation nationale (entre enjeux politiques et esthétiques) tandis que celles du tournant du siècle se constituent autour du paradoxe de la notion de savoir poétique (entre enjeux universitaires et éditoriaux). *Résonant* aux extrémités des pôles des champs littéraire, éditorial et politique français, la poésie brésilienne de la première moitié du XX^e siècle se trouve ainsi profondément dispersée.

1. François Géal, « Introduction. Spécificités des anthologies de littérature(s) étrangère(s) », dans François Géal (dir.), *Les Anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, *op. cit.*, p. 10.

Reprenant la formule du poète et traducteur Max de Carvalho en guise de titre – « Multiplication des noms » –, le premier chapitre de cette partie visait à montrer comment la traversée de l’Atlantique par les auteurs brésiliens se solde régulièrement par des entames sur leurs noms – entames telles que la résonance de leur œuvre en France se caractérise avant tout par une certaine « dispersion nominale ». À partir de diverses études de cas, il s’agissait d’en dégager les caractéristiques principales et les enjeux.

Les effets de dispersion des résonances de la littérature et des arts plastiques brésiliens de la première moitié du XX^e siècle sont envisagés dans le second chapitre à partir d’un autre phénomène caractéristique de la dispersion : celui de la fragmentation. Tandis que le propos portait d’abord sur les *noms*, il s’agissait ensuite des *œuvres*, en particulier poétiques, à partir d’une étude des anthologies françaises de poésie brésilienne parues entre 1917 et 2017. Au cours d’une analyse chronologique en trois temps, se sont dessinées des lignes de fragmentations du corpus résultant de « paradoxes anthologiques » caractéristiques de chaque période.

Cette partie a ainsi permis d’attester que les résonances que nous avons pris pour objet se caractérisent avant tout par des effets de dispersion tendant à les rendre imperceptibles. La partie suivante, la dernière, suppose la concomitance d’un effet inverse, celui de la conjonction. Les résonances françaises de la littérature brésilienne de la première moitié du XX^e siècle constitueraient en effet les aires culturelles et linguistiques dans lesquelles elles s’inscrivent en chambres d’échos où se recomposeraient, par des jeux complexes de brouillages et projections, des jeux d’intertextualités paradoxales.

RÉVERBÉRATIONS

Notre onde courte allongée
sur la couche d'Heaviside
fera écran
Et nul rayonnement étranger
ne pénétrera notre couche
ionisée¹

À l'accusation d'un « vous » est ainsi opposée la promesse d'un « nous » qui s'exprime par l'alternance de pluriels (« antipodes », « brouillages », « myriades », « nébuleuses ») et de négations (« sans », « aucun », « nul »). Se dessinent ainsi des espaces qu'il s'agit de « briser », « traverser », « quitter », « chercher », « pénétrer » ; des « zones », « bande », « nébuleuses », « couche » comme des conditions nécessaires et problématiques de la réunion promise. C'est que projeter une rencontre implique d'en concevoir le lieu. L'image se trouve d'ailleurs prolongée dans la lettre-préface de Bernanos qui invoque : « Puissions-nous nous rencontrer un jour, ici ou ailleurs, ou même nulle part – car nulle part est le point de rencontre des poètes, le seul vraiment inaccessible aux imbéciles². »

Les résonances françaises de la littérature brésilienne demanderaient ainsi à être considérées à partir des espaces dans lesquels elles s'inscrivent. Si dans sa métaphore ondulatoire Rego Monteiro tend à les décrire selon deux dimensions (comme des « couches »), on peut par ailleurs les concevoir comme des volumes, des « caisses de résonance » : c'est bien dans le corps d'une guitare, la caisse d'un piano ou le fût d'un tambour que, par le jeu des réverbérations et des conséquentes résonances, la vibration devient musique.

Nous envisagerons par conséquent les résonances françaises de la littérature brésilienne de la première moitié du XX^e siècle à partir de leur double inscription spatiale : continentale et linguistique. Le premier chapitre portera ainsi sur les projections américaines du Brésil par la littérature française, tandis que le second traitera de l'expansion linguistique des résonances françaises de la littérature

1. *Idem.*

2. Bernanos, « Lettre-préface » dans Vicente do Rego Monteiro, *Mon onde était trop courte pour toi (1939-1941)*, *op. cit.*, n. p. L'édition comprend la légende suivante : « Fac-similé de la lettre de Georges BERNANOS envoyée de Barbacena (Brésil), à Vincent Monteiro, le 5-4-41 ». En plus de l'asymétrie typographique des patronymes, remarquons la francisation du prénom de Vicente do Rego Monteiro (Cf. partie II, chap. 1, « Défiguration françaises du nom de Vicente do Rego Monteiro »).

brésilienne. Chacun, après une présentation des modalités littéraires de l'inscription spatiale étudiée, proposera l'analyse d'un roman : *L'Or*, de Cendrars, sera lu à partir de l'idée de la projection étasunienne de son intertextualité brésilienne tandis que les résonances critiques d'*A Selva*, de Ferreira de Castro – et de sa traduction française par le même Cendrars quinze ans plus tard – seront approchées à partir de l'idée d'un brouillage critique propre à leur expansion linguistique.

I. PROJECTIONS AMÉRICAINES

Dans son analyse de la fonction du Brésil dans l’imaginaire français au XX^e siècle, Pierre Rivas emploie la comparaison de l’écran. Le Brésil constituerait ainsi un « lieu où la France projette ses problèmes et ses fantasmes », une « toile blanche où la société française devient cinéma », un « concept-écran, rideau interposé qui cache, dissimule et protège les trop vives incertitudes et interrogations d’une France à la croisée des chemins¹ ». Il nous semble que ce jeu de projection se prolonge d’une façon telle que l’intérêt suscité par le Brésil en France se trouve régulièrement reporté vers un autre espace culturel. Résultant de telles réverbérations, les résonances françaises de la littérature brésilienne exigent pour être analysées d’élargir le cadre de l’étude au-delà de la relation bilatérale.

Recourir à la division continentale (voir carte 2 du volume d’annexe) permet par exemple de percevoir que depuis le XIX^e siècle le Brésil est considéré en France à partir de son insertion dans l’« Amérique latine ». C’est ainsi à partir d’une lecture de leurs discours sur la latinité que l’on peut ainsi mesurer l’importance et les enjeux de l’expérience brésilienne pour des auteurs comme Cendrars et Bernanos. De même, penser le Brésil à l’aune de son appartenance à l’Amérique permet de considérer la récurrence de son association aux États-Unis. De ce déplacement du regard résulte notamment le premier roman publié de Cendrars, *L’Or*. C’est ainsi à partir de son récit d’un immigrant suisse aux États-Unis que l’écrivain restituerait sa découverte littéraire du Brésil.

1. « Écran francês », « lugar onde a França projeta seus problemas e seus fantasmas », « tela branca onde a sociedade francesa se torna cinema », et « conceito-écran, cortina interposta que esconde, dissimula e protege o brilho demasiado vivo das incertezas e das interrogações de uma França na encruzilhada dos caminhos ». Pierre Rivas, « O Brasil no imaginário francês: tentações ideológicas e recorrências míticas (1880-1980) », dans Pierre Rivas, *Diálogos interculturais*, São Paulo, Hucitec, « Linguagem e cultura », 2005, p. 74.

1. CONSONANCES LATINES DU BRÉSIL

Capable d'englober le monde grec, une grande partie de l'Amérique, le nord de l'Afrique, l'Afrique noire et même le monde juif, la latinité est, selon les termes de Pierre Rivas un « concept œcuménique, par conséquent d'une extrême plasticité, d'une extension en expansion possible partout où il peut s'agir de civilisation latine, qui n'est pas d'exclusion (en exceptant la race) mais d'assimilation¹ ». C'est ainsi que Paul Adam esquisse dans *Visages du Brésil* une étrange et pourtant familière géographie culturelle – mêlant Rome, la Grèce, la Lusitanie, la Bretagne et l'Amérique :

Médit[ons] sur cette singulière avance, prise et gardée, entre les autres intelligences du monde, par les races aux sentiments méditerranéens, et à la culture helléno-latine, par les peuples qui échangèrent leur simplicité primitive, avant la venue du Christ, contre la loi de Rome, geste de la Grèce prolongé jusque vers l'occident de la Lusitanie, jusqu'au bout de notre Bretagne, geste tendu, par-delà les mers, vers cette Amérique où naquit Santos-Dumont, disciple heureux des Icares².

Si la notion de latinité apparaît dès le début du XIX^e siècle³, elle acquiert durant la période suivant la victoire prussienne de 1870 une véritable fonction géopolitique dans l'établissement des états nations. Selon Pierre Rivas, ce serait l'hégémonie politique des pays protestants et anglo-saxons qui aurait alors conduit

-
1. « Conceito ecumênico, portanto, de uma extrema plasticidade, de uma extensão em expansão possível por toda parte em que se possa abordar a civilização latina, que não é de exclusão (excetuando-se a raça), mas de assimilação ». Pierre Rivas, « História da ideia geopolítica de latinidade », dans Pierre Rivas, *Diálogos interculturais*, São Paulo, Hucitec, 2005, p. 29. L'article est publié en version française, dans Pierre Rivas, *Littérature française – Littératures lusophones : Regards croisés*, Paris, Petra, « Littérature comparée. Histoire et Critique », 2015, p. 13-26.
 2. Paul Adam, *Les Visages du Brésil*, P. Laffitte & Cie, Paris, 1914, p. 158, cité dans Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil*, Paris, L'Harmattan, « Recherches et documents Amériques Latines », 2004, p. 85. Cf. Sur les conceptions raciales de Paul Adam, voir : Sarah Al-Matary, « L'homme méditerranéen de Paul Adam : une révision des types forgés par l'anthropologie raciale ? (1870-1920) », dans Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *L'invention littéraire de la Méditerranée dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Geuthner, 2012.
 3. D'après Pierre Rivas, une des premières œuvres à traiter du concept de latinité est l'essai de Prosper Vallerange intitulé *Pan-latinisme. Confédération Gallo-latine et Celto-gauloise. Alliance fédérative de la France, la Belgique, l'Angleterre, l'Espagne, le Portugal, l'Italie, la Grèce, etc.* publié en 1825. Cf. Pierre Rivas, « História da ideia geopolítica de latinidade », art. cit., p. 25.

à l'idée d'un destin commun de la latinité, contre l'idée de décadence latine¹. Il ajoute que :

L'étrange géographie du concept va varier au gré des vicissitudes politiques et du jeu diplomatique européen, en ses deux pôles ; anglo-saxon et germanique, entre le souvenir de l'empereur dérouteré par Albion et la revanche contre l'Allemagne, après 1870².

Fonctionnant, selon les termes de Jacques Chonchol et Guy Martinière, comme un « second partage colonial³ », la promotion de la latinité comprend la fondation d'institutions. En Amérique, le Comité France-Amérique en sera longtemps l'organe principal. Fondé en 1909 à partir du « Groupement des Universités et Grandes Écoles de France pour les relations avec l'Amérique latine » institué l'année précédente, il préside à la création en 1910 de l'Institut franco-brésilien et de la chaire d'Études brésiliennes. Sous son impulsion, encadré par le Fond pour l'expansion universitaire et scientifique de la France à l'étranger (1912) puis le SOFE (1919), se constituent aussi bien des lycées français (à Rio en 1915 puis à São Paul en 1923) que des missions universitaires participant à la fondation d'un réseau universitaire (de 1934 à 1944 à Rio et São Paulo⁴).

En termes proprement littéraires, de nombreuses revues participent à la définition d'un espace éditorial latin. C'est le cas du *Monde Latin*, fondé en 1916 par la fusion d'*Amérique Latine* et *Action Latine* et publié sous le patronage des parlements français et italiens. Entre 1929 et 1932 circule en outre *Latinité*, proche de l'idéologie de l'Action française, qui rassemble des auteurs comme Bernanos, Divoire ou Maurras. La plus importante est certainement la *Revue de*

-
1. Pierre Rivas, « História da ideia geopolítica de latinidade », art. cit., p. 30.
 2. « A geografia estranha do conceito vai variar ao sabor das vicissitudes políticas e do jogo diplomático europeu, em seus dois polos; anglo-saxões e germânicos, entre a lembrança do imperador derrotado pela Albion, e a desforra contra a Alemanha, depois de 1870 ». Pierre Rivas, « História da ideia geopolítica de latinidade », art. cit., p. 27. Voir également : Sarah Al-Matary, « La communauté au secours de la nation : politiser l'identité "latine", un gage de compétitivité dans les sociétés mondialisées de la fin du XIX^e siècle ? » dans Camille Dumoulié et Jean-Marc Moura (dir.), *Les Lettres francophones, hispanophones, lusophones et la latinité* (Acte du colloque tenu à Paris Ouest-Nanterre les 20 et 21 mai 2010), Nanterre, Silène, 2011 [en ligne]. Mise en ligne le 14 septembre 2011, consulté le 30 septembre 2022. URL : <https://urlz.fr/nE9V>.
 3. Jacques Chonchol, Guy Martinière, *L'Amérique latine et le latino-américanisme en France*, Paris, Éditions de l'IHEAL / L'Harmattan, « Travaux et mémoires », 1985, n. p. Mis en ligne le 25 janvier 2019. Consulté le 25 mai 2023. URL : <https://urlz.fr/m3vs>.
 4. Sur le Comité France-Amérique, voir notamment : Pierre Rivas, *Encontros entre literaturas*, São Paulo, Hucitec, « Linguagem e Cultura », 1995, p. 191-200.

l'Amérique latine qui, fondée en 1922 dans le prolongement du *Bulletin de l'Amérique Latine*, comprend cent-vingt-quatre numéros et rassemble, des auteurs comme : Miguel Ángel Asturias, Henri Barbusse, Jean Cassou, Joseph Conrad, Ventura García Calderón, Ramon Gomez de la Serna, Valery Larbaud, Francis de Miomandre, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes ou encore Jules Supervielle.

La notion de latinité fonctionne ainsi comme *chambre d'écho* pour la littérature brésilienne en France : c'est notamment d'abord par son biais que les intellectuels français s'intéressent au Brésil et que la littérature brésilienne est traduite et diffusée en France. Si ce n'est directement le cas d'aucun des trois auteurs français de notre corpus, elle appartient de fait à la formation littéraire de Cendrars et Bernanos et détermine par conséquent leur relation au Brésil. Comment se trouve-t-elle mise en jeu par leur écriture ?

a. Déroutes latines chez Bernanos

Proche de la « jeune droite », Bernanos entretient, en particulier durant sa jeunesse, d'étroites relations avec certains des principaux promoteurs de la latinité en France. Aux premiers abords, il semble ainsi étrange qu'il puisse faire de cette notion une conception proprement allemande : dans l'article du *Chemin de la Croix-des-Âmes* intitulé « Darlan » il va jusqu'à la placer au cœur du discours hitlérien. Alors qu'il envisage uchroniquement la défaite de l'Angleterre face à l'Allemagne, il s'arrête sur la caractérisation de l'épuration qui en aurait résulté : « Car il existe une épuration de caractère scientifique faite au nom de la race, de la sélection, de la fixation du type reproducteur, mais *Hitler a depuis longtemps décidé qu'elle ne convenait pas aux peuples latins, jugés inférieurs*¹. »

La rupture avec l'Action française étant consommée, l'écrivain renvoie dans les cordes ses anciens alliés en en renversant les notions-clés, notamment celle de latinité. Pour le chrétien Bernanos, il faut dire que la notion de communauté catholique a toujours primé de fait sur toutes les autres formes d'identification

1. Bernanos, « Darlan », dans Georges Bernanos, *Le Chemin de la Croix-des-Âmes*, EEC II, p. 499. Article d'abord paru traduit en portugais : Bernanos, « O que importa antes de tudo », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 janvier 1943, n. 7 249, p. 4.

collective¹. On connaît en outre son aversion pour la conception raciale (indissociable de l'idée de latinité pour nombre de ses partisans² – la thèse de Georges Raeders, soutenue en 1934, s'intitule par exemple *Le Comte de Gobineau au Brésil*) à laquelle il préfère l'idée de nation, de patrie ou de peuple. Les enjeux politico-commerciaux motivant la promotion de la latinité³, forcément douteux à ses yeux, suffiraient, enfin, pour justifier sa prise de distance vis-à-vis de cette notion, pourtant centrale dans le texte cité.

L'article, intitulé « Darlan⁴ » dans *Le Chemin de la Croix-des-Âmes*, est d'abord paru traduit en portugais sous le titre « O que importa antes de tudo » le 28 janvier 1943 dans le journal carioca *O Jornal*. Son parcours éditorial lui affecte ainsi une double adresse : les lecteurs lusophones de *O Jornal* et, plus tard, ceux, francophones, du *Chemin*. Dans son article intitulé « O fogo e a luz » publié dans le *Diário da Noite* le 5 avril 1944, Afonso Arinos de Melo Franco exprime l'ambivalence de l'adresse des « écrits brésiliens » de son ami : « c'est pour nous qu'il parle quand il pense ou cherche à parler aux Français⁵ ».

Au moment de la parution de « O que importa antes de tudo », Bernanos est un rédacteur régulier au *Jornal* à raison d'environ deux articles par mois depuis décembre 1941. Or, tout se passe comme si la convocation de la notion de latinité – par ailleurs absente du *Chemin de la Croix-des-Âmes* – correspondait à un moment de crise dans l'interrogation de la communauté de ses lecteurs.

-
1. Jérémy Guedj et Barbara Meazzi, « Pour une lecture latine et méditerranéenne de la culture fasciste », *Cahiers de la Méditerranée, La culture fasciste entre latinité et méditerranéité (1880-1940)*, 2017, n. 95, p. 5-9.
 2. Cf. Paolo Benvenuto, « Panlatinisme et latinité – Origines et circulation d'un projet d'unification européenne, entre réminiscences napoléoniennes et mythe de la race », dans Sylvie Aprile, Cristina Cassina, Philippe Darriulat et René Leboutte (dir.), *Europe de papier – Projets européens au XIX^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, PU Septentrion, « Histoire et civilisations », 2015, p. 267-280.
 3. Cf. Jacques Chonchol et Guy Martinière, *L'Amérique latine et le latino-américanisme en France*, Paris, Éditions de l'IHEAL / L'Harmattan, « Travaux et mémoires », 1985.
 4. L'évolution de cette titulation met en exergue la fonction de connivence nationale de l'emploi de patronymes évoquée dans la partie précédente. Cf. partie II, chap. 1, « Le nom civil ».
 5. « [...] é para nós que também fala, quando pensa ou procura falar aos franceses. » Afonso Arino de Melo Franco, « O fogo e a luz I », *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 3 447, 5 avril 1944, p. 7. Notons que cet article (dont la suite est publiée quelques jours plus tard : Arino de Melo Franco, « O fogo e a luz II », *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 3 453, 13 avril 1944, p. 5) est consacré au commentaire – à l'éloge – conjoint de l'œuvre de Georges Bernanos et d'Otto Maria Carpeaux dont la querelle est évoquée en seconde partie de notre travail (Cf. Partie I, chapitre 1, « Les noms littéraires »).

Dès l'ouverture de l'article, il s'agit pour l'écrivain de définir le champ énonciatif de son écriture journalistique :

Contrairement à ce que croient ou feignent de croire *un certain nombre de gens, qui sans doute ne m'ont jamais lu, je me presse rarement de dire au public ce que je pense, je rougirais trop de me contredire à quelques semaines de distances, comme beaucoup de mes confrères*¹.

Distinguant ses véritables lecteurs (ceux à qui il s'adresse véritablement puisqu'ils le lisent) de ses prétendus interprètes (ceux qui l'évoquent sans pour autant le lire), Bernanos présente la confrontation fondamentale entre le « public » et le « je » énonciatif comme une doublure de celle entre « dire » et « penser » : vue ainsi, la question de l'adresse paraît constituer le moteur principal de son écriture journalistique².

Non sans ambiguïté, l'expression « mes confrères » le désigne d'ailleurs comme auteur journaliste³. Sa lettre à Osório Borba du 2 mars 1943, traduite et publiée dans le *Diário de Notícias* le 15 mars 1943, reprend la thèse de son article⁴ et affirme bien plus franchement son appartenance à la corporation : « *nous autres journalistes, nous ne devons pas nous faire trop d'illusions sur l'efficacité de notre action*⁵ [...] ». Un peu moins d'un an plus tard, sa réponse à l'article d'Otto Maria Carpeaux⁶ sur les nuisances de la civilisation française

-
1. Bernanos, *Le Chemin de la Croix-des-Âmes*, EEC II, 497. La phrase suivant cet extrait – « [...] je serais [...] méprisable si [...] je ne me jugeais engagé à fond par chaque page signée de mon nom » – renvoie à une conception du « nom littéraire » évoquée dans la partie précédente. Cf. partie II, chap. 1, « Les noms littéraires ».
 2. Cf. Joseph Jurt et Max Milner (dir.), *Bernanos et ses lecteurs*, Berlin-Paris, A. Spitz-Klincksieck, 2001 (en particulier : Jean-François Durand, « L'adresse aux jeunes lecteurs et aux lecteurs de l'avenir dans les *Écrits de combat* » et Joseph Jurt, « L'appel aux lecteurs dans les écrits de guerre »).
 3. Voir à ce propos la thèse de Christophe Requena (Christophe Requena, *Les figures de l'écrivain dans les Essais et écrits de combat de Georges Bernanos : 1938-1947*, thèse sous la direction d'André Not, Université Aix-Marseille, Aix-en-Provence, 2008).
 4. « Si le plan que Franco se promettait de faire adopter par notre ambassadeur à Madrid, Pétain, avait pu être mis à exécution, [...] le monde serait aujourd'hui sous le contrôle de la Gestapo, et les intégralistes d'Amérique, à l'heure où j'écris ces lignes, auraient déjà, sans doute, appliqué un vaste plan d'épuration des non-conformistes, et particulièrement des journalistes mal-pensants, selon les méthodes de la Croisade espagnole. » Lettre de Bernanos à Osório Borba du 2 mars 1943 de Barbacena (traduite et publiée dans le *Diário de Notícias* le 15 mars 1943), dans Bernanos, *Correspondances*, p. 497.
 5. *Ibidem*, p. 496.
 6. Cf. partie II, chap. 1, « Les noms du corpus français ».

« lorsque transformée en influence à l'étranger¹ » définit explicitement l'écriture journalistique par la divergence entre les priorités de l'auteur et les exigences de son public :

La profession de journaliste a ses devoirs, même lorsqu'un simple romancier comme moi ne prétend l'exercer qu'à titre d'amateur et sans aucune ambition d'y égaler les maîtres. Le plus pénible de ces devoirs est évidemment l'obligation de se conformer parfois aux exigences amicales du public, c'est-à-dire de se trouver malgré soi en contact avec des faits, des idées ou des hommes, qu'on préférerait écarter ou ignorer, non pas toujours par mépris, mais tout simplement parce qu'ils nous détournent inutilement de notre tâche².

Tout porte à croire que la notion de latinité appartient pour Bernanos à ces idées que l'« on préférerait éviter » ; et c'est précisément parce qu'elle permet de pointer une tension énonciative – et de la travailler – que la notion est convoquée.

Multipliant les adresses au lecteur³, le début des premiers paragraphes de « O que importa antes de tudo », manifeste l'urgence d'un dialogue qui s'avère pourtant impossible. Structuré par l'opposition entre le « vous » des lecteurs et le « moi » de l'auteur, le quatrième paragraphe conclut à une divergence fondamentale : « Vous avez le droit de vous représenter ainsi les choses, chers lecteurs. *Moi pas*⁴. » Il ne s'agit pourtant plus seulement de la parole distanciée d'un écrivain exilé, telle qu'exprimée, par exemple, en décembre 1941 dans le premier article de Bernanos paru dans *O Jornal*, « Raça contra nação », où l'auteur déclarait : « Je crains d'avoir abusé de l'attention de mes lecteurs. Qu'ils me pardonnent en pensant que je leur parle comme je ne parlerais, certes, à aucun public étranger ! J'écris ici comme j'eusse écrit jadis dans mon pays⁵ [...] ». »

L'adresse, désormais directe (on note le passage de la troisième à la deuxième personne du pluriel), semble venir paradoxalement de l'intérieur :

-
1. Otto Maria Carpeaux, « Traduções », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 janvier 1944, n. 7 278, p. 5.
 2. Bernanos, « L'escroquerie de la culture », dans Bernanos, *Le Chemin de la Croix-des-Âmes*, EEC II, p. 597. Article d'abord paru en portugais : Bernanos, « As disciplinas do espírito », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 février 1944, n. 7298, p. 4.
 3. « Quelques amis » et « Chers lecteurs », dans Bernanos, « Darlan », *ibid.*, p. 498. « Alguns amigos » et « caros leitores », dans Bernanos, « O que importa antes de tudo », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 janvier 1943, n. 7 249, p. 4.
 4. Bernanos, « Darlan », *ibid.*
 5. Bernanos, « Race contre nation », *ibid.*, p. 222. Article d'abord paru en portugais : Bernanos, « Raça contra nação », *O Jornal*, Rio de Janeiro, les 4, 10 et 14 décembre 1940, n. 6 592, 6 597 et 6 601, p. 4.

tandis que l'auteur, tout juste installé à Barbacena, affirmait avant tout son statut d'étranger dans « Raça contra nação », il fait montre dans « O que importa antes de tudo » d'une recherche frustrée de familiarité avec ses lecteurs. Quelques jours après la parution de l'article, Bernanos écrit à son ami Raul Fernandes. Faisant pourtant preuve de son appartenance à une certaine communauté brésilienne de lecteurs (« Je trouve comme vous épatantes les chroniques de Barreto Leite¹. Je les lis souvent². » confie-t-il), il avoue ses difficultés d'écriture pour un lectorat dont il se sent irrédûctiblement étranger :

Je suis un peu découragé moi aussi, parfois. Ce qui me tourmente le plus, c'est de travailler sans rien connaître et sans rien pouvoir prévoir des résultats de mon travail. Je comprends maintenant combien j'étais sensible, dans mon pays, aux moindres mouvements de l'opinion c'était comme un sixième sens. Comme je savais bien alors choisir les questions à poser, celles auxquelles l'homme de la rue répond spontanément, sans méfiance ! Et les conclusions que je tirais de si minces renseignements pouvaient bien paraître présomptueuses, elles étaient presque toujours justes. Au lieu qu'ici, je ne dispose d'aucun contrôle. J'ai souvent l'impression de manquer le but, d'intriguer ou d'intéresser les intelligences sans jamais toucher les consciences – émouvoir, en un mot. À la grâce de Dieu³ !

Si la « communauté latine » est d'emblée considérée théoriquement par Bernanos comme une « formule vide de sens⁴ », l'auteur témoigne dans « O que importa antes de tudo » de la faiblesse de la notion à partir de sa propre expérience d'écriture : c'est bien parce qu'il n'y a pas de « latinité » que le jeu de son écriture, fondé sur le travail énonciatif, se trouve empêché lorsqu'il s'adresse à un lectorat brésilien.

Bernanos rejoint cependant un Raymond Penel dans l'assimilation de l'Amérique du Sud à l'Europe en opposition aux États-Unis : il ne contredirait pas l'idée qu'« un Argentin est plus apparenté à un Espagnol, à un Italien, même à un Français qu'à un Yankee⁵ ». C'est ainsi qu'il construit la fin de l'article à partir du

1. Barreto Leite : journaliste, auteur de chroniques de politiques étrangères dans *O Jornal*.

2. Lettre de Bernanos à Raul Fernandes de [février 1943] de Barbacena, dans Bernanos, *Correspondance*, p. 495.

3. *Ibidem*, p. 495-496.

4. Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil*, *op. cit.*, p. 378. Roger Nimier affirme pour sa part que Bernanos a « toujours méprisé la latinité ». Roger Nimier, *Le Grand d'Espagne* [1950], Paris, Éditions de La Table Ronde, 1962, p. 28, cité dans Sarah Al-Matary, « Des rayons et des ombres. Latinité, littérature et réaction en France (1880-1940) », *art. cit.*

5. Raymond Penel, *Sud contre Nord : croisières latines, Argentine, Uruguay, Brésil, Espagne*, Paris, Perrin, 1928, p. 230, cité dans Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil*, *op. cit.*, p. 85.

triangle énonciatif nous/vous/eux où le « nous » du Français interpelle un « vous » brésilien contre un « eux » étasunien. C'est finalement ce jeu d'opposition qui aboutit à un « nous » rassemblant *in-extremis* auteur et lecteur, français et brésilien (« nous avons tout de même eu la guerre¹ »). « Nous » fictif s'il en est puisqu'il correspond à la parole que l'auteur prête à ses lecteurs brésiliens, les trois formules impersonnelles qui concluent l'article (« il ne suffit pas », « il faut », et « il importe ») affirmant pour leur part la primauté de l'universalité de la morale catholique.

Dans *La Haine des clercs. L'anti-intellectualisme en France*, Sarah Al-Matary postule que c'est à partir de la Seconde Guerre mondiale et de son exil brésilien que Bernanos tend à dissimuler sa rhétorique (de propagande) sous le ton de la confiance². Notre lecture de l'article doublement intitulé « O que importantes de tudo » et « Darlan » permet de montrer que ce tournant s'opère notamment à partir de la mise en échec de la notion de « communauté latine », conduisant l'écrivain à une posture énonciative fondée sur une confiance qui s'affirme au moment même où elle se dérobe. On peut considérer en ce sens que, si la latinité semble absente du *Chemin*, elle se révèle en fait un des enjeux théoriques fondamentaux de l'ouvrage puisque ce pourrait être à travers elle que Bernanos définit les nouveaux principes de son écriture.

b. Projections latines chez Cendrars

Du même âge que Bernanos, Cendrars lui aussi convoque dans ses relations avec le Brésil la notion de latinité, omniprésente dans le discours politique et intellectuel dans lequel les deux écrivains se sont formés. Selon une autre stratégie discursive, il la déploie, pour sa part, avant tout en termes de langue.

Dans sa conférence tenue au Conservatoire de Musique de São Paulo le 21 février 1924 intitulée « Causerie sur les poètes modernes » (reprise en 1931 dans *Aujourd'hui* sous le titre « Poètes »), Cendrars convoque la linguistique

-
1. Bernanos, « Darlan », dans Bernanos, *Le Chemin de la Croix-des-Âmes*, EEC II, p. 500.
 2. Sarah Al-Matary, *La Haine des clercs. L'anti-intellectualisme en France*, Paris, Éditions du Seuil, 2019, p. 183.

historique¹ pour caractériser le « style nouveau » qu'il annonce : à l'image des écrivains latins « dont la langue a quelque chose de populaire² », le Suisse invite son auditoire brésilien à être « peuple et vulgaire » en appréciant et relayant « les néologismes, le langage précis et barbare de la science et de la technique, les langues étrangères et les idiotismes du terroir³ ». Si la notion de latinité fait sens, c'est ainsi principalement parce qu'elle constitue à ses yeux un corpus littéraire où puiser les ressources d'un renouvellement stylistique.

Ce n'est certainement pas un hasard s'il développe la question dans ses conférences brésiliennes⁴. Convoquant le latin, langue commune à la culture littéraire aussi bien francophone que lusophone, il expose en précepteur moderniste les principaux enjeux de l'entrée de la littérature brésilienne dans la modernité : pour lui, il s'agit avant tout d'œuvrer à ce que Jérôme Meizoz nomme « l'enrichissement du “stock lexical littéralisable” (i.e. susceptible d'être perçu comme littéraire⁵) » – d'où le recours à la linguistique historique.

Alors que dans sa première conférence Cendrars projette la question en opposant latin vulgaire et latin classique, il la déplace par une approche primitiviste dans « Sur la littérature nègre », qu'il prononce à la Villa Kyrial le 29 mai suivant⁶. Le raisonnement qu'il y développe reste identique – en témoigne la

-
1. Comme l'a décrit Patrice Thompson, le discours de Cendrars prend comme hypotexte l'ouvrage de Joseph Vendryes intitulé *Le Langage. Introduction linguistique à l'histoire* publié en 1921. Cf. Patrice Thompson, « Blaise Cendrars et le langage », dans *L'Encrier de Cendrars*, Flückiger J.-C. (dir.), *Cahiers Blaise Cendrars*, Neuchâtel, La Baconnière, 1989, n. 3 et Sylvestre Pidoux, « Le cours de linguistique de Blaise Cendrars », *Continent Cendrars*, 2010, n. 14, p. 58-77.
 2. Citation par Cendrars de *La Vie des mots étudiée dans leurs significations* d'Arsène Darmesteter (1887), dans Blaise Cendrars, *Aujourd'hui*, TADA 11, p. 96.
 3. *Idem*.
 4. Cendrars donne deux conférences au Brésil : une intitulée « Poètes » donnée le 21 février 1924, l'autre intitulée « Sur la littérature des nègres » donnée le 29 mai 1924 à la Villa Kyrial à São Paulo (puis le 10 juin 1925 à Madrid).
 5. Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939) – Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, p. 305.
 6. Les notes manuscrites contenues dans le fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses mentionnent la date du 29 mai (Boîte 67, cote : P 42-1/2) tandis qu'Eulalio mentionne dans sa chronologie celle du 28 mai (Alexandre Eulalio (éd.), *A aventura brasileira de Blaise Cendrars – Ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções* [1978], éd. Carlos Augusto Calil, São Paulo, Edusp, 2001, p. 283). Voir également : Christine Le Quellec Cottier, « “Sur la littérature des nègres” : Blaise Cendrars au Brésil », *Méthode !*, Bandol, n. 12, *Bourlinguer en écriture : Blaise Cendrars et le Brésil*, printemps 2007, p. 51-56.

similarité de certains passages où seule l'expression « jeune poésie française » (ou simplement « poésie ») est changée en « littérature nègre¹ » (ou « littérature ») : si la littérature se « caractérise par son lyrisme », elle n'advient qu'à travers la « vie des mots » (titre de l'ouvrage d'Arsène Darmesteter cité dans « Causerie sur les poètes modernes ») qui subordonne le langage. Dans cette seconde conférence, il s'agit cependant de puiser la vitalité aux sources non pas latines mais « nègres », « sauvages », « primiti[ves] ». Paradoxalement, c'est ainsi en associant latinité et primitivisme que Cendrars déploie sa poétique dans ses conférences brésiliennes.

Dans *La République mondiale des Lettres*, Pascale Casanova reprend l'opposition entre langue vivante et langue morte structurant le discours de Cendrars pour décrire le processus d'autonomisation du champ littéraire brésilien : les « modernistes » du « Brésil des années 1920 » auraient « revendiqu[é] l'usage littéraire et la codification d'une "langue brésilienne" à partir [de l']élaboration d'une "prose orale", renvoyant au passé les normes figées du portugais, la "langue de Camões", assimilée du même coup à une langue morte² » (de fait Jorge Amado continue de décréter le portugais « langue morte » dans son article à propos d'*A Selva* de Ferreira de Castro paru dans *Movimento* en juin 1935³ ④), de même Augusto Frederico Schmidt dans sa lettre à Guibert du

1. « Ce qui caractérise l'ensemble de la jeune poésie française est son lyrisme. / Le lyrisme est une façon d'être et de sentir » (Cendrars, « Les poètes modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine », dans *Aujourd'hui*, TADA 11, p. 89. « Ce qui caractérise l'ensemble de la littérature nègre est son lyrisme / Le lyrisme est une façon d'être et de sentir » (Dactylographe de la conférence « Sur la littérature des nègres » prononcée par Cendrars à la villa Kyrial à São Paulo le 29 mai 1924 et le 10 juin 1925 à Madrid, Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires suisses [Boîte 67, cote : P 42]). Cette similarité est notamment relevée dans Guy Poitry, « Un souffle autre : le "nègre" dans les *Petits Contes* de Blaise Cendrars », dans Yoshikazu Nakaji (dir.), *L'Autre de l'œuvre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007. Mis en ligne le 10 mai 2023. Consulté le 20 avril 2023. URL : <https://urlz.fr/lOyw>.

2. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 2008, p. 98-99.

3. « Il est entièrement inutile de souligner la valeur de ce roman, que les plus grandes autorités littéraires du monde considèrent comme un livre admirable et qui a mérité l'honneur d'être traduit en plusieurs langues en dépit d'avoir été écrit dans une langue morte comme l'est le portugais. » (« é inútil inteiramente salientar o valor desse romance, que as maiores autoridades literárias do mundo têm considerado um livro admirável e que mereceu a honra de ser traduzido em várias línguas, apesar de ter sido escrito numa língua morta, como é o português »). Jorge Amado, « O caso da Selva », *Movimento*, Rio de Janeiro, juin 1935, vol. 1, n. 2, p. 24. Cf. partie III, chap. 2, « Réception brouillée : le cas de *Forêt vierge* ».

30 août 1954¹). Or, Casanova compare ce processus à celui de la naissance du classicisme en France, promoteur d'une conception de la langue que Cendrars s'attache précisément à contester dans ses conférences : « quoi d'étonnant à ce que le classicisme professionnel ait déclaré faillite, le classique grec, le classique latin, le classique italien, le classique du XVII^e siècle français, le puriste du grand siècle, le mandarin qui se pique de beau langage » s'exclame-t-il dans sa « Causerie » brésilienne. Ce rejet situe ainsi le recours par Cendrars à la culture latine en stricte opposition avec l'esthétique néoclassique qui imprègne une partie, bientôt minoritaire, des discours fondés sur la notion de latinité².

Si Cendrars semble circonscrire la question latine par une approche linguistique, une lecture rapprochée de son œuvre permet toutefois de percevoir sa familiarité avec la notion de latinité telle qu'elle a été véhiculée par ses promoteurs, élaborée au service d'une idéologie politique à partir de la psychologie des peuples. C'est paradoxalement dans son roman *des neiges et des glaces* que l'on en trouve le plus grand développement. Au dernier chapitre de la première partie³, Dan Yack, en escale à Chiloé alors qu'il est de retour de son île, vient de se retirer de sa première entrevue avec le baleinier chilien avec qui il négocie pour rédiger « les bases de la S.B.C. Ltd, de la Societad Ballenera Chilotes ». Le narrateur se tourne alors vers le Chilien :

Comme beaucoup de Latins bavards, agités et intelligents, Hortalez était avant tout un esprit passif. Les Latins sont facilement routiniers, presque toujours par convenance. Neuf fois sur dix ce n'est que par simple opportunisme qu'ils sont entreprenants et optimistes, ils ont beaucoup de temps devant eux, étant d'une très vieille race, et leur jovialité cache le plus souvent une grande lenteur dans les idées. Ils aiment leurs aises, c'est pourquoi ils sont traditionalistes malgré toutes leurs belles inventions. En dépit du feu qu'ils y mettent, leurs paradoxes ne jaillissent jamais dans le domaine de l'action, c'est l'ultime fleur de la rhétorique classique, du verbalisme, pure complaisance vis-à-vis de soi-même, une espèce d'aérophagie ; il n'y a que l'Anglo-Saxon pour se jeter délibérément dans l'absurde et agir sans perte

-
1. « Je vous ferai parvenir sans délai tout ce que vous pourrez avoir besoin pour nous aider, nous autres écrivains et poètes brésiliens, à sortir du tombeau de notre langue. » Lettre d'Augusto Frederico Schmidt à Armand Guibert du 30 août 1954 depuis Rio de Janeiro. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR S13).
 2. Voir : Sarah Al-Matary, « Des rayons et des ombres. Latinité, littérature et réaction en France (1880-1940) », *Cahiers de la Méditerranée* [en ligne], 2017, n. 95. URL : <http://urlz.fr/lmzK>. Consulté le 12 avril 2023.
 3. Chapitre singulièrement intitulé « Port-déception ». Cf. partie 1, chap. 1, « Voyage et lassitude chez Cendrars ».

de temps ni perdre l'équilibre, alors il passe pour un homme pratique et le Latin l'admire¹.

Reprenant la caractérisation psychologique de la « race » latine (jovialité, lenteur, passivité, conformisme) propre au discours décadentiste et son opposition à « l'Anglo-saxon », la description du personnage s'ouvre par la mention de sa faconde. Or, si les textes de Cendrars ne renvoient pas à une conception latine de l'identité brésilienne, on retrouve à plusieurs reprises la caractérisation du Brésilien par son bavardage.

Dans un article publié dans *Cinémonde* l'année même de la publication de *Dan Yack* (repris dans *Marco Polo*, en avril 1955² puis dans *Trop c'est trop* en 1957³), alors qu'il raconte l'échec de son « grand film brésilien⁴ » et se souvient de « ces six mois passés dans l'appartement 101 du *Copacabana* » comptant parmi « les plus beaux de [s]a vie⁵ », Cendrars évoque ses « amis brésiliens⁶ » à qui il raconte s'adresser comme à « [s]es enfants⁷ ». En une phrase des plus synthétique, comme dans un soupir, il ajoute : « Chers amis, bavards et dévoués⁸. »

Bien plus tard, dans un article pour *Marco Polo* consacré à la fondation de Brasília, Cendrars prolonge cette association dans un portrait du « riche Brésilien » qui reprend les caractéristiques principales accordées à Hortalez en tant que « Latin », son bavardage en premier lieu :

Séduisant pays, tout en contrastes simultanés et combien dangereux, tel qu'il appert des discours unanimes des citadins brésiliens, ces *fiévreux bavards* dont le *verbalisme* masque la profonde mélancolie à laquelle l'homme est en proie dans ce climat torride, se sentant perdu dans cet immense pays et immensément impuissant et inutile devant l'immensité de sa tâche, et, *malgré le stimulant de ses réussites les plus exaltantes* qu'il sait bien être factices, de génération en génération il retombe en une nonchalance maladive, en une fatigue découragée, comme l'ancêtre, le hardi

-
1. Cendrars, *Dan Yack*, TADA 4, p. 127.
 2. Cendrars, « Une superproduction 100 % », *Marco Polo*, avril 1955, n. 6.
 3. Cendrars, « Etc. etc. (Un film 100 % brésilien) », dans *Trop c'est trop*, TADA 11, p. 335-358.
 4. Cendrars, *Trop c'est trop*, TADA 11, p. 336. Cf. Partie I, chapitre 1, « Les amitiés brésiliennes de Cendrars ou l'aporie d'une modernité littéraire mondiale ».
 5. *Idem*.
 6. *Ibidem*, p. 335.
 7. *Idem*.
 8. *Ibidem*, p. 336.

pionnier qui s'étendait épuisé dans son hamac et se laissait mourir dans les déserts, complètement désorienté, *la tête vide, vide que le riche Brésilien meuble volontiers de parole* avant de s'endormir et faire la sieste dans le roof-garden et les clubs de ses capitales, le créole milliardaire, optimiste-pessimiste, s'anéantissant de bien-être, se grisant de velléités, se berçant de tristesse sporadique et veule et neurasthénique, remuant d'immenses projets comme on abuse d'un aphrodisiaque ou d'un stupéfiant¹ [...].

D'un texte à l'autre, les formules résonnent (« malgré toutes leurs belles inventions » de l'un faisant *écho* à « malgré le stimulant de ses réussites » du second) et les idées demeurent : le bavardage se trouve ainsi lié à d'autres traits associés à la latinité tels que la « passivité » ou la « nonchalance », un optimisme contrarié, la tendance à la dissimulation, la lenteur, le conformisme et la vacuité. Comme le fait remarquer Bastien Mouchet dans sa thèse, Cendrars décrit d'ailleurs ses séjours brésiliens comme des voyages en terre de paresse. Le récit d'« Une Nuit dans la forêt » ne le peint-il pas agité dans les rues de Rome et Paris avant de le montrer se laissant bercer dans son hamac à fumer lentement² ?

Aux premiers abords, il semble ainsi que ces textes relaient les lieux communs autour de la décadence latine. Pourtant, Cendrars souligne à plusieurs reprises son admiration pour la loquacité, caractéristique qu'il associe généralement au « peuple ». « Quelle poésie dans la bouche du peuple, cette frangine des faubourgs » s'exclame-t-il ainsi dans *La Main coupée* une fois évoqué le verbiage de ses compagnons de tranchée aux « termes les plus crus du langage le plus vert et le vocabulaire si extraordinairement riche d'images, de trouvailles, d'invention (et de précision anatomique) qui coule de source³ ». Il y revient trois ans plus tard dans l'exergue de *La Banlieue de Paris* :

Je leur dois trop, jamais je ne pourrais oublier mes camarades de régiments qui étaient presque tous du Faubourg Saint-Antoine, de Ménilmontant, de Belleville, de la Bastille et de la Nation, de Picpus, et dont l'accent, le rire, les chansons, la blague, l'esprit m'ont appris ce beau langage imagé de Paris qui monte du cœur et *coule de la bouche du peuple* et qu'aucun écrivain contemporain ne sait employer naturellement et avec la même *abondance* ou bonheur, sauf peut-être Henry Poulaille⁴.

1. Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, OAC II, p. 564.

2. Bastien Mouchet *L'écriture du vertige dans l'œuvre de Blaise Cendrars (1910-1930)*, thèse sous la direction de Nathalie Barberger, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2022, p. 242, 272, 286-287.

3. Cendrars, *La Main coupée*, OAC I, p. 543.

4. Cendrars, *La Banlieue de Paris*, 1949 dans *O.C.*, t. 12, 1969, p. 370.

La « distanciation poétique¹ » que l'exotisme assure s'applique ainsi aussi bien à la faconde du « peuple » qu'à celle du « riche Brésilien ». « Cendrars, notent ses biographes, était entre amis, au café, un raconteur exceptionnel et intarissable » remarque Jérôme Meizoz. Levier d'une mise à distance, d'une défamiliarisation par l'extraordinaire², la projection exotique de la faconde à laquelle Cendrars systématiquement procède apparaît par conséquent paradoxale. Tout se passe comme si le travail d'expansion du lexique littéraire revendiqué par l'auteur se doublait finalement d'une sape de la notion de latinité au prisme de l'exotisme : pour Cendrars, le « Latin », comme le « peuple », reste une entité essentiellement étrangère à laquelle il s'agit, en tant qu'auteur, non pas d'adhérer mais de prêter une attention distanciée.

Dans « Laissez la France parler français », article d'abord paru en 1943 dans *La Marseillaise* puis repris dans le *Chemin*, Bernanos, pour sa part, marque son opposition radicale avec cette postulation littéraire. Pour lui, il ne s'agit pas d'*étendre* le lexique littéraire mais de le *restituer* :

Parler le langage du peuple, ce n'est pas du tout parler l'argot ou le patois, c'est tâcher d'accorder son propre langage, le plus fidèlement et le plus honnêtement possible au service du petit nombre de sentiments communs à tous les Français, car *le peuple c'est nous tous*, n'importe quelle famille française aura été du peuple ou en sera demain, autant dire qu'elle ne l'a jamais quitté qu'en apparence. [...] il ne s'agit pas pour nous *d'aller au peuple comme à la découverte d'un nouveau continent*, il s'agit de *nous détacher sans violence de ce qui nous en retient éloignés*, ainsi qu'un voyageur règle sa note d'hôtel avant de rentrer chez lui³.

Contrairement à Cendrars, Bernanos désolidarise le langage populaire de l'argot et, à partir de l'image non du voyage⁴ mais du retour, prend le contre-pied exact de l'exotisation cendrarsienne. Par opposition, cette posture montre que si la notion de « peuple » et de « latinité » sont de fait essentiellement liées, c'est à

1. Leonid Heller, « Décrire les exotismes, quelques propositions », *Études de Lettres*, n. 2-3, *Exotismes dans la culture russe*, éd. Leonid Heller et Anne Coldefy-Faucard, Lausanne, Université de Lausanne, 2009, p. 321.

2. Leonid Heller dégage notamment parmi les « mécanismes de la sémantisation/sémiotisation » de l'exotisme : la mise à distance, la mise en absence, la mise en étrangeté, la défamiliarisation par l'extraordinaire, l'extériorisation de l'Autre et sa réduction à ses manifestations extérieures. Leonid Heller, « Décrire les exotismes, quelques propositions », art. cit., p. 325.

3. Bernanos, « Laissez la France parler français », dans Bernanos, *Le Chemin de la Croix-des-Âmes*, EEC II, p. 517-518. Article d'abord paru dans Bernanos, « Vous voulez l'union des Français ? », *La Marseillaise*, Londres, 4 avril 1943.

4. Cf. partie I, chap. 1, « Exil et échec chez Bernanos ».

l'aune d'un exotisme les projetant sur un plan esthétique plutôt que politique, qu'elles peuvent être, comme le fait Cendrars, assimilées.

Finalement, ces considérations permettent de mettre à jour la tendance de Cendrars à définir la latinité à travers un certain primitivisme conçu en termes aussi bien linguistiques que psychologiques. Ce procédé le conduit à une paradoxale exotisation accommodant dans un même geste mise à distance et mise à disposition, différenciation et identification.

*

Bien que discrète, la notion de latinité imprègne indéniablement l'écriture aussi bien de Bernanos que de Cendrars lorsque confrontée à leur expérience brésilienne : tous deux tendent à projeter le Brésil – et plus précisément ses lecteurs (Bernanos) comme ses auteurs (Cendrars) – dans un espace latin. En faisant jouer les concurrences à l'identification latine (catholique pour Bernanos, primitiviste pour Cendrars), ces deux écrivains conçoivent la latinité en tant qu'enjeu littéraire : elle ressort ainsi de l'énonciation chez Bernanos et de la stylistique chez Cendrars. Toutefois, Bernanos convoque la notion au moment de l'expérience de sa défaillance et Cendrars la fait affleurer en même temps qu'il la met à distance : leur « écriture brésilienne » soutient ainsi paradoxalement l'expression d'une mise en échec de la notion de latinité par l'expérience littéraire du Brésil.

2. CADRAGES ÉTASUNIENS DU BRÉSIL

Un pays se trouve impliqué de manière récurrente dans les relations littéraires entre la France et le Brésil : les États-Unis. Depuis la fin de la Première Guerre mondiale s'instaure en effet au sein de l'Amérique du Sud une concurrence entre les grandes puissances économiques, politiques et culturelles mondiales. C'est ainsi souvent à ce titre que le Brésil suscite l'intérêt français. Nous envisagerons en termes littéraires cette circulation de l'attention, à partir de la lecture du roman américain de Cendrars : *L'Or*.

a. Expositions éditoriales et projections territoriales du roman : le cas de *L'Or*

Dans son entretien avec Sérgio Milliet publié en février 1926 dans *Terra roxa e Outras terras*, Cendrars, interrogé à propos des « derniers succès littéraires », répond avec irrévérence :

En France, la Jeanne d'Arc de Bernard Shaw ; en Angleterre, la Jeanne d'Arc, de Delteil ; en Allemagne, *Anatole France en pantoufles* ; en Italie, *Anatole France en pantoufles* ; en Tchécoslovaquie, Anatole France botté ; en Turquie Anatole France en babouches ; en Russie *Ce que j'ai vu à Moscou* de Béraud ; aux États-Unis, *L'Or* de Blaise Cendrars ; au Brésil, *Pau Brasil*¹.

Comme le remarque Antoine Chareyre, cette liste « indique bien, parallèlement à la distinction de *Pau Brasil*, que de son premier voyage [Cendrars] retenait déjà moins ses poèmes de *Feuilles de route* que l'expérience qui avait stimulé et allait nourrir, pour longtemps, sa nouvelle phase créatrice, désormais romanesque² ». En même temps, en présentant *L'Or* comme un succès littéraire étasunien, il inscrit géographiquement sa première incursion dans le roman et pose en écrivain américain.

Des années plus tard, il offre un exemplaire dédicacé de *L'Or* à Ferreira de Castro qu'il vient de rencontrer et dont il a traduit *Forêt vierge* : « Avec mon admiration la plus cordiale / Blaise Cendrars / 1939 ». Les archives de l'écrivain portugais contiennent également un exemplaire dédicacé de sa traduction française de *Out of law* de Al Jennings parue en 1936 sous le titre de *Hors la loi !* : « De la part de / Blaise Cendrars / actuellement à Hollywood / 1936 ». Les deux auteurs ne s'étant pas encore rencontrés à cette date, il est permis de croire à une datation anticipée. Figurant dans la bibliothèque de Ferreira de Castro parmi les trois seuls volumes dédicacés par Cendrars, ces deux exemplaires pourraient

1. « — O último sucesso literário ? — Em França, a Joanna D'Arc, de Bernard Shaw ; em Inglaterra, a Joanna D'Arc, de Delteil ; na Alemanha, Anatole France, de chinelos ; na Itália, Anatole France, de chinelos ; na Tchechoslováquia, Anatole France, de botas ; na Turquia, Anatole France, de chinelas turcas ; na Rússia, *O que eu vi em Moscou*, de Beraud ; nos Estados Unidos, *O Ouro*, de Blaise Cendrars ; no Brasil, *Pau-Brasil*. » [Sérgio Milliet], « Outras terras. Dez minutos com Blaise Cendrars », *Terra roxa e Outras terras*, São Paulo, 3 février 1926, n. 2, p. 1.

2. Voir Antoine Chareyre, « Préface », dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil – Poésie et Manifeste*, traduit, préfacé et annoté par Antoine Chareyre, Paris, Éditions de la Différence, 2010, p. 300 (note de fin).

ainsi avoir été offerts conjointement. Couplé à *Hors la loi !*, *L'Or* est donné à lire comme un roman proprement étasunien.

Dès la fin de la première guerre mondiale, les États-Unis s'imposent comme la nation phare de la culture de masse et de l'« industrie culturelle¹ ». Lorsque Cendrars attribue à son premier roman un succès étasunien fantasmé, il situe par conséquent son projet romanesque en fonction d'une adresse au « grand public ». Il en confie d'ailleurs la promotion à Poulaille, qui vise pour *L'Or* « un large public, plus néophyte encore que les lecteurs ordinaires de Grasset² ». Le roman est publié en mars 1924 dans la collection à un franc de Grasset, « Le roman populaire ». C'est comme si, avec *L'Or*, Cendrars avait projeté son public selon un modèle étasunien.

*

Fasciné par l'idée de communication des pôles, Cendrars ménage régulièrement dans ses écrits ce que l'on pourrait nommer des « projections territoriales », comme si l'ancrage spatial de ses récits était voué à des jeux de projection. Le « Rouleau n. 6 » des *Confessions de Dan Yack*, daté du 21 avril 1925, en comporte un exemple particulièrement développé. Une longue digression intervient alors que le narrateur se souvient de ses moments de contemplations sur le front (thématique qui rapproche d'ailleurs ce passage du « Sac à charbon » de la *Tour Eiffel sidérale*, texte brésilien de Cendrars de première importance dans son parcours d'écrivain³). Le récit est alors suspendu au profit d'un étrange tableau de la campagne néo-zélandaise.

Ainsi, la mentalité de chaque Néo-Zélandais est plusieurs fois insulaire parce que chaque couple s'isole dans son sentiment personnel du bonheur, que chaque ferme est une robinsonnade dans la solitude des herbes [...]. La Nouvelle-Zélande a rompu les amarres et ne reste en relation avec le reste du monde que par un lien moral qui la rattache à la Grande Bretagne, dont chaque Néo-Zélandais est incommensurablement fier d'être un lointain descendant, ce qui ajoute encore un sentiment d'orgueil à son insularité et le confirme dans son refus de toute fraternisation humaine. / Cette situation de fait qui ressemble à une utopie a créé une race qui se croit pure et d'essence supérieure, parce que sévèrement sélectionnée et

-
1. Voir : Dominique Kalifa, *La culture de masse en France*, t. 1, 1860-1930, Paris, La Découverte, 2001 ; Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Vallotton, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques : 1860-1940*, Paris, PUF, 2006.
 2. Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, *op. cit.*, p. 293.
 3. Voir Antoine Chareyre, « Préface », dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil*, *op. cit.*, p. 31.

sans aucun métissage de sang. Mais justement, tout ce qui semble venir donner raison à ces sentiments de supériorité, de pureté et tout ce qui constitue les convictions mêmes de ce petit clan exclusif de la race blanche, n'était-il pas également l'apanage et ne formait-il pas les caractéristiques les plus saillantes de l'ancienne race primitive des insulaires australiens, de ces tribus sauvages que dans son fol orgueil le Néo-Zélandais a exterminé en moins de vingt-cinq ans par le fer et par le feu ? Cette réussite, ce maintien d'une civilisation précaire aux confins du monde, cette activité spécialisée et d'ordre matériel, cette absence totale de grandeur morale, ce manque d'ambition, [...] bref, tout ce que le Néo-Zélandais d'aujourd'hui considère être sa conquête, signes manifestes de son indépendance à l'égard de la vieille Europe, et jusqu'à cette indépendance elle-même, quand on y regarde de près, et que l'on sait abstraire de sa vision un certain aspect moderne que la vie moderne tend à prendre de plus en plus dans toutes les régions du globe, et surtout dans les plus éloignées des centres où cet aspect moderne d'uniformité et de grandeur s'élabore au jour le jour, il appert que rien n'est changé chez les habitants de ces deux îles, que la Nouvelle-Zélande n'est nullement en progrès et que la vie y continue comme du temps des anthropophages et se manifeste par toute une série de lois, d'interdictions, de refoulements et de rêves cruels sous l'égide du grand dieu Tabou. Comme celle des sauvages, la vie idyllique des Néo-Zélandais est farouche, avec cette seule différence, que l'on engraisse aujourd'hui des bœufs dans les pâturages délimités par du fil de fer barbelés et qu'autrefois, dans des huttes à barreaux de bambou tranchant, on engraisait des hommes victimes de choix destinées aux festins nationaux de chair humaine¹.

Il nous semble que la justification de cette description se trouve dans la projection qu'elle secrète de la découverte du Brésil et de sa ruralité par le Suisse. Comment ne pas lire dans cette esquisse de la mentalité néozélandaise une évocation des rencontres brésiliennes de Cendrars² ? Comment ne pas entendre dans cette récusation d'un certain « progrès » une référence à l'Anthropophagie d'Oswald de Andrade ? Comment ne pas percevoir ces considérations sur l'utopie de la pureté raciale en *résonance* avec la vaste bibliographie sur le sujet prenant le Brésil pour parangon³ ?

Dès le second chapitre de la première partie du roman apparaît d'ailleurs le thème de la communication des pôles : lorsque Dan Yack invite ses nouveaux

-
1. Cendrars, *Dan Yack*, TADA 4, p. 246-248.
 2. Un passage de *Trop c'est trop* évoque par exemple la « mentalité insulaire » des Brésiliens due « à leur isolation, à leur retranchement du monde durant quatre siècles, à l'immensité des distances qui séparent une région de l'autre ». Cendrars, *Trop c'est trop*, TADA 8, p. 179.
 3. Nous pensons bien sûr aux écrits du Comte de Gobineau, et en particulier à son *Essai sur l'origine de l'inégalité des races humaines* (que Cendrars cite dans sa conférence à São Paulo sur la « littérature nègre » évoquée plus haut), mais aussi de Louis Couty et d'auteurs brésiliens tels que Sílvio Romero et Nina Rodrigues (dans la lignée desquels s'inscrit notamment Paulo Prado). C'est que, comme le fait remarquer Lilia Moritz Schwarcz dans *Racismo no Brasil*, les théories raciales innervent profondément la propre conception nationale du Brésil (Lilia Moritz Schwarcz, *Racismo no Brasil*, São Paulo, Publifolha, 2001). Pour une synthèse sur le sujet, voir également : Diego Uchoa de Amorim, « Teorias raciais no Brasil : um pouco de história e historiografia », *Revista Cantareira*, Rio de Janeiro, juillet-décembre 2013, n. 19, p. 62-78.

amis à tirer sur un globe pour déterminer leur destination, Cendrars semble finalement figurer un des principes de son écriture :

— Trop bas, trop bas ! dit le capitaine Deen qui jugeait des coups. Vous avez tiré beaucoup trop bas, monsieur. Tenez, regardez. Voici le point de pénétration de votre balle. En plein dans les îles Antipodes ! Nous défilions, au large, il n'y a pas dix jours. Et tenez, regardez de l'autre côté, passez-y le doigt. Votre balle a fait tomber Paris. Vous sentez la craquelure ? Et voici l'enduit qui s'est détaché, on lit encore : « ... ris ». C'est tout ce qui reste de Paris.

Il s'agirait d'atteindre par l'écriture la puissance de ce tir qui projette et confond, éprouve la distance et l'annule, perturbe, en somme, la conception de l'espace et du temps. En miroir, la lecture serait figurée dans cette navigation aussi longue et aventureuse que gratuite et libre.

*

Si l'exposition éditoriale de *L'Or* est bien étasunienne, il nous semble que l'écriture du roman relève pour une large part d'un exercice de « projection territoriale » non plus à l'échelle du globe mais d'un continent : c'est en effet un territoire – littéraire – brésilien qui apparaît en filigrane à travers l'espace romanesque – étasunien – de *L'Or*. Comme Touret le remarque¹, pas moins de cinq projets romanesques de Cendrars potentiellement liés au Brésil sont commencés entre 1926 et 1928 : *John Paul John ou l'ambition*, *L'Argent*, *En Equatoria*, *Aleijadinho* et *Lampion, bandit Brésilien*. Aucun d'eux ne sera mené à bien². *L'Or* serait-il le roman brésilien que Cendrars n'a pas écrit ?

La genèse du premier roman publié par Cendrars le rattache indubitablement à l'expérience et aux rencontres brésiliennes de son auteur. S'il existe des traces antérieures du projet, *L'Or* est écrit entre deux séjours au Brésil : rédigé au Tremblay du 22 novembre au 31 décembre 1924³ (soit quelques trois mois après le retour de Cendrars de son premier voyage), le manuscrit est déposé chez Grasset avant que son auteur reparte aussitôt pour sa « deuxième patrie

-
1. Michèle Touret, *Blaise Cendrars : le désir du roman (1920-1930)*, Paris / Berne, Honoré Champion / Centre d'études Blaise Cendrars, « Cahiers Blaise Cendrars », 1999, n. 6, p. 8.
 2. Cf. partie I, chap. 1, « Les amitiés brésiliennes de Cendrars ou l'aporie d'une modernité littéraire mondiale ».
 3. Jay Bochner, « La Fortune de *L'Or* en Amérique », dans Michel Décaudin (dir.), *Cendrars Aujourd'hui – Présence d'un romancier*, Paris, Lettres Modernes, Minard, « Icosathèque », 1977, p. 40-41.

spirituelle¹ ». Dans *Le Lotissement du ciel*, Cendrars situe même la rédaction de *L'Or* – qu'il présente comme l'« apprentissage de [s]on métier de romancier » – dans la fazenda de Paulo Prado².

À plusieurs reprises *L'Or* a été rattaché à la découverte du Brésil par son auteur. Dans son ouvrage *Les écrivains français et le Brésil*, Régis Tettamanzi prolonge l'analyse :

Œuvre-charnière, *L'Or* est évidemment un roman « brésilien », dans la mesure où il a été conçu au Brésil, mais il y a plus, et cela a été souligné : pour Claude Leroy, *L'Or* est brésilien par son absence de genre et de repères. On aimerait rebondir sur ce dernier terme, et le déplacer légèrement, afin de montrer qu'il y a, justement, dans ce texte, quelques repères... brésiliens³.

Il met notamment en évidence la présence d'un lexique proprement brésilien (avec des termes tels que *caninha* et *urubu* par exemple⁴), l'importance de la référence au mythe de l'El Dorado⁵, ou encore la consonance latino-américaine des patronymes de *L'Or* qu'il qualifie de « *résonance onomastique*⁶ ». Quelques années auparavant, Augusto Callil avait repéré dans le quatrième chapitre de *L'Or* la citation du récit de voyage de Biard intitulé *Deux années au Brésil* et publié en 1862⁷. Les archives de Cendrars conservées à la Bibliothèque nationale Suisse contiennent par ailleurs une coupure d'un journal non identifié mentionnant des découvertes minières au Brésil :

Découverte de minéraux précieux. – Un très abondant dépôt de minerais a été découvert près de la ville d'Uba, dans l'Est de Minas-Geraes. / Des analyses ont été faites par le Dr Djalma Guimaraes, géologue du ministère de l'Agriculture. Elles révèlent que les échantillons sont particulièrement riches en manium, en radium et en thorium⁸.

-
1. Cendrars, « La Voix du sang », TADA 11, p. 385.
 2. Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, OAC II, p. 429.
 3. Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil*, *op. cit.*, p. 336.
 4. Occurrences mentionnées *ibidem*, p. 337 ; et Carlos Augusto Calil, « Le contrebandier de cigare », dans Maria Teresa de Freitas et Claude Leroy (dir.), *Brésil, l'Utopialand de Blaise Cendrars*, Paris, L'Harmattan, « Recherches Amériques latines. Série Brésil », 1998, p. 306.
 5. Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil*, *op. cit.*, p. 337.
 6. *Idem*. Cf. Partie I, chap. 1 « Multiplication des noms ».
 7. Le passage en question correspond au propos rapporté d'un « lascar » à Suter (Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 398) qui reprend un passage de : François Auguste Biard, *Deux années au Brésil*, Paris, Hachette, 1862, p. 336-337. Carlos Augusto Calil, « Le contrebandier de cigare », *art. cit.*, p. 306.
 8. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte : 67, cote : P 41-9).

Il paraît dès lors évident que Cendrars entreprend de raconter les aventures étasuniennes de Suter alors qu'il a le Brésil en tête : *L'Or* ressort manifestement d'une projection vers les États-Unis d'un intérêt premier pour le Brésil. Aucune étude ne s'est cependant attachée à considérer l'importance dans la conception du roman des découvertes proprement littéraires que Cendrars a pu faire au Brésil. À partir d'une mise en perspective de *L'Or* avec des textes brésiliens contemporains (un essai historique, des chroniques, des contes et un roman), et une analyse de la figure d'auteur qu'ils engagent (l'homme d'affaire érudit, le lettré marginal, l'auteur-éditeur à succès et le romancier avant-gardiste), il s'agira pour nous de comprendre en quoi *L'Or* résulte d'un cadrage étasunien de la découverte des Lettres brésiliennes par Cendrars.

b. Littérature érudite et littérature populaire

On a souvent remarqué la singulière articulation entre littérature populaire et littérature érudite dont relève l'œuvre de Cendrars. Cette polarité se trouve également au cœur des propositions des auteurs modernistes que le Suisse rencontre au Brésil. Deux auteurs seront convoqués pour analyser la façon dont *L'Or* la réinvestit : Paulo da Silva Prado et Lima Barreto.

Il s'agira ce faisant de confronter à un même texte les œuvres d'auteurs que presque tout oppose : l'un est un riche propriétaire blanc, l'autre un pauvre métisse des faubourgs, l'un est un cosmopolite paulistain, l'autre un sédentaire carioca, l'un est un dirigeant politique, l'autre un fervent accusateur du régime en vigueur (fig. 4 et 5). Les deux hommes sont même ennemis à en croire l'article de Barreto intitulé « Sobre a carestia » et publié dans *O Debate* en septembre 1917 où il va jusqu'à qualifier de « boucher¹ » le père de Prado, éminent représentant de la « ploutocratie pauliste » qu'il accuse d'affamer la population.

1. Article cité dans Lilia Moritz Schwarcz et Pedro Meira Monteiro, « Sérgio com Lima: um encontro inusitado em meio aos modernismos », *Revista brasileira de História*, São Paulo, septembre-décembre 2016, vol. 36, n. 73, p. 41-62.

Erudition historique et littérature : Paulo Prado

La relation entre Cendrars et Prado se trouve systématiquement évoquée lorsqu'il s'agit de l'expérience brésilienne du Suisse. C'est certainement l'amitié la plus importante de celles qu'il tissera au Brésil, en termes d'intensité, de longévité comme de fécondité.

Plus d'une décennie après la mort de son ami, Cendrars en propose un portrait dithyrambique dans la partie « Le gigantisme » de « Utopialand », texte d'abord paru en juillet 1955 en publication pré-originale dans la revue *Marco Polo* sous le titre « Le Brésil change de capitale » :

[...] mon ami Paulo Prado, historien, écrivain, essayiste, financier international, homme d'affaire, planteur, un des rois du café, mondain à la mode passant pour un snob parce qu'il était président de l'Automobile-Club en plus de la présidence occulte de plusieurs trusts puissants qu'il gérait par personnes interposées, érudit, collectionneur, esprit revenu de tout et qui est mort d'ennui à São Paulo, patricien allant toujours de l'avant et néanmoins membre conservateur de sa ville à qui il a légué ses livres et ses tableaux, mais très subtil et ironisant diagnostiqueur en politique [...]. C'est l'oracle désenchanté¹.

L'admiration que Cendrars nourrit pour Prado occupe une large part dans le « romantisme de la réussite² » qu'il développe par suite de ses premiers séjours brésiliens. L'importance de leur relation est telle que ce serait grâce à leur amitié que chacun, tour à tour, aurait à un moment retrouvé le chemin de l'écriture. Dans « La Voix du sang », Cendrars raconte en effet que, pendant que les troupes révolutionnaires du Général Isidoro prennent d'assaut São Paulo et que les deux amis se trouvent réfugiés dans une *fazenda*, Prado, « traqué », se « reme[t] à écrire » grâce à la présence de son ami qui « lui fai[t] du bien³ ». S'agit-il d'une évocation de la rédaction de *Retrato do Brasil* ? En retour, une lettre de Cendrars à Prado datée du 22 novembre 1924 atteste de la relation entre son amitié pour le Brésilien et la rédaction de *L'Or* – dont il date le début de la rédaction de ce même jour⁴ : « vous avez été tellement gentil avec moi, surtout vous, Paulo, que

1. Cendrars, « Utopialand », *Trop c'est trop*, TADA 11, p. 319-320.

2. Formule de René Hilsun citée par Michèle Touret, *Blaise Cendrars : le désir du roman (1920-1930)*, *op. cit.*, p. 62.

3. Cendrars, « La Voix du sang », *Trop c'est trop*, TADA 11, p. 385.

4. « Pléiade » p. 1368.

tout ce que je fais, je le fais en somme sous vos auspices¹ » confie-t-il. La confrontation de ces témoignages porte à considérer les relations entre les écrits des deux auteurs, en particulier ceux produits à cette même époque : le *Retrato do Brasil* de Prado et *L'Or* de Cendrars.

Publié trois ans après *L'Or*, l'essai de Prado intitulé *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*² se fonde sur l'idée qui constitue l'axe dramatique du roman de Cendrars : la ruée vers l'or conduit à la ruine. Alors que la déchéance que le roman raconte se produit à l'échelle d'une propriété privée – celle du Général Suter – celle que l'essai s'attache à analyser se situe à l'échelle nationale. La troisième partie du *Retrato*, intitulée « *Cobiça* [convoitise] », vise ainsi à démontrer que l'obsession pour l'or – « continue, dispersée parmi toutes les classes, comme une folie collective » – constitue pour le Brésil une « caractéristique de la formation de la nationalité³ ».

Les deux textes se développent à partir d'un même paradoxe : « l'énigme de tant de manque d'argent à côté de montagnes d'or⁴ ». Pour le formuler, Prado se réfère d'ailleurs directement – quoique qu'implicitement – à la *Merveilleuse histoire du général Suter* en comparant le cas brésilien au californien : « comme dans le drame californien dans lequel le vieux Suter, millionnaire, se ruinait à cause de la trouvaille d'une mine richissime dans ses terres agricoles couvertes de vignes, d'oliviers et de bétail de race – l'or appauvrissait le Brésil⁵ ».

En *écho* à l'histoire de Suter dans *L'Or*, Prado insiste sur la coïncidence du déclin agricole brésilien avec la découverte de minerais : nombre de territoires

-
1. Lettre de Cendrars à Paulo Prado du 22 novembre 1924 du Tremblay, dans Alexandre Eulalio (éd.), *A aventura brasileira de Blaise Cendrars – Ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções* [1978], éd. Carlos Augusto Calil, São Paulo, Edusp, 2001, p. 177.
 2. Paulo Prado, *Retrato do Brasil – Ensaio sobre a tristeza brasileira*, São Paulo, Duprat-Mayença, 1928.
 3. « Esse característico na formação da nacionalidade é quasi único na história dos povos. » Paulo Prado, *Retrato do Brasil – Ensaio sobre a tristeza brasileira*, Rio de Janeiro, F. Briguet & Cia, 1931.
 4. « O enigma de tanta falta de dinheiro ao lado de montanhas de ouro ». Paulo Prado, *Retrato do Brasil, op. cit.*, p. 102.
 5. « Como no drama histórico da Califórnia em que o velho Suter, milionário, arruinava-se pelo achado de uma mina riquíssima nas suas terras de lavoura cobertas de vinhas, oliveiras e gado de raça – o ouro empobrecia o Brasil. » Paulo Prado, *Retrato do Brasil, op. cit.*, p. 99-98.

exploités au prix de longues luttes se trouvent abandonnés et « un bœuf termin[e] par coûter cent *oitavas* d’or en poudre, un *alqueire* de farine quarante¹ » – transposition transparente d’un passage du roman de Cendrars (« Le sucre vaut cinq dollars, le café dix, un œuf vingt, un oignon deux cent, un verre d’eau mille² »), lui-même repris d’un article de Louis Simonin paru en 1862 dans la revue *Le Tour du monde* (« un œuf valait cinq francs, une poule jusqu’à cinquante³ »). À l’évidente proximité structurelle entre axe argumentatif du *Retrato* et axe narratif de *L’Or* s’ajoute ainsi un jeu d’intertextualité complexe qu’il s’agit d’analyser.

Sa première caractéristique est qu’il se joue entre deux langues : il faudra attendre 1988 pour lire *L’Or* en portugais⁴ et le *Retrato* ne sera jamais traduit : bien qu’il soit choisi en 1929 par le Département national d’enseignement pour être diffusé à l’étranger dans le cadre de la convention de la Ligue des Nations, l’opposition de la presse brésilienne et de l’auteur lui-même en empêcheront la traduction. Des années plus tard, Prado continuera d’affirmer la « visée purement domestique de son essai polémique⁵ ».

La seconde particularité est qu’il demande, pour être mis à jour, une conception non linéaire de l’histoire littéraire : il ne s’agit pas tant de dégager ce que le *Retrato* doit à *L’Or*⁶ mais bien de démontrer que le roman de Cendrars anticipe l’essai de Prado. Leur confrontation implique de considérer cette intertextualité à l’aune de la théorie des possibles intertextuels en cela que, comme l’explique Sophie Rabau, « [c]e n’est pas le texte premier qui détermine le texte second mais bien le texte second qui (re)donne accès au texte premier⁷ ».

1. « [...] um boi chega a valer cem oitavas de ouro em pó, um alqueire de farinha quarenta” en poudre, un alqueire de farine quarenta. » Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, *op. cit.*, p. 99.

2. Cendrars, *L’Or*, ORC I, p. 415-416.

3. Christine le Quellec Cottier, « Notice [de *L’Or*] », dans Cendrars, *L’Or*, ORC I, p. 1398.

4. Cendrars, *O Ouro. A maravilhosa história do general Johann August Suter*, Antônio Carlos Viana (trad.), Porto Alegre : L&PM editores, 1988.

5. Antoine Chareyre, « Préface » (note de fin), dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil*, *op. cit.*, p. 300.

6. Un article d’Henrique Pinheiro Costa Gaio procède d’ailleurs à cette démonstration. Henrique Pinheiro Costa Gaio, « A voz do sangue : o diálogo de Paulo Prado e Blaise Cendrars em torno de *Retrato do Brasil* », *Revista Ars Historica*, Rio de Janeiro, janvier-juin 2016, n. 12, p. 123-139.

7. Sophie Rabau, *L’Intertextualité*, Paris, Flammarion, GF-Corpus, 2002, p. 37.

S'il ne s'agit pas de mettre au jour un cas de plagiat par anticipation tel que le définit Pierre Bayard¹, l'analyse relève bien du constat que « les idées ne sont pas seulement possédées, elles sont possédantes » – constat sur lequel sont d'ailleurs érigés et le roman de Cendrars et l'essai de Prado : c'est bien l'*idée* de l'or qui est présentée comme le moteur de l'Histoire.

Un premier regard sur la mise en scène de l'espace nucléaire du roman permettra de déceler le dialogue entre *L'Or* et le *Retrato* autour de la figure du colon. Caractériser celui-ci nous conduira ensuite à interroger les relations que ces textes tissent entre Histoire et légende. Finalement, c'est autour d'une approche de la modernité que nous ferons dialoguer le roman et l'essai.

La Nouvelle Helvétie en fazenda

Dans son ouvrage *Les Écrivains français et le Brésil*, Tettamanzi démontre en quoi le domaine de Suter tel qu'il est dépeint dans *L'Or* peut être assimilé à une *fazenda*². Soulignant la fertilité de la région et la luxuriance de la végétation, insistant sur la rapidité de l'installation de Suter, les facilités administratives et la précocité de la rentabilité de son affaire³, Cendrars projette dans son roman les topos des descriptions du Brésil dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècle – le récit de la visite du domaine de Suter par le capitaine Frémont dans *L'Or* résonne par exemple avec un passage de *Brésil, terre d'amour et de beauté* d'Henry Valloton (ouvrage publié en 1948 et conservé dans la bibliothèque de Cendrars) où l'auteur relate sa visite d'une fazenda dans les environs de Campinas précisément nommée *Helvétia*⁴ (fig. 13).

C'est par la référence à la Suisse que s'opère plus précisément le rapprochement entre le domaine de Suter – « Nouvelle Helvétie » en Californie – et les *fazendas* de Prado. Dans *Café Express*, première esquisse du « Roman du Morro azul » (fig. 10) rédigée au retour de son premier voyage au Brésil, Cendrars

-
1. Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minit, « Paradoxes », 2009.
 2. Nom attribué aux grands domaines agricoles brésiliens issus de l'organisation sociale et économique coloniale.
 3. Autant de lieux communs de la description française de la *fazenda*. Cf. Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil*, op. cit., p. 337.
 4. Henry Valloton, *Brésil, terre d'amour et de beauté*, Paris, Payot, 1948, p. 170-172. En figure un exemplaire dans la bibliothèque de Blaise Cendrars conservée dans le fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses.

commence le portrait de Prado en évoquant ses propriétés agricoles d'une superficie « un peu plus grande que la Suisse » (le chiffre exact restant absent, la comparaison vaut mesure).

La passion du café, la grande passion du café me fut racontée à la terrasse d'un café sur les boulevards par un autre ami qui est également planteur. C'est d'ailleurs lui qui me fit venir la première fois au Brésil. Ce n'est pas un rêveur comme mon vieux colonel. Il est d'une autre génération. C'est un homme qui a le sens des réalités. C'est un grand homme d'affaires et le Président d'une compagnie qui possède la plus grande plantation de café au monde – quatre millions de caféiers d'un seul tenant avec des réserves de forêt vierge dans de la bonne terre, des anabases, *cette fameuse terre violette qui est la plus fertile du monde* cette plantation mesure [espace] millions de mètres carrés soit *une superficie un peu plus grande que la Suisse*¹.

Cet extrait associant « la terre [brésilienne] la plus fertile du monde » à la « Suisse » esquisse un lien diffus entre la terre natale de l'écrivain, celle qu'il rencontre au Brésil – « cette fameuse terre violette » résonnant avec *Terra roxa e outras terras*, titre de la revue moderniste co-fondée en 1926 par Prado² – et celle qu'il met en scène dans son roman : le domaine californien de Suter, la « Nouvelle Helvétie ». C'est bien à l'aune de sa connaissance des terres de Prado que Cendrars raconte celle de Suter.

La conservation d'une page du *Diário da fazenda Santa Veridiana*³ (fig. 11 et 12) montre l'intérêt que Cendrars porte aux propriétés de Prado, à leur gestion et à la figure d'« homme moderne » qu'elles font ainsi émerger. Reprenant les données du *Diário*, un passage de *Café Express* résulte de la mise en récit des documents de gestion de la *fazenda*. C'est à Prado qu'est donnée pour l'occasion la parole :

Cet homme moderne qui est plus Parisien qu'un Parisien, plus Londonien qu'un Londonien etc. reçoit tous les matins une grande feuille de papier pelure divisée en d'innombrables affaires. Un seul coup d'œil lui suffit pour savoir au juste quel est l'état de ses affaires. [...] Mais celle qu'il consulte le plus, est la colonne qui résume toute l'activité de sa plantation. « Voyez Cendrars, il y a 2.790.000 caféiers en fleurs. Ah si vous saviez ce que c'est qu'une plantation en fleurs. C'est une étendue blanche à perte de vue sous le soleil du Brésil, sous le ciel bleu de l'intérieur, sur

-
1. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte : 68, cote : P 59-1). Cendrars, « Café Express », OAC II, p. 732-733.
 2. Dont le deuxième numéro contient d'ailleurs un entretien de Cendrars avec Sérgio Milliet ([Sérgio Milliet], « Outras terras. Dez minutos com Blaise Cendrars », *Terra roxa e Outras terras*, São Paulo, 3 février 1926, n. 2, p. 1).
 3. Page du *Diário da fazenda Santa Veridiana* du 12 juillet 1923. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte : 83, cote : L 425).

cette terre rouge du Brésil, on dirait qu'il a neigé. Moyenne de la température 33 la semaine dernière. Aucune menace de gelée. Voilà trois mois qu'il n'a pas plu. Nous avons dépensé 800.000 frs cette année pour lutter avec les fourmis. *Quand venez-vous chez nous ? je reçois cette feuille régulièrement par avion. Venez, n'hésitez pas, vous ne le regretterez pas*¹.

Les trois phrases finales mêlent l'invitation de Prado avec l'évocation du *Diário*, brouillant le lieu depuis lequel le « je » s'énonce – à la fois sur place et à distance d'avion. Dans cet entremêlement des voix², ce sont finalement les figures de Cendrars et Prado qui tendent à se confondre.

Il est tentant de penser que *L'Or* résulte en grande part de cette identification. L'occultation par Cendrars de la spécificité historique du fort Suter³ pourrait ainsi s'expliquer par la restitution sous-jacente de ses séjours dans les *fazendas* de Prado ; on perçoit dès lors la dimension triangulaire du territoire romanesque qui en résulte, entre Brésil, Suisse et États-Unis.

Récits de colonisation

Si le Brésil de Prado se trouve projeté dans la Californie de Cendrars, si *L'Or* résonne avec le *Retrato*, c'est que Cendrars fonde son roman sur un récit de colonisation : avant de s'assimiler à un *fazendeiro*, Suter est d'abord un pionnier, un colon.

La fascination de Cendrars pour Suter entre ainsi en *résonance* avec celle de Prado pour les *bandeiras*⁴. Dans son essai, Prado insiste sur le rôle structurant de

1. Feuilles E et F du manuscrit de « Café express ». Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte : 68, cote : P 59-1). Cendrars, « Café Express », OAC II, p. 733-734.

2. Eden Viana-Martin, « Les voix de *L'Or* », *Méthode !*, Bandol, n. 12, *Bourlinguer en écriture : Blaise Cendrars et le Brésil*, printemps 2007, p. 79-85.

3. « Il y eut, dans la vie de Suter, bien d'autres aventures, de nature principalement politique, qui ne devaient pas intéresser Cendrars pour *L'Or*. Le fort de la Nouvelle Helvétie contrôlait en effet l'intérieur de la Californie et représentait le point d'arrivée de tous les immigrants qui suivaient la route terrestre, avant et surtout après la découverte de l'or. Le fort était, par conséquent, la plaque tournante d'intérêts internationaux, y compris ceux de la France qui avait convoité plus ou moins sérieusement la Californie. » Jay Bochner, « La Fortune de *L'Or* en Amérique », art. cit., p. 39.

4. *Bandeira* signifie « drapeau » en français. Ici, les *bandeiras* renvoient aux *bandeirantes*, nom donné aux éclaireurs de la période coloniale qui, dès le XVI^e siècle, pénètrent l'intérieur de l'Amérique du Sud à la recherche de richesses, surtout d'or et d'argent. Leur entreprise allait d'ailleurs au-delà des minerais : elle prévoyait aussi la capture et l'assujettissement des populations locales et la destruction des *quilombos* (hameaux d'hommes et femmes réchappés ou affranchis après avoir été convertis en marchandise par la « Traite négrière ») ainsi que l'extermination de leurs occupants, les *quilombolas*. Ainsi déterminés, les *bandeirantes*

ces pionniers dans la constitution du Brésil (il consacre d'ailleurs un ouvrage aux *bandeiras* paulistes, publié moins d'un an après *L'Or*). Selon lui, c'est le parcours de ces expéditions armées, pénétrant depuis le littoral vers l'intérieur des terres, qui détermine en premier lieu l'histoire nationale : le Brésil se serait constitué par le tracé de lignes d'« exploration et peuplement » mettant les fleuves en réseaux¹.

Il est peu probable que Cendrars, alors qu'il raconte le parcours de Suter jusqu'en Californie, n'ait pas en tête des récits de *bandeiras* collectés par Prado². Le romancier attribue d'ailleurs à Suter une identité corporelle³ similaire à celle que l'historien esquisse des pionniers brésiliens⁴. Prado lui a peut-être raconté l'histoire de Pantaleão Rodrigues rapportée dans le *Retrato*⁵ ? Comme Suter, Pantaleão entreprend son expédition en compagnie de trente-cinq hommes ; comme le groupe de Suter, celui de Pantaleão remonte un fleuve, se trouve rapidement confronté à des populations indigènes et se sépare ; finalement, comme Suter, Pantaleão persiste malgré les pertes et jusqu'à l'anéantissement⁶. L'histoire du général s'apparente effectivement à celle de ces « pionniers qui s'en vont de l'avant, sans esprit de retour⁷ ».

contribuent largement à l'expansion territoriale du Brésil au-delà des limites tracées par le Traité de Tordesillas, de 1494. Pierre Monbeig, géographe français missionné, à l'instar de Lévi-Strauss, à l'Universidade de São Paulo, a notamment consacré un ouvrage aux *bandeiras* de la région de São Paulo (Pierre Monbeig, *Pionniers et planteurs de São Paulo*, Paris, Armand Colin, 1952).

1. Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, *op. cit.*, p. 70-72.
2. Rappelons que son premier essai, publié en 1925, porte sur l'Histoire des *bandeiras* de l'état de São Paulo (et que Cendrars accompagne de près le travail de recherche documentaire de Prado). Dans son *Retrato do Brasil*, Prado assimile pour sa part directement les *bandeiras* aux « *pioneiros da Califórnia* » (Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, *op. cit.*, p. 93).
3. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 382, 1395.
4. Portrait physique des *bandeirantes* dans Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, *op. cit.*, p. 83.
5. Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, *op. cit.*, p. 86-87.
6. *Idem*, p. 86-87. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 392.
7. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 393. À comparer avec le récit de Prado : « Ils s'enfonçaient dans les *sertão*, disparaissaient jusqu'à ce que quelques mots sur un morceau de papier, testament ou inventaire annonçassent aux parents la fin de l'inconnu pionnier. » (« Afundavam-se pelos *sertões*, desapareciam, até que poucas palavras num pedaço de papel, como testamento ou inventário, anunciassem aos parentes o fim do desconhecido pioneiro. ») Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, *op. cit.*, p. 86.

La fascination de Prado pour les *bandeiras* implique une occultation des destructions et anéantisements commis dans leurs avancées pionnières¹. Cendrars procède lui aussi à une euphémisation du génocide des indigènes américains dans *L'Or*. La présence des « Indiens² », des « Peaux-rouges³ », des « sauvages irréductibles⁴ » n'est mentionnée qu'à des moments d'accélération du récit et les luttes qu'elle implique sont rapportées en style télégraphique : « C'est une guerre d'atrocité et d'horreur. Il n'y a pas de pardon. Malheur à la petite troupe qui tombe entre les mains des sauvages ou dans l'embuscade dressée par les chasseurs de scalps⁵. »

La prospérité du domaine de Suter, en revanche, constitue l'occasion pour Cendrars de se livrer aux « délices des listes⁶ » : « des ponts sont jetés, des pistes tracées, des marais desséchés, des étangs creusés, un puits, des abreuvoirs, des canalisations d'eau⁷ » raconte-t-il par exemple. Il continue quelques pages plus loin :

Des chevaux, des peaux, du talc, du froment, de la farine, du maïs, de la viande séchée, du fromage, du beurre, des planches, du saumon fumé étaient journellement embarqués. Suter expédiait ses produits à Van Couver, à Sitka, aux Îles Sandwich, et dans tous les ports mexicains et sud-américains⁸ [...].

Cendrars énonce son récit depuis l'expérience du colon : la nature est obstacle à dompter, les hommes des forces à asservir ou anéantir.

Ces listes résonnent d'ailleurs avec l'excipit du roman paragon des récits de colonisation, *La Vie et les aventures étranges et surprenantes de Robinson*

-
1. Il accorde ainsi aux *bandeiras* « son principal titre de gloire [qui est] la lutte contre la nature de laquelle faisait partie l'indien sans défense mais fugitif, invisible et séduisant » (« o seu principal título de glória que foi a luta contra natureza de que fazia parte o índio indefeso mas fugidio, invisível e envolvente »). Prado, *Retrato do Brasil, op. cit.*, p. 85-86.
 2. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 392 et 409.
 3. *Ibidem*, p. 394.
 4. *Ibid.*, p. 413.
 5. *Ibid.*, p. 394.
 6. Référence à « Délices des listes », titre d'un chap. de : Gérard Farasse, *Usages du livre*, Paris, PU Paris-Nanterre, « RITM », 2013.
 7. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 407.
 8. *Ibidem*, p. 410.

Crusoé (notons la similarité de ce titre français avec celui pressenti pour *L'Or* par son auteur), passage que Cendrars revisite à plusieurs reprises dans son œuvre¹ :

Quand je pris congé de l'île j'emportai à bord, comme reliques, le grand bonnet de peau de chèvre que je m'étais fabriqué, mon parasol et un de mes perroquets. Je n'oubliai pas de prendre l'argent dont autrefois je fis mention, lequel était resté si longtemps inutile qu'il s'était terni et noirci ; à peine aurait-il pu passer pour de l'argent avant d'avoir été quelque peu frotté et manié. Je n'oubliai pas non plus celui que j'avais trouvé dans les débris du vaisseau espagnol².

Par un autre biais, se retrouve ainsi appliqué au domaine de Suter le modèle de la robinsonnade que le Suisse convoque dans sa description de la ferme néo-zélandaise dans *Dan Yack* – description dont nous avons montré l'inspiration brésilienne³.

Dans leur style comme dans le récit qu'ils sous-tendent, les passages de *L'Or* énumérant les prouesses de Suter résonnent en outre avec la présentation héroïque de Prado en colon dans *Café Express* :

Il lui a fallu construire une voie ferrée pour mener son café à la côte. Il lui a fallu construire un port outillé à la moderne pour embarquer son café. Il lui a fallu construire des routes, des écluses, des canalisations d'eau, des centrales électriques, des barrages, installer toute une machinerie pour la manutention, il lui a fallu construire des villages pour ses colons, un service médical, des écoles pour les enfants, un cinéma, des terrains de sport pour les jeunes, non seulement il est planteur mais encore il est exportateur⁴.

Or, ce récit correspond à son tour à celui que fait Prado des *bandeiras* dans le *Retrato* : « c'est l'individu qui a défranchi les bois, établi les plantations, étendu les chemins de fer sur la terre vierge, fondé les villes, ouvert les usines, organisé les compagnies et importé le confort de la vie matérielle⁵ ». Partageant une tonalité épique (émanant notamment de l'emploi de parallélismes grammaticaux),

1. Notamment dans le passage de *Trop c'est trop* déjà cité (Cendrars, *Aujourd'hui*, TADA 11, p. 284-285). Cf. partie I, chap. 1, « Voyage et lassitude chez Cendrars ».

2. Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, t. 1, trad. Pétrus Borel, Paris, Borel et Varenne, 1836, p. 421.

3. Je dois cette référence à *Robinson Crusoé* aux commentaires de Dominique Carlat de la première version de ce chap., qu'il en soit vivement remercié.

4. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte : 68, cote : P 59-1). Cendrars, « Café Express », OAC II, p. 733.

5. « Foi o particular que desbravou a mata, que ergueu as plantações, que estendeu pela terra virgem os trilhos de caminhos de ferro, que fundou cidades, abriu fábricas, organizou companhias e importou o conforto da vida material. » Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, op. cit., p. 206.

les trois portraits – celui de Suter, celui de Prado et celui des *bandeiras* – se croisent ainsi autour de la figure du colon et de la valorisation de son action.

Comme dans le *Retrato*, à l'insistance sur l'héroïsme individualiste de la conquête fait néanmoins pendant la lourdeur de l'échec. *L'Or* donne finalement lui aussi à voir ce que Prado déplore au Brésil : « le spectacle d'un peuple habitant un territoire, que la légende – plus que la vérité – considère comme un immense réservoir d'inégalables richesses, sans savoir l'exploiter ni en profiter d'une once¹ ».

*

Le roman de Cendrars et l'essai de Prado se rejoignent par ailleurs sur une autre caractéristique du récit de colonisation : tous deux s'élaborent à partir de l'exhibition d'un moment originel. Alors que le drame du général Suter se déclenche avec le « fameux coup de pioche² » du charpentier Marshall mettant à jour « le premier or³ », celui du Brésil dans le *Retrato* commence par le débarquement européen sur le Nouveau Continent, qualifié par Prado de « merveilleuse trouvaille⁴ ». Les deux textes convergent finalement autour de deux moments légendaires de la colonisation américaine – la « découverte » du continent et celle de l'or –, considérés comme des moments inauguraux⁵.

La mise en perspective d'un passage de *L'Or* avec un texte ultérieur confirme l'association par Cendrars de ces deux mythes originels. Publié en 1952, *Brésil* associe textes divers (poèmes, proses et aphorismes, pour la plupart déjà parus dans des versions antérieures) et photographies inédites de Jean Manzon⁶.

-
1. « O espetáculo de um povo habitando um território, que a lenda – mais que a verdade – considera imenso torrão de inigualáveis riquezas, e não sabendo explorar e aproveitar o seu quinhão. » (Prado, *Retrato do Brasil*, *op. cit.*, p. 204.)
 2. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 416 et 438.
 3. *Ibidem*, p. 419 et 448. L'importance de ce moment se vérifie avec son retour délirant à la fin du roman : juste avant de mourir Suter croise par hasard Marshall sous l'emprise de la folie.
 4. « *Maravilhoso achado* », Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, *op. cit.*, p. 17.
 5. Une divergence toutefois : le *Retrato* insiste sur la persévérance dans la quête d'or au Brésil, longtemps vaine, alors que *L'Or* reconduit le mythe de l'unique premier coup de pioche.
 6. Commande de l'éditeur auprès de deux personnages réputés (pas de relations personnelles entre Cendrars et Manzon, pas de mention du travail de Manzon par Cendrars dans son texte liminaire), cet ouvrage est publié en 1952 à Monaco par Les Documents d'art alors dirigés par André Jardot. C'est le sixième titre de la collection dirigée par Odette Diard intitulée « Escapes du monde » qui rassemble des in-octavo illustrés de photographies (*La Hollande en*

Dernier ouvrage que Cendrars consacre entièrement à sa « patrie d'adoption », il est considéré comme un tombeau de Prado¹, décédé dix ans plus tôt. Or, la clé du titre de son texte liminaire (inédit daté de « Paris, 23 mai-7 septembre 1951 »), se trouve notamment dans la séquence 46 de *L'Or* où Suter écrit à son ami Birmann et lui raconte sa ruine (passage que l'on peut entièrement attribuer au romancier²).

C'est M. Marshall, mon charpentier, qui a mis l'or à jour en travaillant dans les fondations de ma scierie de Coloma. Après son coup de pioche, tout le monde m'a abandonné [...]. [...] Aujourd'hui il me semble que le monde entier est chez moi. *Des hommes sont venus* de tous les pays, ils ont construit des villes, des villages, des fermes sur mes terres et se sont partagé mes plantations³. »

En remarquant que la formule correspond au titre pressenti par Cendrars pour la fantomatique⁴ cinquième partie des *Feuilles de route*, Tettamanzi montre sa durable importance dans l'écriture brésilienne du Suisse⁵. Elle se retrouve d'ailleurs à deux reprises dans « La métaphysique du café », texte daté du 1^{er} janvier 27 et publié pour la première fois en français dans *O Jornal* du 15 octobre 1927 puis sous le titre « Vertige moderne / Devant les champs de café » en première page de *L'Intransigeant* du 23 novembre 1927 :

1951, *Le Mexique* en 1951, *L'Espagne* en 2 vol. 1952, *Le Maroc* en 1952, *Le Portugal*, *L'Italie* en 2 vol. en 1954). Le volume contient : le texte de Cendrars, intitulé *Des hommes sont venus...* et daté de « Paris, 23 mai-7 septembre 1951 », cent-cinq photographies inédites de Jean Manzon, des « Notices sur les reproductions » par Cendrars, et un « Post-scriptum au texte liminaire » par Cendrars. « Ce livre reste l'un des moins connus de son auteur. Réédité en 1987 chez Fata Morgana sans les photos sous le titre *Brésil. Des hommes sont venus...* Il a été « oublié » par les deux précédentes *Œuvres complètes* procurées par Denoël et par Le Club français du livre. » déclare Leroy dans la présentation du texte dans les œuvres complètes (Leroy, « Présentation [de *Brésil*] », dans Cendrars, *Brésil*, TADA 11, p. 512-513).

1. Cf. David Martens, « Un tombeau pseudonyme au présent perpétuel Le Brésil ou Le Candomblé de Cendrars », dans Miriam Boucharenc et Christine Le Quellec Cottier (dir.), *Aujourd'hui Cendrars 1961-2011*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », 2012, n. 12, p. 55-70.
2. D'après l'édition critique de Christine le Quellec Cottier (Christine le Quellec Cottier, « Notice [de *L'Or*] », dans Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 1400). Le passage est structuré par un jeu sur l'énonciation : le pronom « je » tend à confondre Suter avec Cendrars et Birmann, personnage romanesque adjuvant, tend à être assimilé un à un auteur avec lequel Cendrars dialoguerait.
3. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 436.
4. Dans son article « Manuel de la bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits par Blaise Cendrars », Claude Leroy évoque les « fantômes de livres » cendrarsiens. Claude Leroy, « Manuel de la bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits par Blaise Cendrars », *Europe*, juin 1976, p. 153.
5. Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil*, op. cit., p. 335.

Nulle part au monde je ne fus aussi frappé par la grandeur manifeste d'aujourd'hui et par la beauté immuable de l'activité humaine qu'en débarquant, il y a trois, quatre ans, pour la première fois au Brésil. / Les quais de Rio et de Santos s'étalaient rectilignes et encombrés de marchandises. / [...] / Je n'eus qu'une seule envie, celle de remonter au plus vite à la source de cette merveilleuse richesse et d'aller voir, voir de mes yeux, comment elle débordait avec une si furieuse énergie, avec une si furieuse abondance. / J'y fus. / C'était à São Martinho. Un matin. Vers dix heures. / Il faisait une chaleur folle. / Rien ne bougeait. Pas un bruit. Pas un oiseau. L'ami qui m'accompagnait se taisait également. / [...] / Quel spectacle ! / J'aurais voulu crier d'admiration. Mais trop de grandeur étreint, vous étouffe et vous angoisse. / Je ne trouvais pas une parole. / Alors je me mis à penser vertigineusement... / ... *Des hommes sont venus*¹.

Et, quelques paragraphes plus loin :

Des hommes sont venus, humbles, taciturnes, pauvres, des hommes de tous les pays, des hommes de toutes les races. Ils travaillent. Ils plantent du café. Qu'est-ce qui retient ces hommes ici et les fait se soumettre à une discipline ? Est-ce l'abrutissement, le surmenage ou le seul appât du gain ? Et pourquoi ne pas imaginer qu'ils regardent avec un juste orgueil les plantations s'étendre, l'arbuste grandir, la plante fleurir, le fruit mûrir, le grain tomber à terre² ?

Alors que l'expression porte dans le roman sur les conséquences de la découverte de l'or, elle renvoie dans le texte liminaire de *Brésil* comme dans « La métaphysique du café » à la « découverte » de l'Amérique elle-même. La reprise de la formule associe ainsi ces deux moments inauguraux et le légendaire débarquement européen sur le sol américain apparaît alors en filigrane au cœur de la *Merveilleuse histoire du général Suter*³. Évoquée du point de vue de l'autochtone, l'arrivée – exprimée au passé composé : « des hommes sont venus » – semble appeler un récit tout en posant un constat actuel : sous la plume de l'écrivain, le territoire de Suter, à l'instar de celui du Brésil, est conçu en termes post-coloniaux⁴ dans ce sens où il est essentiellement défini par une irruption originelle.

La relation que le romancier établit *a posteriori* entre *L'Or* et *Brésil* esquisse ainsi une conception de l'espace américain en *résonance* avec celle dont

1. Cendrars, « Métaphysique du café », TADA 11, p. 129.

2. Cendrars, « Métaphysique du café », TADA 11, p. 131.

3. L'ellipse narrative de la traversée de l'Atlantique par Suter dans *L'Or* peut être lue comme la déportation de ce moment vers un autre : le geste inaugural de la traversée se retrouve dans celui de la découverte de l'or.

4. Rino Cortiana, « “Des hommes sont venus” : pour une géopoétique du Brésil chez Cendrars », *Méthode !*, Bandol, n. 12, *Bourlinguer en écriture : Blaise Cendrars et le Brésil*, printemps 2007, p. 57-64.

Prado propose un « tableau impressionniste¹ » dans son *Retrato*, fondée sur la description de la figure du colon et la caractérisation des modalités de colonisation.

L'Histoire, le merveilleux, le mystérieux et le légendaire

Bien que les relations entre *L'Or* et le *Retrato* apparaissent particulièrement denses, elles ne doivent pas occulter dans l'analyse la variété et la richesse documentaire dont est issu le roman de Cendrars : il s'agit tout de même de produire un récit spécifique, fidèle à l'Histoire de Suter, de la Californie et des États-Unis. Dans son article « La fortune de *L'Or* en Amérique », Jay Bochner ne mentionne par exemple pas moins de neuf sources distinctes² auxquelles Martin Birmann aurait pu recourir pour rédiger sa biographie³ – ouvrage à partir duquel Cendrars écrit à son tour son roman⁴.

Sur ce point également, le travail de Cendrars pour *L'Or* entre en *résonance* avec celui de Prado pour le *Retrato*. La bibliophilie et la curiosité historique motivent en effet la relation des deux hommes – et ce dès leur rencontre chez Chadennat⁵ auprès duquel Prado est représentant de Capistrano de Abreu (ses travaux inspirant pour une grande part le *Retrato*⁶). Grâce aux bibliothèques de ses amis aristocrates brésiliens, au premier chef Prado, Cendrars acquiert ainsi une

-
1. « Quadro impressionista ». Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, *op. cit.*, p. 187.
 2. Heinrich Künzel, *Ober Californien*, Darmstadt, 1848 ; Capitaine B. Schmödeler, *Neuer praktischer Wegweissen für Auswanderer nach Nord Amerika*, Mayence, 1849 ; Pierre-Charles de Saint-Amant, *Voyage en Californie et dans l'Oregon* [19851-1852], Paris, 1854 ; E. Dunbar, *The Romance of the Age or The Discovery of Gold in California*, NY, 1887 ; Robert Von Schlagintweit, *Californien. Land und Leute*, Cologne et Leipzig, 1871 ; Suter, « Diary », *San Francisco Argonaut*, 26 janvier 1878 ; Suter, *Reminiscences*, manuscrit à la Bancroft Library de Berkley ; H. H. Bancroft, *History of California*, 6 vol., San Francisco, 1886 ; Thomas J. Shoonover, *The Life and Time of General John A. Suter*, Sacramento, 1895. Cf. Jay Bochner, « La fortune de *L'Or* en Amérique », *art. cit.*, p. 36.
 3. Martin Birmann, *General Joh. Aug. Suter* (en feuilleton) publié dans *Bastellandschaftliche Zeitung* en 1868 puis en brochure : Bâle, Verein für Verbreitung guter Schriften, avril 1907, n. 73.
 4. Christine le Quellec Cottier, « Notice [de *L'Or*] », dans Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 1370.
 5. Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 24.
 6. Cf. *Ibidem*, p. 28. En présentant une trentaine de lettres inédites de la correspondance de Prado avec Capistrano de Abreu, Marcel Villemor Jofily de Lima s'attache à dégager les relations intertextuelles entre le *Retrato* et l'œuvre de Capistrano. Marcel Villemor Jofily de Lima, « Paulo amigo: novas perspectivas e documentos para o estudo da obra de Paulo Prado », Mémoire de master sous la direction de Paulo Teixeira Lumatti, USP, São Paulo, 2018.

large connaissance de l'Histoire – notamment coloniale – du pays, mais aussi de la littérature de voyage des XVI^e et XVII^e siècle et de la première littérature brésilienne (le récit anonyme, intitulé *Naufração* et publié à Lisbonne en 1601 qu'il qualifie de « premier roman brésilien » et l'œuvre de Gregório de Matos par exemple¹).

Dans le post-scriptum de son *Retrato*, Prado présente son texte comme un « tableau impressionniste » « où les dates ont presque toutes disparu » au profit de la « déduction spéculative » : il s'agit selon lui de « considérer l'Histoire [...] comme un ensemble de simples impressions, en cherchant dans le fond mystérieux des forces conscientes et instinctives les influences qui dominèrent, au cours du temps, les individus et les collectifs² ». Les nombreuses citations sont rarement accompagnées de leurs références bibliographiques et Prado les assimile à sa propre écriture à tel point qu'elles ne dépassent rarement le paragraphe : si le *Retrato* fait montre d'un goût prononcé pour le document historique, il manifeste également une grande liberté dans le traitement de ses sources. L'absence marquée de critique documentaire³ rapproche ainsi l'écriture de Prado de celle de Cendrars – qui raconte pour sa part avoir « perdu tout sens critique » face à une de ses sources pour *L'Or*, justement par goût du document⁴.

Pour la composition de son roman, Cendrars a de toute évidence non pas la peinture mais le cinéma en tête⁵ (on sait la relation entre l'abandon de son « film brésilien⁶ » et la rédaction de *L'Or*¹), les soixante-quatorze séquences du roman

1. Pierre Rivas, *Encontros entre literatura*, op. cit., p. 325.

2. « Considerar a história [...] como conjunto de meras impressões, procurando no fundo myserosos da forças conscientes ou instintivasen cherchant dans le fond mystérieu, as influencias que dominaram, no correer dos temps, os indivíduos e a colectividade. » Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, op. cit., p. 187.

3. Ronaldo Vainfas, « Introdução », dans Silviano Santiago (coord.), *Intérpretes do Brasil*, t. 2, Rio de Janeiro : Editora Nova Aguilar, 2000, p. 15-23.

4. Cendrars, *Blaise Cendrars vous parle...*, TADA 15, p. 67-70 reproduit en annexe de : Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 496.

5. Remarquons que Cendrars trace dans « La Voix du sang » une filiation directe entre le *Retrato*, considéré dans sa dimension picturale, et *Casa grande e senzala* de Freyre, présenté comme « un film, un documentaire moderne » (Cendrars, « La voix du sang », *Trop c'est trop*, TADA 11, p. 386). Nous revenons sur la composition cinématographique de *L'Or* plus loin (cf. Partie III, chapitre 1, « Histoire et poésie : Oswald de Andrade »).

6. Cf. Partie I, chapitre 1, « Les amitiés brésiliennes de Cendrars ou l'aporie d'une modernité littéraire mondiale ».

correspondant à autant de séquences d'un film². Alors que le « tableau impressionniste » de Prado se caractérise par sa prise de distance envers la datation, le « film » de Cendrars est rythmé par la chronologie. Sept séquences (dont cinq chapitres³) s'ouvrent ainsi par la mention d'une date⁴ ; huit autres par une indication temporelle⁵ (dont deux chapitres⁶) : la dynamique narrative du roman fonctionne par à-coups dont le balisage repose sur l'exhibition des dates et de la chronologie. Malgré la hâte que Cendrars manifeste dans la rédaction de *L'Or* (un nouveau voyage au Brésil approchant), son roman résulte ainsi d'un souci documentaire certain. Faisant remarquer la « précision des renseignements sur Suter et sur l'histoire de la Californie à l'époque⁷ », Jay Bochner postule notamment que : « le romancier fit des recherches très sérieuses mais que la rédaction même du roman se fit probablement sans l'aide de toutes les notes ou documents volumineux⁸ ».

On pourrait dire que *La merveilleuse histoire du Général Suter* procède finalement d'une exhibition du goût de Cendrars pour l'archive : de longs passages de *L'Or* se présentent directement comme des citations de documents historiques (le témoignage de Suter⁹, le rapport du commandant Manson¹⁰, la lettre de Suter à Birman¹¹ et le discours du premier maire de San Francisco le 9 septembre 1854 lors de la commémoration du quatrième anniversaire de l'entrée de la Californie dans l'Union et du cinquième anniversaire de la fondation de San Francisco¹²). La récurrence des séquences descriptives ou explicatives (sur le

-
1. Christine Le Quellec Cottier, « Notice [de *L'Or*] », dans Cendrars, OCR I, p. 1367 et Carlos Augusto Calil, « Le contrebandier de cigare », art. cit., p. 305.
 2. Christine Le Quellec Cottier, « Notice [de *L'Or*] », dans Cendrars, OCR I, p. 1373.
 3. Les cinq chapitres commençant par une date : III, X, XI, XIII et XIV.
 4. Les sept séquences commençant par une date : 8, 31, 32, 38, 50, 54 et 71.
 5. De type « un jour », « des années plus tard », etc. : séquences 1, 18, 42, 46, 66, 67, 72 et 73.
 6. Les deux chapitres commençant par une indication temporelle : I et XVI.
 7. Jay Bochner, « La Fortune de *L'Or* en Amérique », art. cit., p. 35.
 8. *Ibidem*, p. 40.
 9. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 417.
 10. *Ibidem*, p. 422.
 11. *Ibid.*, p. 437.
 12. *Ibid.*, p. 446.

Missouri¹, Honolulu², l'Histoire de la Californie³, la communauté des Herrenhütter⁴ ou bien les procès de Suter⁵) fait en outre régulièrement affleurer sous la narration la recherche documentaire. Enfin, la postposition de la mention du locuteur, accompagnée à deux reprises de la formule « c'est ... qui parle⁶ », participe dans certains passages au discours direct à ce que l'on pourrait nommer un « effet documentaire ».

*

Le titre attribué par Cendrars au roman – *La Merveilleuse histoire du Général Suter* – tend pourtant à occulter cet aspect⁷ : c'est que, comme le rappelle Christine Le Quellec Cottier, les informations sont « mises au service d'un merveilleux tragique » où le héros devient « être de légende⁸ ». Il s'agit, selon Cendrars lui-même, de « faire œuvre d'artiste et non pas d'historien, un livre synthétique et non pas analytique, une multiplication et non pas une addition, un portrait vivant du Général et non pas le déshabillage d'une momie⁹ ». Dans son *Retrato*, Prado évoque la dynamique inverse de son travail : si écrire l'histoire des *bandeiras* l'occupe c'est pour que cette « entité historique [...] surgisse peu à peu de la légende¹⁰ ». Bien qu'en cela la dynamique d'écriture des deux auteurs s'opposent, l'aspect légendaire – et par là mystérieux – de l'Histoire semble bien constituer pour tout deux le ferment de leur écriture.

En tant que récits de colonisation, *L'Or* comme le *Retrato* racontent en premier lieu des phénomènes migratoires qui, en tant que tels, échappent à la

1. *Ibid.*, p. 390 (en particulier).

2. *Ibid.*, p. 399 (*idem*).

3. *Ibid.*, p. 401-402, 408, 412 et 427 (*id.*).

4. *Ibid.*, p. 459 (*id.*).

5. *Ibid.*, p. 441, 448 et 457-458 (*id.*).

6. La formule apparaît concernant les discours d'Hagelstroem et de Jean Marchais. Voir : Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 389 et 433 respectivement.

7. La mention du merveilleux reviendrait selon Cendrars lui-même aux lacunes de sa documentation : « sans fouiller dans les archives américaines ». Cendrars, *Blaise Cendrars vous parle...*, TADA 15, p. 66.

8. Christine le Quellec Cottier, « Notice [de *L'Or*] », dans Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 1372.

9. Cendrars, « Lettre ouverte à mes éditeurs... », ORC I, p. 481.

10. « Entidade histórica que aos poucos surge da lenda [...] ». Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, *op. cit.*, p. 83.

simple causalité rationnelle. Bien avant son arrivée en Californie, alors fermier à Saint Charles dans l'état du Missouri, Suter s'aperçoit par exemple que :

Tous, tous les voyageurs qui ont défilé chez lui, les menteurs, les bavards, les vantards, les hâbleurs, et même les plus taciturnes, tous ont employé un mot immense qui donne toute sa grandeur à leurs récits. Ceux qui en disaient trop comme ceux qui n'en disaient pas assez, les fanfarons, les peureux, les chasseurs, les outlaws, les trafiquants, les colons, les trappeurs, tous, tous, tous parlent de l'Ouest, ne parlent en somme que de l'Ouest. / L'Ouest. / Mot *mystérieux*. / Qu'est-ce que l'Ouest¹ ?

Avec son roman, Cendrars situe la ruée vers l'or dans le prolongement d'un désir migratoire premier : la quête (ou plutôt la conquête) de l'Ouest – que le roman retrace depuis le départ de Suter de Suisse jusqu'à sa mort à San Francisco. Alors que les migrations provoquées par la recherche d'or sont régulièrement interrogées à l'aune de leur motivation, les causes de celles conduisant les européens vers l'Amérique (et en premier lieu Suter) sont entièrement soustraites de la narration. Pourtant, la découverte de l'or n'intervient qu'au septième chapitre du roman : le merveilleux que Cendrars imprime à l'histoire de Suter ressort en fait de cette « mystérieuse pulsion qui de siècle en siècle meut les masses humaines² » que Prado évoque dès l'ouverture de son essai et cristallise dans sa conclusion dans la « *mirabilis navegatio* de Colomb³ ».

Prado et Cendrars convergent également dans l'importance qu'ils accordent à la légende de l'El Dorado⁴. Dans le roman comme dans l'essai, le recours au mythe au service de l'explication historique est marqué par un bégaiement dramatique du texte et le « Non. Non. Non. Non. Non. Non. Non. Non. Non : c'est l'OR⁵ ! » de Cendrars résonne dans le « Or. Or. Or.⁶ » de Prado⁷. L'évocation de

1. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 391.

2. « Misterioso impulso que de séculos em séculos põe em movimento as massas humanas ». Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, *op. cit.*, p. 13.

3. « [...] a *mirabilis navegatio* de Colombo ». Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, *op. cit.*, p. 117.

4. Sur ce mythe voir notamment le chap. : Jean-Pierre Sanchez, « El Dorado », dans Jean-Pierre Sanchez, *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p. 613-627. Mis en ligne le 18 juillet 2018. Consulté le 31 mai 2023. URL : <https://urlz.fr/m5jF>.

5. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 415. Il s'agit là du tournant dramatique du roman (chap. 7, séquence 27).

6. « Ouro. Ouro. Ouro. ». Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, *op. cit.*, p. 110. Ce sont les derniers mots de la partie intitulée « Cubiça ».

7. L'écho est d'ailleurs prolongé dans *Le Lotissement du ciel* où un paragraphe est composé de la seule formule « L'OR », en capitales. Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, OAC II, p. 568.

cette « légende dorée¹ » s'accompagne dans les deux ouvrages de l'esquisse d'un mouvement migratoire inverse à la conquête de l'Ouest : la route vers l'Orient. Prado insiste notamment sur le « dogme géographique » traçant des « routes migratoires préhistoriques vers l'Est depuis la Mélanésie, Polynésie ou l'Australie » et conduisant « toujours vers l'Orient² ». Il l'explique par « l'illusion des richesses orientales » et du « pays des merveilles³ » : le « toujours inatteignable [...] merveilleux Dorado⁴ ». *L'Or* s'attarde pour sa part sur la remontée de la vallée du Sacramento, depuis San Francisco jusqu'au fort Suter et fait de cette route son principal axe géographique. C'est finalement bien sur cet axe, d'Ouest en Est, qu'est traversé et ravagé le territoire de Suter où « tous convergeaient vers l'ELDORADO⁵ ».

Dans sa conférence sur la littérature nègre qu'il tient à São Paulo en mai 1924 (six mois avant d'entreprendre la rédaction de *L'Or*), Cendrars développe d'ailleurs une théorie de la naissance de la vie fondée sur l'image d'un « écoule[ment] de l'Occident vers l'Orient » :

Personnellement, je crois que le monde actuel s'est peuplé de l'occident vers l'Orient, que le flot des générations humaines a suivi le cours des eaux, de l'ouest vers l'est, attirés par le soleil, comme les humbles plantes encore humides et pâles qui se tournaient vers la lumière et s'étendaient de plus en plus vers l'est, comme les animaux, les animaux et la grande migration des oiseaux. Le berceau de l'homme d'aujourd'hui est dans l'Amérique centrale et plus particulièrement sur les rives de l'Amazone⁶ [...].

S'il cite à l'appui le « grand poète allemand » Ludwig Rubiner, Cendrars fait dans le même temps dialoguer son récit avec l'orientation de l'Histoire telle que la conçoit Paulo Prado.

Finalement, *L'Or* comme le *Retrato* puisent paradoxalement dans les sources historiques : tous deux exhibent un goût de l'archive en même temps

-
1. Claude Leroy, *L'Or de Blaise Cendrars*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1991, p. 113.
 2. « *Açulava ainda mais esse frenesi o dogma geográfico de que sempre no Oriente mais ouro e prata escondia a natureza.* » Paulo Prado, *Retrato do Brasil, op. cit.*, p. 64.
 3. *Ibidem*, p. 70.
 4. *Ibid.*, p. 67.
 5. *Ibid.*, p. 425.
 6. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte 67, cote : P 42-1/2).

qu'ils maintiennent un horizon légendaire qui se déploie notamment à partir de cette polarité originelle Est-Ouest.

Optimisme paradoxal

Plínio Barreto introduit son compte-rendu de *Retrato do Brasil* paru le 24 novembre 1924 dans *O Estado de São Paulo*, en associant le « sérieux » de l'œuvre de Prado à la « légèreté de sa forme » et à son aspect « irrésistiblement enchanteur » :

Il aurait été curieux que, écrivant sur la tristesse brésilienne, M. Paulo Prado, fit un livre joyeux. Mais il ne voulut pas faire une œuvre de simple curiosité. Il voulut faire une œuvre sérieuse. Œuvre sérieuse ne signifie pas toujours œuvre ennuyante, et œuvre ennuyante ne signifie pas toujours œuvre sérieuse non plus. Le sérieux de la matière n'est pas comparable à la légèreté de la forme. Le livre de M. Paulo Prado, en étant rigoureusement sérieux, n'en est pas moins irrésistiblement enchanteur¹.

C'est une remarque similaire que fait Fourier à propos de *L'Or* dans son compte-rendu pour *Clarté*. Après une adresse au romancier, insistant sur sa rigueur (« vous l'avez [la vie de Suter] retracée *fidèlement, pieusement* ») il déclare : « Telle est l'histoire du général August Suter, telle que nous la raconte Blaise Cendrars. Roman d'aventures ? Oui, mais aussi *récit passionnant et riche en enseignement*, récit grouillant de vie² [...] » Le caractère paradoxalement envoûtant du sérieux de Prado pointée par Barreto résonne de ce fait avec la critique de *L'Or* par Fourier.

Celle-ci conduit en outre à lire l'œuvre de Cendrars à l'aune de la thématique centrale du *Retrato* de Prado, énoncée dès le sous-titre de l'essai : « la tristesse ou la mélancolie³ ». Fourier conclut en effet son article en considérant

-
1. « Seria curioso que, escrevendo sobre a tristeza brasileira, o sr. Paulo Prado fizesse um livro alegre. Mas ele não quis fazer obra de simples curiosidade. Quiz fazer obra seria. Obra seria nem sempre significa obra enfadonha como também obra enfadonha nem sempre significa obra seria. A seriedade da substancia não é incompatível com a leveza da forma. O livro de sr. Paulo Prado, com ser rigorosamente serio, não deixa de ser irresistivelmente encantador. » Plínio Barreto, « Paulo Prado. *O Retrato do Brasil* », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 novembre 1928, vol. 54, n. 18 092, p. 3 (rubrique Livros novos).
 2. Marcel Fourier, « *L'Or* de Blaise Cendrars », *Clarté*, Paris, 1^{er} avril 1925, vol. 4, n. 73, p. 72, dans *Les années roman, 1919-1939 – Anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*, éd. Olivier Rony, Paris, France, Flammarion, 1997, p. 234.
 3. Remarquons que Prado demande des recherches à Cendrars à ce propos : « Trouvez-moi quelque chose sur la tristesse, ou la mélancolie, pathologie, psychologie, sociologie. On m'indique un livre d'un nommé Biné-Sanglet, et un autre de [Georges] Dumas : Les états intellectuels de la mélancolie. » Lettre de Paulo Prado à Cendrars du 6 décembre n.d

l'horizon nostalgique du roman : « Maintenant, il ne reste plus que les souvenirs *nostalgiques*, les voyages sans buts. *Bon gré, mal gré*, si l'on veut aboutir quelque part, en ce siècle, il faut rentrer dans la réalité moderne¹. »

Or, l'essai de Prado procède précisément de cette mise en tension de la modernité, entre nostalgie et lassitude. C'est que les deux ouvrages prennent comme fondement thématique la dialectique du gain et de la ruine à partir de l'espoir et de la désillusion qu'elle implique. L'évocation du Brésil colonial qui conclut la partie du *Retrato* intitulée « Tristesse » semble en cela décrire le ferment romanesque de *L'Or* : « ébullition formidable du creuset dans lequel se préparait la formation d'un homme nouveau surgi pour les triomphes de son destin, ou pour une désillusion et un désastre dans la réalisation de sa finalité historique et géographique². »

Si le *Retrato* est un succès de librairie inattendu, les critiques s'accordent toutefois à déplorer l'empreinte trop marquée de pessimisme. De fait, Prado inscrit clairement son essai dans la « veine pessimiste » de l'historiographie brésilienne du début du XX^e siècle telle que défendue par Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha et Oliveira Viana³. C'est sur ce point que Plínio Barreto termine d'ailleurs son compte-rendu du *Retrato* :

Avant de conclure, je souhaite [...] effacer une trace de pessimisme qui s'est insinuée dans la brève lueur d'optimisme dans lequel baigne la dernière phrase du livre. M. Paulo Prado écrit qu'il a confiance dans le futur parce qu'il ne peut être pire que le passé. J'ai confiance en lui parce que je sens qu'il y a dans les hommes de ma terre de quoi le rendre meilleur que le passé et le présent⁴.

conservée dans le fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte : 83, cote : L 425).

1. Marcel Fourier, « *L'Or* de Blaise Cendrars », art. cit.
2. « Ebulição formidável do cadinho no qual se preparava a formação de um homem novo surgindo para os triunfos de seu destino, ou para uma desilusão e um desastre na realização de sua finalidade histórica e geográfica. » Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, op. cit., p. 156.
3. Ronaldo Vainfas, « Introdução », dans Silviano Santiago (coord.), *Intérpretes do Brasil*, op. cit., p. 11.
4. « Desejo, porém, antes de concluir, apagar *uma risca do pessimismo* que se insinuou no breve lucilar de otimismo em que se banha o último período do livro. O sr. Paulo Prado escreveu que confia no futuro porque ele não pode ser pior que o passado. Eu confio nele porque sinto que há nos homens da minha terra com que fazê-lo melhor que o passado e que o presente. » Plínio Barreto, « Paulo Prado. *O Retrato do Brasil* », art. cit.

Or, tandis que Prado concentre son essai autour de l'idée de la ruine du Brésil, il semble que l'intérêt de Cendrars pour le destin de Suter se trouve dans la déchéance de son héros. Les deux ouvrages partagent ainsi un même horizon d'anéantissement : le « démembrement du pays et sa disparition comme un tout uni créé par les circonstances historiques ¹ » du *Retrato* répondant au démembrement des propriétés de Suter dans *L'Or*. Le propre travail d'écriture de chacun des auteurs consiste en un effort d'incarnation de cette orientation historique, Prado s'attachant par exemple à mettre en récit les « quelques mots sur un morceau de papier » des pionniers « *morto[s] no sertão* », Cendrars narrant la vie de Suter jusqu'à sa fin.

Au revers de la volonté héroïque de Suter, le romancier laisse à plusieurs reprises transparaître les doutes et la tentation de démission du personnage : comme Prado dans le *Retrato*, Cendrars dans *L'Or* considère l'optimisme américain à l'aune de ses failles. Si Suter l'intéresse, c'est bien parce que, comme le dit solennellement le père Gabriel au Général : « un pan de l'histoire du monde s'est abattu sur tes épaules, mais tu es toujours debout sur les ruines de ta puissance² ». Les évocations de la tentation du retrait constituent en cela des passages clés du roman – la lettre de Suter à Birman en étant la clé de voûte, exprimant la démission comme une des issues possibles à la volonté d'action inépuisable du Général : « Dîtes-moi ce que je dois faire ? Je suis prêt à tout. Disparaître. Abdiquer³. » L'horizon d'anéantissement se déploie ainsi à partir de la figure héroïque : tout est détruit autour de lui, tous disparaissent et meurent autour de lui (Jean Marchais, son épouse, deux de ses fils, etc, sans compter Marshall qui sombre dans la folie), et le personnage de Suter lui-même est tout entier tourné vers sa propre disparition (c'est vers une certaine évanescence que le projette par exemple sa célébration à l'occasion de la commémoration de la fondation de San Francisco⁴).

1. « [...] o desmembramento do país e sua desapareição como um todo criado pelas circunstâncias históricas ». Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, *op. cit.*, p. 216.

2. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 435.

3. *Ibidem*, p. 440.

4. Je dois cette lecture de ce passage aux commentaires de Bastien Mouchet de la première version de ce chap., qu'il en soit vivement remercié.

Alors que Prado insiste dans son essai sur la nostalgie propre au peuple brésilien, héritée du « portugais transplanté [qui] ne pensait qu'à sa patrie d'Outre-mer¹ », Cendrars ne manque pas d'évoquer le mal du pays senti par le Suisse émigré en Californie. Un peu plus loin dans la lettre de Suter à Birman, après que le général a listé ses possibilités d'action, il ajoute : « Mais est-ce bien nécessaire ? J'ai le *mal du pays*. Je pense à notre beau petit canton de Bâle et je voudrais y rentrer. Dieu, ce que vous êtes heureux mon bon Monsieur Martin, de pouvoir rester chez vous². » Sous-jacent, se perçoit dans ce passage un des principaux motifs de l'identité nationale brésilienne telle que la conçoit Prado : la *saudade*.

Bien plus tard, dans *La Tour Eiffel sidérale*, Cendrars manifestera d'ailleurs sa sensibilité à la thèse de Prado postulant la tristesse brésilienne comme un caractère national (il va même jusqu'à transposer le constat en Europe et y reporter la prévision d'une guerre ou d'une révolution comme seules issues) :

Mais, j'y pensais, est-ce que les représentants les plus évolués de la civilisation moderne de l'Europe occidentale ne font pas digne pendant à cette mentalité métissée des créoles milliardaires d'outre-mer : optimisme-pessimisme, laisser-aller, laisser-porter, lassitude due à l'excès de confort, de luxe, d'hygiène, de soin mercenaires et finalement de manque de foi dans la réussite³ [...].

Pourtant, si le désenchantement de la modernité dont témoigne ce passage s'inscrit dans la tonalité des textes de Cendrars de la même époque, celui que manifeste *La Merveilleuse histoire du Général Suter* est plus surprenant : le roman est par exemple contemporain de l'enthousiaste « Principe de l'utilité⁴ » et précède de quelques années la dithyrambique « Métaphysique du café⁵ ». Dans *La Main de Cendrars*, Claude Lévy évoque par exemple la « monoculture

1. « Portugêes transplantado [que] só pensava na pátria d'além-mar ». Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, op. cit., p. 132.

2. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 440.

3. Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, OAC II, p. 565.

4. Texte daté, depuis le *Gelria* qui le ramène en France après son premier voyage au Brésil, du 1^{er} septembre 1924. Cendrars, « Le principe de l'utilité », dans *Aujourd'hui*, TADA 11, p. 35-47.

5. Cendrars, « Métaphysique du café », TADA 11, p. 128-133.

hagiographique de *L'Or*¹» et s'attache à opposer à partir de la lecture de ces textes le discours sur la modernité des années vingt avec celui de l'Après-guerre.

L'incongruité de la tonalité mélancolique relevée dans le roman conduit à la considérer à l'aune de l'admiration que Cendrars voue à Prado. Elle peut d'ailleurs être rapprochée de la « dissonance » que Bayard caractérise comme un des quatre « critères d'identification » du plagiat par anticipation, à savoir : une ressemblance conséquente entre les textes rapprochés, un emprunt dissimulé, un ordre temporel (le plagiaire doit s'inspirer d'un successeur) et une dissonance telle qu'il y a « corps étranger dont la forme est singulière et la fonction incompréhensible² ».

Dans *Brésil, l'Utopialand de Cendrars*, Calil commence son article intitulé « Le contrebandier de cigares » en pointant les relations entre la parution de *Kodak* et le séjour brésilien de son auteur. Le manuscrit offert à Olívia Guedes Penteadó, par exemple, laisse paraître la technique d'écriture du recueil, fondée sur la pratique du collage et du montage (donc du plagiat) – certains poèmes de *Feuilles de route* en relèvent également. Si l'on peut de manière générale caractériser l'écriture de Cendrars par les jeux intertextuels sur lesquels elle se fonde, il nous semble permis de penser que *L'Or* résulte en particulier d'un travail d'écriture marqué par la réflexion sur l'imitation alors en vigueur dans les textes modernistes brésiliens.

C'est notamment en termes d'« importation littéraire » que son complice d'alors, Oswald de Andrade, situe les enjeux poétiques d'une modernité littéraire brésilienne dans son manifeste de la poésie *Pau Brasil*, publié dans le *Correio da Manhã* du 18 mars 1924 (Cendrars, cité, est alors au Brésil) et repris dans le recueil éponyme paru (à Paris) quelques mois plus tard : « Une seule lutte – la lutte pour le chemin. Divisons : poésie d'importation. Et la poésie Pau-Brasil, d'exportation³. » Prado lui-même, préfacier du recueil, conclue son *Retrato* sur

-
1. Claude Leroy, « Voragine romancier », dans *La main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996. Mis en ligne le 11 janvier 20121. Consulté le 15 mai 2023. URL : <https://urlz.fr/lSey>.
 2. Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minit, « Paradoxe », 2009.
 3. « Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos : poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação. » Oswald de Andrade, « Manifesto da Poesia Pau Brasil », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 mars 1924, vol. 22, n. 9 147, p. 5.

l'idée d'un vice (culturel) de l'imitation qu'il exprime en termes d'importation puis d'exportation :

Nous exportons surtout l'or que nous ne possédons pas. Or pour les intérêts et amortissements des prêts extérieurs ; or pour les automobiles que nous ne fabriquons pas ; or pour les pellicules des innombrables cinéma qui pullulent comme des sangsues jusqu'aux confins du *sertão*. La saignée continue, exhaustive. Fatal appauvrissement aux conséquences incalculables¹.

C'est comme si *L'Or* relevait finalement de la thématique en termes économiques d'une question proprement littéraire, ou du moins culturelle. Si l'écriture de l'Histoire motive le *Retrato* comme *L'Or*, c'est que celle-ci met en jeu les problèmes spécifiques du champ littéraire au moment d'un renouvellement des modalités de circulation et de valorisation des textes littéraires. La proximité mise à jour entre l'essai de Prado et le roman de Cendrars manifesterait à la fois la *résonance* internationale de ces problèmes et l'imprégnation brésilienne de l'écriture du romancier.

Culture populaire et littérature : Lima Barreto

Quelques jours après le premier débarquement de Cendrars à Rio, le journal *A Noite* annonce la parution de *Bagatelas* : « Último livro de Lima Barreto. Nas livrarias e na Emp. Romances Populares » [« Dernier livre de Lima Barreto. Dans les librairies et à la Cie Romances Populares] – l'encart y paraîtra dans ce quotidien chaque semaine durant le séjour de Cendrars².

Un peu plus d'un an après son décès, Lima Barreto connaît alors une postérité quasi-officielle (un buste de lui est notamment érigé à Rio en juillet³ avec le soutien du maire⁴) accompagnée de pas moins de deux éditions posthumes (*Os Bruzundangas* en décembre 1922, *Bagatelas* en 1923⁵) – sans compter la

-
1. « Exportamos sobretudo ouro que não possuímos. Ouro, para os juros e amortizações dos empréstimos exteriores; ouro para os automóveis que não fabricamos; ouro para as fitas dos inúmeros cinemas que pululam como sanguessugas até os confins dos sertões. Sangria contínua, exaustiva. Fatal depauperamento de consequências incalculáveis. » Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, op. cit., p. 211).
 2. La première annonce datant du 14 janvier et la dernière étant postérieure à la mi-août.
 3. L'érection est notamment évoquée dans *A Noite* le 5 juillet et le 21 août 1924, dans *O Paiz* le 2 août 1924 et dans le *Correio da Manhã* le 10 juillet 1927.
 4. La présence du maire est mentionnée dans *A Noite* du 21 août 1924.
 5. Texte déposé dès août 1921 (Áureo Joaquim Camargo, *A bagatelização da literatura de Lima Barreto: análise do legado editorial do escritor*, thèse sous la direction de João Luís

publication en feuilleton de *Clara dos Anjos* dans la *Revista Santa Cruz* entre 1923 et 1924. La récurrence du nom de Lima Barreto dans la presse locale et nationale laisse ainsi présumer que Cendrars ait pu découvrir son œuvre – ou du moins son nom.

La propre figure de l'écrivain carioca n'aurait pas pu laisser le Suisse indifférent. Dans *História de João Crispim*, publié en 1922, Enéas Ferraz esquisse par le biais de son personnage central un portrait de son ami Lima Barreto. Nombreuses sont les *résonances* avec certains personnages cendrarsiens :

Crispim était un phénomène rare : avec beaucoup de talent et beaucoup d'érudition, saoul, sale et métisse, il ne demandait jamais d'argent à personne, et – quelques heures avant de tomber dans un gargot où, citant des phrases en latin, il conversait amicalement avec le premier employé qu'il rencontrait – il écrivait dans la rédaction d'un journal l'autopsie souriante et ironique de toute une société¹...

Pensons par exemple au portrait de Miller que peint Cendrars en 1935² dans son article « Un écrivain américain nous est né / HENRY MILLER / auteur de *Tropic of Cancer* / The obelisk Press, 238, rue St-Honoré, / Paris, 1934³ ». Si ce n'était le statut d'étranger sur lequel insiste Cendrars, on pourrait presque y voir Lima Barreto dans Rio :

qui fait des plongeurs dans les bas-fonds, qui se raccroche [...] à des ivrognes dans tous les quartiers ; [...] qui recherche et fuit les noctambules [...], qui écoute leur histoire et qui leur en conte, et qui se sauve, chancelant ; un homme souvent ivre, oui, mais plus souvent encore en proie au vertige de la faim, car ce vagabond erre pendant six ans dans les rues de la capitale comme un pauvre saint Labre dans la Rome du XVIII^e siècle⁴ [...].

Cendrars conclut d'ailleurs ce portrait épiphanique en y surimposant son autoportrait : « Je me devais de vous saluer, mon cher Henry Miller, car moi aussi

Cardoso Tápias Ceccatini, Assis, Universidade Estadual Paulista, 2015, p. 39). Il faudra ensuite attendre 1930 pour une nouvelle publication (une réimpression de *Os Bruzundangas*) puis 1943 pour un premier projet de réédition. (*Ibidem*, p. 76).

1. « Crispim era qualquer cousa de raro : com muito talento e muita erudição, bêbado, sujo e mestiço, nunca pedia dinheiro a ninguém, e – algumas horas antes de cair num botequim, onde, citando frases em latim, conversava amigavelmente com o primeiro carregado que lá encontrasse – escrevera na redação dum jornal a autopsia sorridente e irônica de toda uma sociedade... » Enéas Ferraz, *História de João Crispim*, Rio de Janeiro, Livraria Schettino, 1922, p. 17. Texte daté de 1920, publié à 100 exemplaires.
2. Le texte est daté.
3. Cendrars, « Un écrivain américain nous est né », *Orbes*, janvier 1935, vol. 2, n. 3, p. 9-10. Texte repris dans *Aujourd'hui*.
4. Cendrars, « Henry Miller », *Aujourd'hui*, TADA 11, p. 137.

j'ai erré pauvre et transi dans les rues hostiles d'une grande ville à l'étranger où je ne connaissais pas âme qui vive et où j'ai écrit mon premier livre [...]. » Il est tentant d'imaginer par transposition quel autoportrait Lima Barreto aurait suscité chez Cendrars...

Aucun document d'archive ne conduit cependant à ce rapprochement. Le Suisse n'a semble-t-il jamais mentionné le nom du carioca. Il faut dire que l'œuvre de Lima Barreto est principalement publiée en périodiques, qu'il s'agisse des contes, chroniques et même romans : « presque tous les romans de Lima Barreto paraissent d'abord en feuilleton, et *Clara dos Anjos*, le dernier, n'est publié en volume qu'en 1948, vingt-quatre ans après sa publication dans la *Revista Souza Cruz*¹ » résume ainsi Hallewell.

Dans son « avertissement » à *Bagatelas*², Lima Barreto justifie d'ailleurs sa volonté de voir éditer ses textes en volume par le fait que leur parution dans des « revues et journaux modestes » les destinent plutôt à demeurer « enterrés sous les feuilles ». Si ses textes ont pu largement être diffusés par la presse nationale³, si cinq volumes ont pu paraître de son vivant⁴, si l'auteur jouit d'une certaine reconnaissance publique, son œuvre reste certainement peu accessible à un étranger de passage à Rio en 1924.

Un passage du *Lotissement du ciel* semble pourtant attester de la connaissance par Cendrars des écrits du carioca. Le narrateur, en route vers une

-
1. « Quase todos os romances de Lima Barreto apareceram inicialmente em forma seriada, e Clara dos Anjos, o último, foi publicado em forma de livro somente em 1948, vinte e quatro anos depois após sua publicação na Revista Souza Cruz ». Laurence Hallewell, *O livro no Brasil – Sua história*, trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira et Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Edusp, 2017, p. 238.
 2. Daté de 1918, il est rédigé avant la composition finale du recueil (Áureo Joaquim Camargo, *A bagatelização da literatura de Lima Barreto : análise do legado editorial do escritor*, op. cit., p. 41) c'est dire l'importance – et la permanence – de ces conditions aux yeux de Lima Barreto.
 3. En particulier dans le *Jornal do Commercio* (où paraît *Triste fim de Policarpo Quaresma* en 1911, édité en volume en 1916), *A Noite* (où paraît *Numa e a Ninfa* en 1915, édité en volume en 1919), *Hoje* (où paraît une série d'étude du folklore urbain en 1919), *Gazeta de Notícias*, *Correio da Noite*, *Careta*, et *A.B.C.*
 4. *Recordações do escrivão Isaías Caminha* édité par une maison lisboète en 1909 ; *Triste fim de Policarpo Quaresma* via la *Revista dos Tribunais* en 1915 ; *Numa e a Ninfa* via le quotidien *A Noite* et *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* par les éditions de la *Revista do Brasil* en 1919 ; et *Histórias e sonhos* par la librairie-édition Gianlorenzo Schettino en 1920.

fazenda, se souvient d'un de ses dialogues avec son ami Caio¹ à propos de son hôte. Il reprend alors un thème cher à Lima Barreto – l'usage courant dans la société brésilienne des titres tels que « docteur » ou « colonel » :

Mais, dites-moi le docteur Oswaldo Pedroso est également médecin ? / — Lui ? Mais jamais de la vie voyons ! Il est à peine bachelier, tout comme moi. Vous oubliez qu'on exagère tout au Brésil, le moindre le titre. On l'appelle « docteur » parce qu'il est passé par la faculté tout comme on appelle « colonel » encore les retraités² [...].

Cendrars utilise l'artifice du dialogue pour énoncer à la première personne la critique qu'il semble reprendre du carioca. À l'inverse, comme le fait Montesquieu dans *Les Lettres persanes*, Lima Barreto projette ses critiques dans une ville imaginaire – *Bruzundanga* –, les énonçant ainsi la troisième personne. Le premier volume posthume du carioca, paru peu de temps après la mort de l'auteur et intitulé *Os Bruzundangas*³, rassemble une vingtaine de chroniques structurées par cette projection. C'est par exemple le cas dans « A nobreza da bruzundanga » :

Le titre – docteur – antéposé au nom, a à Bruzundanga l'effet du « Dom » en terres espagnoles. Même dans l'armée, il sonne de tout son prestige nobiliarque. Quand on se trouve face à un colonel avec une formation d'ingénieur, le mode avec lequel le traiter est matière à imbroglios protocolaires. S'il est simplement appelé « Docteur Kamisão » tout court, il se vexera parce qu'il est colonel, s'il est désigné uniquement en tant que colonel, il jugera que son interlocuteur n'a pas grande considération pour son titre d'universitaire-militaire⁴.

Les voix des deux auteurs semblent ici se croiser autour de la même idée, travaillant symétriquement la distance critique : Barreto ménageant une distance, Cendrars assurant une proximité.

1. Cendrars s'inspire pour ce personnage de Yan de Almeida Prado. Cf. Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, OAC II, p. 1030.

2. Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, OAC II, p. 562.

3. Prêt dès 1917 (d'après la date de la préface), déposé à Jacinto Ribeiro en juillet 1917 (Áureo Joaquim Camargo, *A bagatelização da literatura de Lima Barreto: análise do legado editorial do escritor*, op. cit., p. 35), le volume est publié quelques semaines après la mort de Lima Barreto.

4. « O título – doutor – anteposto ao nome, tem na Bruzundanga o efeito do – dom – em terras de Espanha. Mesmo no Exército, ele soa em todo o seu prestígio nobiliárquico. Quando se está em face de um coronel com o curso de engenharia, o modo de tratá-lo é matéria para atrapalhões protocolares. Se só se o chama *tout court* – doutor Kamisão –, ele ficará zangado porque é coronel ; se se o designa unicamente por coronel, ele julgará que o seu interlocutor não tem em grande consideração o seu título universitário-militar. » Lima Barreto, « A nobreza de Bruzundanga », *Os Bruzundangas*, op. cit., p. 42.

L'Or et Os Bruzundangas convergent d'ailleurs autour du mythe de l'El Dorado. Comme Cendrars – et comme Prado –, Lima Barreto travaille dans ses écrits le paradoxe du manque provoqué par l'accumulation d'or en en faisant une des caractéristiques du peuple brésilien :

L'or, par exemple, est considéré comme une des fortunes de Bruzundanga, mais il n'y courre pas une seule monnaie de celui-ci. [...] Malgré tout, tous affirment que c'est le pays, que c'est la patrie de l'or. / Le peuple de Bruzundanga est doux et croyant, plus superstitieux que croyant, et parmi ses superstitions il y a celle de l'or. Il n'en a jamais vu, il n'en a jamais senti sa brillance fascinante ; mais tout bruzundangais est certain qu'il possède dans son jardin un filon d'or¹.

Pour conclure ce texte intitulé « Les richesses de la Bruzundangas » il ajoute : « La richesse s'est faite pauvreté... / La province a arrêté de payer ses dettes et certains de ses *desembargadores* ont dû mendier pour n'avoir pas reçu leurs salaires depuis plus de deux ans. / C'est ainsi que sont les richesses de la Bruzundanga² ». Cette conception d'une richesse illusoire induite par le phénomène de la ruée vers l'or se retrouve d'ailleurs dans un de ses contes le plus fameux intitulé « A Nova California³ ».

Ces points de convergences semblent cependant être les seules permettant de ne pas exclure tout à fait la lecture par Cendrars de Barreto : de fait, la connaissance de l'écrivain brésilien par le suisse ne peut être attestée. Si l'on considère l'importance des auteurs modernistes dans la découverte de la littérature brésilienne par Cendrars, on est en outre conduits à présumer que, si Barreto a pu être présenté à Cendrars, c'est avant tout en tant que figure du conservatisme littéraire brésilien.

1. « O ouro, por exemplo, é tido como uma das fortunas da Bruzundangas, mas la não corre uma moeda desse. [...] Contudo todos afirmam que o país é a pátria do ouro. / O povo da Bruzundanga é doce e crente, mais supersticioso do que crente, e entre as suas superstições está esta do ouro. Ele nunca o viu, ele nunca sentiu o seu brilho fascinador; mas todo bruzundanguense está certo que possui no seu quintal um filão de ouro. » Lima Barreto, « As riquezas da Bruzundanga », *Os Bruzundangas*, *op. cit.*, p. 60-61.

2. « A riqueza fez-se pobreza... / A província deixou de pagar as dívidas e houve desembargadores dela a mendigar pelas ruas, por não receberem os vencimentos desde mais de dois anos. / Eis como são as riquezas do país da Bruzundanga. » Lima Barreto, « As riquezas da Bruzundanga », *Os Bruzundangas*, *op. cit.*, p. 63 (dernière phrase de la chronique).

3. Son conte aussi a pour personnage central un des rares hommes indemnes de la folie pour l'or : alors que Cendrars achève son roman sur la déchéance et la mort de Suter, Lima Barreto termine son conte en décrivant le « *bêbado Belmiro* » buvant sur la rive.

De fait, le chroniqueur adopte un discours conservateur dans ses chroniques lorsqu'il exprime sa sympathie pour la Monarchie, lorsqu'il s'oppose au féminisme, à l'architecture contemporaine (et en particulier aux gratte-ciels) ou qu'il critique l'immigration. Ce sont toutefois certainement plutôt les attaques qu'il profère directement envers les auteurs modernistes – en l'occurrence ceux qui gravitent autour de la revue *Klaxon*¹ – qui expliquent le rejet de l'œuvre du carioca et sa relégation à un conservatisme qu'il s'agirait de dépasser selon les figures modernistes dont Cendrars sera un temps proche.

Une fois démontrée l'importance dans l'écriture de *L'Or* du *Retrato* de Prado – figure fondamentale du modernisme paulistain –, faire résonner le roman de Cendrars avec les chroniques de Barreto permet ainsi de mettre à jour l'agencement par le Suisse de modernités littéraires brésiliennes foncièrement divergentes.

Culture populaire et oralité

Nombreuses sont les critiques rapprochant *L'Or* des romans populaires du tournant du siècle. Tettamanzi relève par exemple :

La Californie de *L'Or* est un paysage composite, un espace-temps un peu incertain [...]. Ce n'est pas directement notre sujet, mais *L'Or* est très probablement aussi, entre autres choses, une parodie des romans populaires d'aventure sur le far-west (peut-être ceux de Gustave Aimard ?). Il nous plait plutôt de penser que le réemploi des clichés brésiliens y est ainsi un outil permettant à ce texte d'échapper aux stéréotypes des romans d'aventures²...

Rappelant la popularité des romans d'aventure tels que ceux d'André Laurie, de Jules Verne³, de Louis Boussenard¹ ou de Gustave Aimard², Rivas

-
1. Barreto propose notamment un sarcastique compte-rendu du premier numéro de *Klaxon* dans *Careta* (Lima Barreto, « O Futurismo », *Careta*, Rio de Janeiro, 22 juillet 1922, vol. 15, n. 735, p. 10). Il double ses attaques, cette fois indirectement, dans un article publié quelques quinze jours plus tard à propos de l'auteur portugais António Ferro (Lima Barreto, « Estética de "ferro" », *Careta*, Rio de Janeiro, 5 août 1922, vol. 15, n. 737, p. 35). Les modernistes répliquent en le taxant d'« écrivain de quartier » (« escritor de bairro », dans S. n., « Sans titre », *Klaxon*, São Paulo, [15 août 1922], vol. 1, n. 4, p. 21). Sur la relation conflictuelle de Lima Barreto et les modernistes, voir notamment : Luiz Ruffato, « Lima Barreto contra os "futuristas" », *Rascunho*, Curitiba, décembre 2020, vol. 20, n. 248. Mis en ligne le 1^{er} décembre 2020, consulté le 16 mai 2023. URL : <https://urlz.fr/ISPI>.
 2. Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil*, op. cit., p. 338.
 3. Jules Verne, *La Jangada, Huit cents lieues sur l'Amazonie*, Paris, Hachette, « Hetzel », 1878.

présente lui aussi *L'Or* comme un roman populaire atavique³. L'héroïsation de Suter relève certainement de cette filiation, mais l'attachement de Cendrars à la culture populaire se manifeste également sur un tout autre plan.

Elle est en effet convoquée dès l'incipit : dans un tableau pittoresque de la Suisse, sont évoqués l'habillement, les outils agricoles, les objets (pipe et vaisselle), gestes du quotidien (les hommes fument et les femmes cousent) et jusqu'à la chanson. *L'Or* s'ouvre ainsi sur la citation d'une chanson populaire allemande qui inspira à Schuman un *lied*⁴. Quelques pages plus loin, c'est une chanson grivoise parodiant un poète suisse⁵. Dès son ouverture, le roman met par conséquent en exergue le folklore et ses relations avec la culture savante (qu'il alimente aussi bien qu'il en est lui-même alimenté) – point de convergence de l'intérêt de Prado et Cendrars, via les travaux de Capistrano de Abreu, aussi bien historien qu'ethnographe et folkloriste.

L'intérêt de Cendrars pour l'historiographie brésilienne contemporaine nous semble ainsi se manifester dans l'attachement à la culture populaire dont témoigne *L'Or*. Si Suter peut être considéré comme un héros populaire, ce n'est pas seulement pour la proximité générique de *L'Or* avec le roman populaire : c'est aussi parce que Cendrars le conçoit comme une figure de la culture populaire elle-même, telle celle – brésilienne – de Lampião⁶ ou de Febrônio⁷... Ne déclare-t-il pas dans sa « Lettre ouverte aux libraires américains » : « mon héros n'est pas un

-
1. Louis Boussenard, *De Paris au Brésil par Terre*, Paris, La librairie illustrée, « Bibliothèques des Grandes Aventures », 1892 ; *Deux mille Lieux à travers l'Amérique du Sud*, Paris, La librairie illustrée, « Bibliothèques des Grandes Aventures », 1892 ; *Les Robinsons de la Guyane*, Paris, La librairie illustrée, « Bibliothèques des Grandes Aventures », 1882.
 2. Gustave Aimard, *Mon dernier Voyage. Le Brésil nouveau*, Paris, E. Dantu, 1886. Régis Tettamanzi en a récemment proposé une nouvelle édition : Gustave Aimard, *Le Brésil nouveau, Mon dernier voyage*, éd. Régis Tettamanzi, Arras, Artois Presses Université, « Artoithèque », 2020.
 3. Pierre Rivas, *Encontros entre literatura*, *op. cit.*, p. 128.
 4. Cendrars, *L'Or*, OCR I, p. 381 et 1391.
 5. *Ibidem*, p. 385 et 1391.
 6. Cf. partie I, chap. 1 « Les amitiés brésiennes de Cendrars ou l'aporie d'une modernité littéraire mondiale ».
 7. Cf. partie II, chap. 1 « Assimilations à la française ».

héros littéraire¹ » ? Fourier ne s’y trompe d’ailleurs pas en peignant Suter comme une « idole païenne » exhumée par l’écrivain :

À défaut de l’avoir pu vivre, la vie d’un Suter, vous l’avez revécue en imagination ; pour nous, pour vous, surtout pour vous, vous l’avez retracée fidèlement, pieusement ; ainsi vous auriez sans doute relevé quelque part sur votre route une vieille idole païenne, toute salie, cabossée, toute piétinée et dédaignée et vous l’auriez remise en place à l’ahurissement des nègres « civilisés² ».

Le premier roman de Cendrars manifeste ainsi une attention particulière à la complexe notion de populaire : non seulement elle en oriente l’écriture en tant qu’elle définit un sous-genre littéraire dans lequel l’écrivain semble inscrire son projet (« roman populaire ») mais elle apparaît également comme une des thématiques sous-jacentes au propre récit (« art et culture populaire »).

*

Il se fait que le traitement de la notion de populaire constitue un des fondements de la divergence entre Barreto et les modernistes : dans leur commune opposition à la littérature parnassienne en vigueur dans les premières décennies du siècle (qui justifie la situation du carioca en « pré-modernistes »), Barreto défend un réalisme prosaïque alors que les modernistes se tournent vers un primitivisme d’avant-garde. L’importance que tous accordent à l’oralité dans le travail littéraire recouvre ainsi des approches sensiblement différentes.

Les critiques s’accordent à postuler que la modernité de Lima Barreto est notamment due à la singulière prégnance de la culture populaire urbaine dans son œuvre³. Dans « Os Samoiedas », chapitre d’ouverture de *Os Bruzundangas*, l’auteur carioca manifeste son goût pour la littérature orale en présentant un de ses contes comme la « reproduction » d’un « chant populaire » :

Il y a une littérature orale et populaire de cantiques, hymnes, fables, etc. ; mais tout ce folklore n’a été ni compilé ni écrit de sorte que je ne puisse que peu vous en communiquer. Il y a, pourtant, un chant populaire qui me fut narré avec toute la saveur de l’ingénuité et des modes particuliers au peuple, je peux le reproduire ici,

1. Cendrars, *L’Or*, ORC I, p. 484.

2. Marcel Fourier, « *L’Or* de Blaise Cendrars », art. cit.

3. Irenísia Torres de Oliveira « Lima Barreto, modernidade e modernismo no Brasil », *Terceira margem*, Rio de Janeiro, janvier/juin 2007, n. 16, p. 113-127.

bien que sa reproduction ne conserve plus cet enchantement des phrases simples et des images familières des récits anonymes des collectivités humaines¹.

Le conte reproduit ensuite, intitulé « Vossa excelência », est déjà paru dans *Historia e sonhos* en 1920 : c'est comme si l'écriture littéraire consistait en une tentative d'approche, jamais aboutie et toujours renouvelée, de la forme orale de la littérature. La critique contemporaine des textes de Barreto s'est souvent attachée à ce problème². Dans un article pour *Careta* que Cendrars a pu lire, séjournant alors au Brésil, ne va-t-on pas jusqu'à déclarer que « les faubourgs plagient scandaleusement Lima Barreto³ » ?

Le travail stylistique de Cendrars a lui aussi régulièrement été analysé à partir de sa relation avec l'oralité⁴. *L'Or* thématise d'ailleurs la question en énonçant à travers un dialogue l'idée d'une connaissance propre à la parole populaire. Alors que Suter débarque tout juste au port de New-York (occasion de réminiscences autobiographiques⁵), un dénommé Paul Haberposch⁶ apparaît dans le récit pour prodiguer des conseils (il est d'ailleurs remarquable que le passage

-
1. « Nela, há a literatura oral e popular de cânticos, hinos, modinhas, fábulas, etc.; mas todo esse folklore não tem sido coligido e escrito, de modo que, dele, pouco lhes posso comunicar. Porém, um canto popular que me foi narrado com todo o sabor da ingenuidade e dos modismos peculiares ao povo, posso reproduzir aqui, embora a reprodução não guarde mais aquele encanto de frase simples e imagens familiares das anônimas narrações das coletividades humanas. » Lima Barreto, Capítulo especial : « Os Samoiedas », *Os Bruzundangas. op. cit.*, p. 10.
 2. Nous pensons en premier lieu à : Manuel Bandeira, « Fala brasileira », *Crônicas da Província do Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1937.
 3. Peregrino, « Um sorriso para todas », *Careta*, 3 décembre 1927, p. 22.
 4. C'est notamment l'ouvrage de Jérôme Meizoz qui en ouvre la voie : Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, *op. cit.* Depuis différentes parties du corpus cendrarsien ont fait l'objet d'étude à partir de la notion d'oralité : Alice Pintiaux, « “Dans le silence des pages” : enjeux des ellipses et récit rétrospectif de la guerre dans *Les Confessions de Dan Yack* de Blaise Cendrars », *TRANS-*. Mis en ligne le 4 février 2007, consulté le 18 avril 2023. <https://urlz.fr/luCu> ; Denogent, Jehanne. « “Faire claquer la langue”. L'oralité dans *L'Homme foudroyé* », *Roman 20-50*, 2019, vol. 9, n. 2, p. 149-159 ; Sylvestre Pidoux, « Le cours de linguistique de Blaise Cendrars », *Continent Cendrars*, 2010, n. 14, p. 58-77.
 5. Cf. Christine le Quellec Cottier, « Notice [de *L'Or*] », dans Cendrars, *ORC I*, p. 1377. Notre analyse de *L'Or* met ainsi en *résonance* les expériences étasunienne et brésilienne de Cendrars en faisant intervenir autour du personnage de Suter les figures de Miller, Lima Barreto, et Cendrars lui-même – sans compter Allan Poe, qui apparaît en « buveur solitaire et taciturne » quelques lignes après le passage cité. Voir *ibidem*, p. 1395.
 6. Voir *ibid.*, p. 1391 et 1395.

soit d'abord rédigé à la deuxième personne, comme pour s'adresser aux lecteurs¹) :

— Vois-tu, mon vieux, disait Paul Haberposch à Johann August Suter, moi, je t'offre une sinécure et tu seras nourri, logé, blanchi. Même que je t'habillerai. J'ai là un vieux carrick à sept collets qui éblouira les émigrants irlandais. Nulle part tu ne trouveras une situation aussi bonne que chez moi ; surtout, entre nous, que tu ne sais pas la langue ; et c'est là que le carrick fera merveille, car avec les Irlandais qui sont de sacrés bougres, tous fils du diable tombés tout nus du paradis, *tu n'auras qu'à laisser ouvertes tes oreilles pour qu'ils y entrent tous* avec leur bon dieu de langue de fils à putain qui ne savent jamais se taire².

« Dans la grande ville inconnue³ », c'est bien en l'oralité populaire et urbaine qu'il s'agit de confier pour apprendre « la langue ». D'une durée de deux ans, le parcours de Suter à New-York est ensuite résumé à grands traits en un style sténographique. Finalement : « Tout ce que Suter a *ouï*, vu, appris, *entendu dire*, s'est gravé dans sa mémoire. [...] il est un des hommes *les mieux renseignés* sur les territoires *légendaires* de l'Ouest⁴. »

En racontant comment la verve populaire conditionne le premier succès de Suter, c'est comme si Cendrars laissait transparaître l'importance de celle-ci pour sa propre écriture. Il est remarquable que l'oralité soit ici conçue narrativement comme une modalité – la meilleure – de transmission du savoir : c'est à partir d'un traitement scientifique (classement, comparaison, sélection) de « la parole vivante⁵ » que Suter accumule les connaissances (le même paragraphe contenant une longue phrase structurée par le verbe savoir – « il sait quel [...], sur quoi [...], comment [...], dans quel [...] » – et trois occurrences de « il connaît⁶ »).

Selon une perspective similaire de transmission, Lima Barreto exprime dès le chapitre d'ouverture de *Os Bruzundangas* sa familiarité avec la « langue parlée » – la seule compréhensible – et insiste sur le caractère inaccessible de la « langue des livres » :

Je suis parvenu à parfaitement comprendre la langue de Bruzundanga, c'est-à-dire la langue parlée par les gens instruits et écrite par beaucoup d'écrivains que j'ai jugés

-
1. Cf. *ibid.*, p. 1391.
 2. *Ibid.*, p. 388.
 3. *Idem.*
 4. *Ibidem*, p. 390.
 5. *Ibid.*, p. 391.
 6. *Ibid.*, p. 390.

excellents ; mais celle qu'écrivent les littéraires importants, solennels, respectés, je n'ai jamais réussi à la comprendre parce qu'eux rédigent leurs œuvres, ou plutôt leurs livres, en une langue très différentes de l'usuelle, qu'ils considèrent comme la véritable, la légitime, justifiant ainsi ses tournures vieilles de deux ou trois siècles. / Plus elle est incompréhensible, plus est admiré l'écrivain par tous ceux qui n'ont pas compris le texte qu'il a écrit¹.

C'est que Lima Barreto conçoit le travail d'écriture comme celui d'une communication : avec un texte, il s'agit avant tout de se faire comprendre². Son attention à l'oralité ne relève ainsi pas tant d'un principe esthétique que d'un problème rhétorique³. Cette prise de position résonne avec celle de Cendrars vis-à-vis de l'« asémantisme élitare⁴ » des avant-gardes parisiennes – « où se confine la poésie⁵ » – mais aussi paulistaines qui ne laissent à la postérité selon le Suisse que « quelques romans quasi illisibles⁶ ».

Pourtant, si la langue populaire constitue pour Cendrars un vivier où il s'agit de puiser, c'est qu'elle est finalement toujours maintenue à une certaine distance : on y plonge depuis une position de surplomb⁷. Meizoz inscrit cette poétique dans un primitivisme qu'il caractérise comme une paradoxale « stratégie de culture savante » :

Le retour au primordial si courant alors [...] permet de se détacher des conventions et d'atteindre la modernité à rebours, en réactivant des sources premières. [...] *Le primitivisme est paradoxalement une stratégie de culture savante*, un détour qui permettrait d'échapper à la routinisation de la littérature : *re-descendre vers l'oral*

1. « Eu cheguei a entender perfeitamente a língua da Bruzundanga, isto é, a língua falada pela gente instruída e a escrita por muitos escritores que julguei excelentes; mas aquela em que escreviam os literatos importantes, solenes, respeitados, nunca consegui entender, porque redigem eles as suas obras, ou antes, os seus livros, em outra muito diferente da usual, outra essa que consideram como sendo a verdadeira, a lídima, justificando isso por ter feição antiga de dois séculos ou três. / Quanto mais incompreensível é ela, mais admirado é o escritor que a escreve, por todos que não lhe entenderam o escrito. » Lima Barreto, « Os Samoiedas », *Os Bruzundangas. op. cit.*, p. 9.
2. Lúcia Maria de Assis, *Lima Barreto. Língua, Identidade e Cidadania*, thèse sous la direction de Leonor Lopes Fávero, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 61-63.
3. « A noção de forma para Lima Barreto dizia respeito, por um lado, à ideia de eficácia na apreensão e comunicação do mundo, sobre o que tinha muitas ansiedades, como todo autor moderno. Por outro lado, também podia significar “coerência consigo mesmo”, ou seja, coerência interna, com o sentido também de particularização e independência de padrões externos. Salvo engano, Lima Barreto demonstrou pouca preocupação com técnicas [...]. » Irenísia Torres de Oliveira « Lima Barreto, modernidade e modernismo no Brasil », art. cit., p. 124.
4. Claude Leroy, « Préface », dans Cendrars, TADA 11, p. XXV.
5. Cendrars, « La Voix du sang », TADA 11, p. 383.
6. *Idem*.
7. Cf. Partie III, chap. 1, « Projections latines de Cendrars ».

comme source originelle, afin de rapprocher la « littérature » de la « vie », tels sont les souhaits ardents de Poulaille, Ramuz ou Céline. Lorsque Ramuz justifie son choix d'écrire un français parlé, le seul vivant à son goût, il lie explicitement cela au primitivisme. Cendrars reprend en exergue à sa conférence de São Paulo [...] la poétique primitiviste de Ramuz, et adopte un point de vue proche du Vaudois qui notait : « [...] il ne faut pas être seulement un primitif, il faut être *aussi* un primitif¹.

L'écriture de Barreto ne procède finalement pas de ce primitivisme : c'est sa propre situation sociale qui le relègue de fait dans la figure du Noir, le projetant comme objet – et non sujet – de l'attention primitiviste. Son attention à l'oralité ne relève pas tant d'une curiosité d'écrivain mais plutôt d'une position singulière dans le champ culturel : en faisant primer la communication sur le style, il s'agit de refuser l'élitisation de l'écriture littéraire telle qu'il la constate à Rio.

Qu'aurait pensé Lima Barreto de Cendrars déclarant lors d'une conférence à São Paulo quelques jours après son arrivée au Brésil : « quoi d'étonnant à ce que le classicisme professionnel ait déclaré faillite, le classique grec, le classique latin, le classique italien, le classique du XVII^e siècle français, le puriste du grand siècle, le mandarin qui se pique de beau langage, nous sommes souvent peuple et vulgaire² [...] » ? Y aurait-il vu une imposture ? une préciosité d'écrivain de plus ? Y aurait-il perçu la reconnaissance de la puissance de sa propre position ?

Figures de marginalités littéraires

À ces points de paradoxale convergence stylistique, s'ajoute la *résonance* des figures littéraires de Lima Barreto et Blaise Cendrars, toutes deux régulièrement caractérisées par leur singulière marginalité littéraire : à l'image de l'écrivain-bohème de l'un pourrait ainsi répondre celle de l'écrivain-voyageur de l'autre.

Cette similarité de lectures résulte cependant de parcours littéraires contraires : alors que Cendrars construit stratégiquement sa marginalité³, Lima Barreto tente sans cesse de s'en défaire. Cette inversion se manifeste notamment

-
1. Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, *op. cit.*, p. 288 (il cite : Ramuz, « Lettre à Henry-Louis Mermod », O.C., t. 12, Genève, Slatkine, 2008, p. 292).
 2. Cendrars, « Poètes », *Aujourd'hui*, TADA 11, p. 96. Cf. Partie III, chap. 1, « Projections latines de Cendrars ».
 3. Leroy souligne chez Cendrars la relation entre la mise en scène de sa marginalité littéraire et celle de sa distance géographique : « Rien de plus euphorique alors que de revendiquer sa marge, d'afficher sa dissidence, de se montrer en partance perpétuelle. Par exemple, donc, pour le Brésil. » Leroy, « Avant-propos », dans Cendrars, TADA 11, p. XXVI.

dans leur relation à leur généalogie : si le Brésilien dénonce sans relâche dans ses textes son assignation au statut de métisse, le Suisse s'attribue à plusieurs reprises dans son œuvre une mère de substitution noire¹.

De six ans plus jeune que Cendrars, Lima Barreto est fils de deux enfants d'esclave. Aîné de trois frères et orphelin de mère alors qu'il a six ans, il suit malgré tout un parcours scolaire qui le conduit à l'Escola Politécnica (où il commence une formation d'ingénieur²). En 1903, il doit cependant abandonner ses études : avec la maladie de son père, lui revient la responsabilité d'assurer les revenus de sa famille ; il se fait petit fonctionnaire. Usé par l'alcool, en proie au vertige de la folie, il est hospitalisé pour la première fois en 1918. L'auteur carioca mourra quatre ans plus tard, dans le dénuement et l'amertume.

Dans son article « Lima Barreto, modernidade e modernismo no Brasil », Irenísia Torres de Oliveira montre que la singularité de l'écriture de Lima Barreto résulte avant tout de sa position en tant qu'auteur :

La recherche de déconventionnalisation fut très pénible pour l'auteur parce qu'il s'agissait de se défaire d'un certain type de culture qui l'avait formé et lui avait permis, bon gré mal gré, l'accès à la conscience de soi et du monde. Ce fut le drame d'Isaias Caminha, qui dut renoncer au modèle de son père, cultivé, blanc, respecté, et se reconnaître dans sa mère, noire, pauvre, obscure³.

Si la figure du carioca se caractérise par la pauvreté de sa famille et de son entourage, il ne faudrait cependant pas que sa misère occulte son érudition : propriétaire d'une bibliothèque d'environ huit cents ouvrages⁴, « lecteur des

1. Dans le poème « Dans le ventre de ma mère » d'*Au cœur du monde*, dans « Le sac à charbon » du *Lotissement du ciel* et dans *Bourlinguer*. Cf. David Martens, « Une mythographie des origines », dans David Martens, *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », 2010, n. 10, p. 186.

2. Cendrars, qui ne cesse de valoriser les connaissances techniques dans ses écrits, aurait ainsi pu être touché par la teneur scientifique des connaissances de Lima Barreto. « *As sugestões intelectuais de Lima Barreto vinham do campo das ciências* ». Irenísia Torres de Oliveira, « Lima Barreto, modernidade e modernismo no Brasil », art. cit., p. 123.

3. « A busca de desconvenção, para o autor, foi muito mais penosa, porque se tratava de dispensar certo tipo de cultura que o havia formado e tinha sido, mal ou bem, seu ingresso numa consciência de si e do mundo. Foi o drama de Isaias Caminha, que teve de abrir mão do modelo do pai, culto, branco, respeitado, e reconhecer-se na mãe, negra, pobre, obscura. » Irenísia Torres de Oliveira, « Lima Barreto, modernidade e modernismo no Brasil », art. cit., p. 124.

4. Lilia Moritz Schwarcz, *Lima Barreto. Triste visionário*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017, p. 12.

russes et des avant-gardes européennes, abonné aux revues françaises¹ », Lima Barreto fait preuve d'une large connaissance des langues et des littératures. Comment Cendrars aurait pu rester insensible à la figure de cet auteur métisse, évoquant ses lectures de Dostoïevski et Plutarque alors qu'il est interviewé au sein même de son asile² ?

Le Suisse a souvent exprimé son attrait pour ce type paradoxal d'écrivain – aussi démuné matériellement qu'érudit, aussi marginalisé que reconnu, aussi débauché que raffiné. On en retrouve les principales caractéristiques dans « Sous le signe de François Villon » – un texte dont la rédaction est située « en mer », c'est-à-dire entre deux terres, pourquoi pas entre deux continents et plus précisément entre Brésil et France. Alors que Cendrars propose un portrait de François Villon, c'est aussi la vie littéraire d'un Lima Barreto que l'on peut voir affleurer :

Je l'entends plus volontiers en faire des gorges chaudes et, ainsi que ses compagnons dans leurs chansons à boire, citer du latin, un problème de mystique ou Aristote par vantardise et, aussi, parce que c'était la mode, même chez les garçons ayant mal tourné. Aujourd'hui encore, dans les pays où la circulation des livres est rare, le vulgaire est au courant des débats les plus compliqués qui agitent cénacles et synodes car dans ces pays l'intellectuel n'est pas coupé du populaire, il règne une tradition qui se transmet oralement et les gens sont attachés à leur façon d'envisager les choses, même s'il s'agit d'une question de métaphysique. Je dirais presque que ces hautes questions prennent alors une couleur locale car partisans et adversaires sont d'autant plus acharnés qu'ils se connaissent mieux et que leurs pères déjà étaient séparés sur ces mêmes questions de religion ou de morale. J'ai vu la chose, avant-guerre, en Russie et, après-guerre, au Brésil³.

Signé en 1938 – soit quatorze ans après son premier voyage brésilien –, ce texte révèle la teneur de l'apprentissage que Cendrars a pu y faire. La présentation de la vie littéraire au Brésil se structure à partir d'antagonismes qui travaillent sa propre écriture : érudition et marginalité, intellectuel et populaire, abstraction et

-
1. « Leitor dos russos e das vanguardas europeias, assinante de revistas francesas ». Lilia Moritz Schwarcz et Pedro Meira Monteiro, « Sérgio com Lima : um encontro inusitado em meio aos modernismos », *Revista brasileira de História*, São Paulo, septembre-décembre 2016, vol. 36, n. 73. Mis en ligne le : 2 juillet 2017, consulté le : 14 avril 2023. <https://urlz.fr/luu3>.
 2. S. n., « No cemitério dos vivos. Lima Barreto prepara no Hospício mais um romance », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 janvier 1920, vol. 2, n. 229, p. 3.
 3. Daté (« en mer, le 11 août 1938 »), « Sous le signe de François Villon » est d'abord paru à *La Table ronde* en mars 1952. Cendrars, « Sous le signe de François Villon », TADA 11, p. 161-162.

« couleur locale ». Des figures telles que celle de Lima Barreto ont pu contribuer à cette vision projetée d'un champ littéraire à son image.

Pourtant, ce que le Suisse perçoit comme des continuités, le Brésilien l'exprime comme des ségrégations. Si le populaire est pour le premier l'occasion de plongées jubilatoires¹, il est pour le second chargé du poids de la relégation identitaire. Dans sa chronique « A Arte » datée du 7 septembre 1919, Barreto se livre à un court autoportrait fondé sur l'opposition entre sociabilité populaire et mondanité littéraire : dans la *Bruzundanga*, le plus grand des poètes est voué à l'abandon et au rejet de ses pairs ; s'il reconstitue une sociabilité parmi les « humbles », c'est dans le dépit et la tristesse². Comme si l'écriture littéraire était finalement vouée soit à la dénégation soit à l'incompréhension.

J'[en] ai connu un des plus grands [poètes], au plus grand enchantement, aux plus fortes vibrations, à la plus grande étrangeté, qui, *malgré avoir publié plus de dix volumes, mourut abandonné* dans un faubourg de la capitale de Bruzundanga, *buvant de la sodka avec de tristes et humbles personnes qui ne comprenait rien à la poésie* ; mais l'aimait. Les gens solennels de la Bruzundanga disaient de lui : « C'est un javanais (équivalent à notre "mulâtre" ici) et il ne sait pas le sanskrit ». [...] Toute stimulation se perd et il ne se crée pas d'art propre à cause du *manque de correspondance entre le héros artistique et sa société*³.

Aussi opposés soient-ils, les deux auteurs tendent tous deux à se représenter immergés dans un monde étranger à la littérature (pensons à titre d'illustration au deuxième chapitre de *L'Homme foudroyé* peignant le narrateur jouant aux boules et buvant avec les « bougres » de la Redonne) et les problèmes que soulèvent Barreto apparaissent finalement similaires à ceux auxquels se confronte l'auteur de *L'Or* : comment être reconnu comme écrivain ? comment inscrire socialement la créativité littéraire ?

1. Cf. partie III, chap. 1, « Projections latines de Cendrars ».

2. Remarquons que Lima Barreto tentera par trois fois l'introduction à l'Académie brésilienne de Lettres, en vain.

3. « Conheci um dos maiores [poetas], de mais encanto, de mais vibração, de mais estranheza, que, apesar de ter publicado mais de dez volumes, morreu abandonado num subúrbio da capital da Bruzundanga, bebendo vodca com tristes e humildes pessoas que nada entendiam de poesia; mas o amavam. / A gente solene da Bruzundanga dizia dele o seguinte: "É um javanês (equivalente ao nosso 'mulato' aqui) e não sabe sânscrito." / [...] Todo estímulo se vai e uma arte própria lá não se cria por falta de correspondência entre o herói artístico e sua sociedade. » Lima Barreto, « A Arte », *Os Bruzundangas e Outras histórias da Bruzundanga*, São Paulo, Ática, « Bom Livro », 1985, p. 80.

Si Cendrars n'a peut-être jamais lu les textes de Barreto, ces considérations permettent toutefois de percevoir certaines *résonances* entre leurs voix d'écrivains. Au gré de l'analyse, apparaissent en effet des correspondances entre la mobilisation de la notion de populaire dans *L'Or* et celle dans les chroniques de Barreto. À l'approche esthétisante qu'aucun des deux auteurs n'exclut (ce qui est considéré populaire se trouve effectivement mis au service d'une écriture), s'ajoute une dimension proprement stratégique : en appelant au lectorat populaire, Cendrars comme Barreto mettent en scène leur positionnement dans le champ littéraire. Les figures d'écrivains qu'ils incarnent, caractérisées par des formes complexes de marginalités, résonnent en outre d'une façon telle qu'il est tentant de penser que l'exemple de Barreto alimente dès son premier séjour brésilien le répertoire postural¹ de Cendrars.

Finalement, Cendrars aurait trouvé dans le récit de Suter l'occasion de mettre en dialogue des conceptions divergentes de la modernité. Ces lectures conjointes de *L'Or* à l'aune du *Retrato* d'une part et de *Os Bruzundangas* de l'autre permettent plus particulièrement de dégager du roman une lecture brésilienne du dialogue littéraire entre culture érudite et culture populaire transcendant les oppositions entre les auteurs et leurs écrits.

c. Littérature de masse et littérature expérimentale

Dans *Blaise Cendrars : Le devenir du roman*, Michèle Touret associe avec nuances l'inflexion générique de l'œuvre de Blaise Cendrars avec son retour du Brésil et le désir de réussite commerciale.

Le début des années vingt est le moment où il développe un certain « romantisme de la réussite », l'expression est de Hilsum², autour et à l'occasion de son voyage au Brésil, à l'occasion des affaires merveilleuses qu'il entrevoit, mais aussi à propos de littérature. Devenir un écrivain qui « gagne sa vie avec du vent » comme il dira plus tard, pourquoi pas ? En tout cas gagner sa vie par la littérature, oui. Les dates du voyage au Brésil et celles de la parution de *L'Or* et de *Moravagine* sont si proches que les deux conduites, en littérature et en affaires, se rejoignent et se superposent³.

-
1. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires – Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2022.
 2. Cendrars, *O. C.*, t. III, Club français du livre, p. XIII.
 3. Michèle Touret, *Blaise Cendrars : le désir du roman (1920-1930)*, *op. cit.*, p. 63.

De fait, Cendrars « veut être un auteur à succès¹ » et *L'Or* résulte de cette quête. La thématique de la ruée vers l'or revêt ainsi un sens métapoétique, le récit de l'avidité destructrice coïncidant avec l'articulation des enjeux littéraires de l'écriture « grand public ». Touret précise cependant que le passage au roman pour Cendrars « n'est pas une simple soumission à un genre d'avenir ; ses œuvres montrent qu'une telle soumission ne bouleversera pas complètement l'écriture² ». *L'Or* réunirait ainsi l'auteur avant-gardiste et l'auteur à succès, le poète et le romancier. En faisant dialoguer le roman avec les écrits de Monteiro Lobato d'une part et Oswald de Andrade d'autre part, il s'agira de montrer que cette synthèse dont il résulterait ainsi peut être lue à partir de l'expérience et des lectures brésiliennes de l'auteur.

Écriture romanesque et extension du public : Monteiro Lobato

Bien que la culture de masse étasunienne fonctionne comme référence dans la mise en scène éditoriale de *L'Or*, il nous semble que c'est à partir des rencontres brésiliennes de Cendrars que le romancier déploie sa rhétorique d'auteur à succès. L'exemple de Monteiro Lobato a notamment pu participer de sa stratégie d'écriture (fig. 6). Celui-ci entretient très tôt d'étroites relations avec les États-Unis : il y sera représentant commercial pendant plusieurs années (de 1927 à 1931) et développe une « américophilie » qui le conduit à y chercher les réponses au « retard brésilien ». Il est ainsi l'auteur d'une « trilogie américaine » (*O Presidente negro* publié en 1926, qu'il présente comme « un roman américain, c'est-à-dire éditable aux États-Unis³ », *Mister Slang e o Brasil* publié en 1927 et *América* publié en 1932) mais aussi de traductions (notamment de Ford, publiée en 1927 sous le titre *Minha vida e obra et Hoje e amanhã*) et d'autotraduction (*How Henry Ford is regarded in Brazil*, compilation de ses articles pour *O Jornal* traduites en anglais publiée en 1926). Cette matière constitue d'ailleurs le corpus de la thèse de Filipe Augusto Chamy Amorim intitulé *O sonho americano de Monteiro Lobato* et soutenue à l'Universidade de São Paulo [USP] en 2019.

1. *Idem*.

2. *Ibidem*, p. 59.

3. « Um romance americano, isto é editável no Estados Unidos. » Lettre de Monteiro Lobato à Godofredo Rangel du 8 juillet 1926, dans José Bento Monteiro Lobato, *A Barca de Gleyre*, São Paulo, Globo, 2010, p. 514.

Cendrars n'évoque pas, à notre connaissance, l'œuvre de Monteiro Lobato lorsqu'il s'agit de rendre compte de ses découvertes littéraires au Brésil. Pourtant, il est avéré qu'il a collaboré à la traduction française d'un des contes du Brésilien : dans sa lettre du 26 octobre 1924, Sérgio Milliet annonce en effet la parution de « [Um] Suplício Moderno » dans la *Revue de l'Amérique latine* de juin 1925 et affirme avoir reçu la collaboration du Suisse pour la traduction. Les dates laissent présumer que la coïncidence de ce travail avec la conception et l'écriture de *L'Or*. Reste à exhumer plus précisément les *résonances* entre le roman et les écrits de Lobato.

Enjeux littéraires de la structuration du marché éditorial

Dans la quatrième rhapsodie gitane de *L'Homme foudroyé*, Cendrars esquisse sa méthode d'approche de la culture littéraire des lieux où il « débarque » :

Dès que je débarque dans un pays nouveau ou une ville inconnue, j'ai l'habitude de [...] flâner dans les librairies de quartier et les papetiers du coin, voir ce que les gens du pays lisent, non pas les grands auteurs, mais les romans d'aventures, les feuilletons sentimentaux, les clefs des songes, les brochures de colportage et autres imprimés de même acabit comme Gustave Le Rouge en a tant signé¹.

Une coupure de journal conservée dans ses archives² mentionne le titre cité à la suite de cet extrait : bien que Cendrars n'ait peut-être pas lu le « gros bouquin sur les Fantômes, les Apparitions, les Évocations » qu'il évoque à la suite de l'extrait cité, il est certain qu'il consulte effectivement les étalages des librairies et les annonces de parutions dans la presse. Ne prétendant pas au « tourisme littéraire³ », Cendrars semble s'intéresser en fait plus à la structuration et au fonctionnement du champ littéraire qu'aux propositions avant-gardistes ou au canon académique – d'où son attention à la « paralittérature ».

1. Cendrars, *L'homme foudroyé*, OAC I, p. 470.

2. Coupure de journal avec publicité pour les offres de la « Livraria Quaresma, rua São José, 71 e 73 – RJ » : *O livros dos fantasmas* ; *O cozinheiro e o doceiro popular* ; *O padeiro moderno* ; *Histórias da avozinha* ; *Os meus brinquedos* ; *Casamento e mortalha* ; *Noções de higiene* ; *Fisiologia das paixões* ; *Manual do « chauffeur »*... Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte : 10, cote : O 40 – 1/4g).

3. Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 273 (« Cronologia »).

Écrites quelques années avant les visites de Cendrars, les chroniques de Lima Barreto pointent régulièrement l'étroitesse du marché éditorial et ses conséquences sur la fonction sociale de l'écrivain. « Os Samoiedas » déplore par exemple l'inanité sociale de la littérature brésilienne en des termes particulièrement forts :

Ce serait une faille mienne de ne rien dire sur les Belles-Lettres de Bruzundanga qui en a comme tous les pays, excepté le nôtre qui, comme l'a déclaré la *Gazeta de Notícias* n'en mérite pas puisque le littéraire n'y a pas de fonction sociale au sein de notre société, opinion provoquant une protestation d'un sociologue inespéré¹.

La radicalité du propos se comprend d'autant mieux quand on sait que l'on compte alors « un peu plus de trente librairies dans tout le pays » et que « beaucoup de livres se limitent à des tirages de 300 exemplaires² ». Dans son *Historia do livro no Brasil*, Hallewell dresse un constat révélateur de la situation du marché du livre brésilien autour de 1917 :

En vérité, la situation du commerce du livre était extrêmement décourageante. Peu nombreux étaient les points de vente au détail, pratiquement limités aux quartiers riches de Rio et de São Paulo ; la majeure partie des affaires était basée sur l'importation, principalement du Portugal et de France. La production éditoriale au Brésil ne s'aventurait que rarement au-delà des plates-bandes des livres didactiques et des ouvrages de Droit et législation brésilienne et elle ne représentait pas plus qu'une activité ponctuelle et secondaire des grandes librairies³.

L'auteur continue en se tournant vers la situation des auteurs eux-mêmes : le seul romancier brésilien à connaître un succès certain de son vivant, Coelho Neto, est édité à Porto et lu davantage au Portugal qu'au Brésil. Édition, impression et diffusion relèvent alors presque systématiquement des propres auteurs. Jusque dans les années vingt « la majeure partie des livres produits localement [...]

1. « Seria uma falha minha nada dizer eu sobre as belas-lettras da Bruzundanga que as tem como todos os países, a não ser o nosso que, conforme sentenciou a *Gazeta de Notícias*, não merece tê-las, pois o literato não tem função social na nossa sociedade, provocando tal opinião o protesto de um sociólogo inesperado ». Lima Barreto, « Os Samoiedas », *Os Bruzundangas. op. cit.*, p. 10.

2. « Pouco mais de trinta livrarias, em todo país » ; « muitos livros limitavam-se a tiragens de 300 exemplares ». Laurence Hallewell, *O livro no Brasil, op. cit.*, p. 357.

3. « Na verdade, a situação do comércio de livros era extremamente desalentadora. Eram poucos os pontos de venda de varejo e praticamente limitados aos bairros ricos do Rio e de São Paulo; a maior parte dos negócios estava baseada na importação, principalmente de Portugal e da França. A produção editorial que tinha lugar no Brasil raramente se aventurava além dos campos seguros dos livros didáticos e das obras de Direito e legislação brasileiros e, mesmo assim, não passava de uma atividade casual e secundária das grandes livrarias. » *Ibidem*, p. 347.

provie[nt] d'imprimeries de journaux ou revues – qui n'[ont] pas la moindre notion de ce qu'est la production de livres, ni ne [sont] équipées pour en produire en quantité¹ ». C'est selon elle à partir de l'entreprise de Monteiro Lobato, commencée en 1918 avec l'acquisition de la *Revista do Brasil* (achetée avec l'argent reçu de la vente de sa *fazenda*²) (fig. 8 et 9), que le champ éditorial brésilien va se constituer.

Lorsque Cendrars « débarque » au Brésil, il trouve par conséquent un champ littéraire en pleine construction. Quelques semaines après son arrivée à São Paulo³, la Lobato & Cia. – convertie en la Cia. *Gráfica-Editora Sociedade anônima*, de soixante sociétaires – emménage dans le quartier du Bras (quartier qu'évoque Alcântara Machado dans son ouvrage *Brás, Bexiga e Barra Funda*⁴), rue Brigadeiro Machado, dans un local de 5 000 m² abritant les premières compositrices monotypes de São Paulo⁵ importées des États-Unis. Unique entreprise exclusivement consacrée à l'édition de São Paulo et la plus importante du pays dès 1921⁶, la maison de Lobato présente en 1925 un catalogue de pas moins de deux cent titres⁷. Bien que Cendrars ne se réfère jamais à ce pionnier de l'édition dans les textes qu'il consacre à son expérience brésilienne, on peut déduire de son intérêt pour le fonctionnement du champ littéraire national une connaissance de cette fondamentale entreprise éditoriale.

Le premier voyage du Suisse au Brésil peut se comprendre, Claude Leroy l'a bien montré, comme une « départ littéraire » : en quittant Paris et ses écoles, il s'agit « non pas de renier la recherche de la modernité, mais de la *dissocier* du comportement avant-gardiste⁸ ». Infléchissant la propre constitution du champ

1. « A maioria dos livros produzidos localmente [...] provinha de gráficas de jornais ou de revistas – que não tinha menor noção do que fosse produção de livros, bem como não estavam equipadas para produzi-los em quantidade ». *Ibidem*, p. 366.

2. Lobato dirige la *Revista do Brasil* de janvier 1923 à avril 1925.

3. Plus précisément en avril 1924.

4. Antônio de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda – Informations de São Paulo* [1927], traduction, suppléments, notes, bibliographie et postface par Antoine Chareyre, Paris, L'Oncle d'Amérique, 2021.

5. Laurence Hallewell, *O livro no Brasil, op. cit.*, p. 377.

6. *Ibidem*, p. 368.

7. *Ibid.*, p. 367.

8. Claude Leroy, « Préface », dans Cendrars, TADA 11, p. XXIV.

littéraire national à partir d'une redéfinition du circuit éditorial, l'entreprise de Monteiro Lobato peut avoir servi à Cendrars de modèle alternatif de modernité littéraire à travers la conquête du public.

La rédaction de *L'Or*, au retour du Brésil, résulte de ce désir renouvelé de convergence du littéraire avec le commercial. C'est de fait en termes de gains financiers que le roman est évoqué dans la correspondance de Cendrars et Prado, ce dernier s'exclamant : « Suter, épatant. À 2,50 dollars vous devez être millionnaire¹ ». Si Cendrars lui répond qu'il n'est « pas encore devenu millionnaire² », *L'Or* est indubitablement son premier succès commercial³ (en 1982 six millions d'exemplaires en français sont vendus depuis sa parution). Conçu en termes de production, gain et bénéfice, le livre est conçu comme un produit : tout se passe comme si Cendrars avait adopté le langage de Lobato⁴.

Lobato : modèle éditorial et stylistique

En termes de réussite économique, la maison d'édition de Lobato reste un modèle. Alors que le pays ne compte pas plus d'une trentaine de librairies⁵, le nouvel éditeur commence par signer des accords avec une multitudes de petits commerces de la campagne et s'assure un grand nombre de points de vente⁶. Son catalogue comprend quinze titres et vend 60 000 exemplaires en 1919. Au début

-
1. Lettre de Paulo Prado à Cendrars du 6 décembre 1926, citée dans Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, op. cit., p. 184.
 2. Lettre de Cendrars à Paulo Prado du 10 janvier 1927, *ibidem*.
 3. Christine le Quellec Cottier, « Notice [de *L'Or*] », dans Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 1397.
 4. Marisa Lajolo remarque notamment la permanence dans le discours de Lobato de la comparaison de son entreprise éditoriale avec la production et la commercialisation du lait. Marisa Lajolo, *Monteiro Lobato*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, « Encanto Radical », n. 72, p. 39.
 5. Laurence Hallewell, *O livro no Brasil*, op. cit., p. 357.
 6. « Lobato achète la *Revista do Brasil* en décembre 1918 (au prix de 13 contos de réis, payé avec l'argent de la vente de la fazenda) (fig. 8 et 9) et établit des accords avec beaucoup de petits commerçants de l'intérieur des terres pour qu'ils fonctionnent comme des points de vente de livres (2 000 distributeurs au Brésil – le même nombre qu'en France presque un siècle plus tôt : 1 486 en 1823). » (« Lobato compra a *Revista do Brasil* em dezembro de 1918 (por 13 contos de réis, pagos com o dinheiro da venda da fazenda) e firma acordos com muitos comercios pequenos dos interiores para que ele se tornem pontos de venda de livros (2 000 distribuidores no Brasil – mesmo número na França quase um século antes: 1 486 pontos em 1823). ») Laurence Hallewell, *O livro no Brasil*, op. cit., p. 357.

des années vingt, la maison publie un titre par semaine, et vend 4 000 exemplaires par mois¹.

Pour ce faire, Lobato crée un nouveau modèle économique pour l'édition : le système « du pin au livre ». Important d'abord son papier avant de le produire, développant ses imprimeries propres², sa maison s'impose comme un vecteur d'autonomisation du champ littéraire lui-même. Hallewell déclare par exemple :

La Monteiro Lobato & Cia., ou sa successeuse la Companhia Editora Nacional, a occupé de fait la première place parmi les firmes brésiliennes exclusivement dédiées à l'édition de livres depuis 1921 jusqu'au début des années 1970, sans interruption. Dans la São Paulo de 1920, c'était l'unique firme dédiée exclusivement à l'édition de livres³.

Avant de signifier la conquête du marché national du livre, ce succès commercial manifeste ainsi la capacité de création d'un véritable marché éditorial. La singularité de l'entreprise de Lobato repose en effet sur l'infléchissement de la production littéraire elle-même, désormais destinée à un nombre toujours plus grand de lecteurs. Hallewell explique :

Tout ce que Lobato a finalement réussi avec la création de l'industrie éditoriale nationale a dépendu en premier lieu de sa capacité à créer virtuellement un marché nouveau pour le produit « livre ». Et il en a été capable parce qu'il avait, auparavant, transformé le style dans lequel les livres étaient écrits – et, avec cela, le type et la quantité de lecteur que dès lors ils attiraient⁴.

Autrement dit, Lobato agit comme un important promoteur d'une littérature contemporaine commercialisable. La valorisation des auteurs se manifeste notamment avec sa générosité dans le paiement des droits d'auteurs (il accorde par exemple à Lima Barreto 13 % des revenus de la vente de *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*⁵ publié en 1919). S'il édite des écrivains que l'on associe

1. Laurence Hallewell, *O livro no Brasil, op. cit.*, p. 367.

2. *Ibidem*, p. 366.

3. « De fato, Monteiro Lobato & Cia., ou sua sucessora, a Companhia Editora Nacional, ocupou o primeiro lugar entre as firmas brasileiras dedicadas exclusivamente à edição de livros, desde 1921 até princípios da década de 1970, sem interrupção. Na São Paulo de 1920, era a única firma dedicada exclusivamente à edição de livros. » *Ibid.*, p. 368.

4. « Tudo quanto Lobato acabou conseguindo com a criação da indústria editorial nacional dependeu de sua capacidade de, em primeiro lugar, criar virtualmente um mercado novo para o produto "livro". E foi capaz de fazê-lo porque havia, antes, transformado o estilo em que os livros eram escritos – e, com isso, o tipo e a quantidade de leitores que iriam atrair. » *Ibid.*, p. 356.

5. *Ibid.*, p. 360.

aujourd'hui au modernisme ou pré-modernisme tels que Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Lima Barreto, Gustavo Barroso, Menotti del Picchia, João Ribeiro, Mário Sette¹ et Paulo Prado², il publie aussi de nouveaux auteurs à succès comme Léo Vaz, Ribeiro Couto, et Paulo Setúbal – le romancier brésilien le plus vendu à la fin des années vingt (130 000 exemplaires en six romans), traduit en français, anglais, russe, croate et arabe³.

Il faut dire qu'avant d'être éditeur, Lobato est un auteur – ses premiers écrits sont publiés plus de dix ans avant la création de sa maison d'édition. Alice Mitica Koshiyama le présente ainsi comme un « *empresario* de sa production intellectuelle⁴ ». Son succès éditorial accompagne par conséquent celui de son écriture : entre 1919 et 1925 il vend pas moins de 250 000 exemplaires⁵ de ses propres ouvrages. La fortune de ses écrits, conçus en parallèle du modèle éditorial auquel ils sont destinés, peut avoir orienté Cendrars dans sa quête du « grand public ». *L'Or* pourrait alors être inspiré d'une « écriture d'éditeur⁶ » telle que celle de Lobato.

Le Brésilien envisage en effet son travail d'auteur dans la lignée de celui d'éditeur : prime la constitution d'un lectorat *national* dans la conception de ses ouvrages. Dans sa lettre à son ami Godofredo Rangel du 8 décembre 1921, il déclare ainsi :

Notre stratégie n'est pas d'attendre que le lecteur vienne, nous allons où il se trouve, comme le chasseur. Nous poursuivons la chasse. Nous faisons en sorte que le livre tombe sous le nez de *tous les lecteurs possibles de cette terre*. Nous ne nous limitons pas aux capitales, comme les vieux éditeurs. Nous creusons tant que la niche subsiste⁷.

1. *Ibid.*, p. 359.

2. Paulo Prado, *Paulística. História de São Paulo*, São Paulo, Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, 1925.

3. Laurence Hallewell, *O livro no Brasil, op. cit.*, p. 357.

4. « Empresário de sua produção intelectual ». Alice Mitica Koshiyama, *Monteiro Lobato : intelectual, empresário, editor*, São Paulo, Edusp/Com-Arte, 2006, p. 76.

5. Laurence Hallewell, *O livro no Brasil, op. cit.*, p. 367.

6. Cf. Milena Ribeiro Martins, *Lobato edita Lobato: história das edições dos contos lobatianos*, thèse sous la direction de Marisa Lajolo, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

7. « O nosso sistema não é esperar que o leitor venha; vamos onde ele está, como o caçador. Persequimos a caça. Fazemos o livro cair no nariz de todos os possíveis leitores desta terra. Não nos limitamos às capitais, como os velhos editores. Afundamos por quanta biboca

Cette quête dessine les contours du propre travail stylistique de l'auteur, le distinguant nettement de celui des avant-gardes contemporaines. Hallewell remarque par conséquent :

L'objectif de Lobato de créer et cultiver un public lecteur au niveau national, tentative pour laquelle est indispensable un certain degré de conservatisme esthétique, ne les [les modernistes] concernait absolument pas. La recherche d'un plus grand public ne viendra qu'avec l'arrivée du roman moderniste – certains diraient post-moderniste – dans les années trente¹.

Dans sa poursuite du « grand public », Cendrars, à moins d'en prendre le contre-pied, ne peut prendre exemple sur les productions confidentielles² de ses « bons amis de São Paulo³ » qu'il percevait comme une « étroite avant-garde d'esthètes⁴ ». Résultant d'une ambition similaire à la sienne, les publications de Lobato, en revanche, ont pu attirer son attention. Elles rassemblent en effet les qualités que Cendrars louera précisément chez les avant-gardes paulistaines dans sa préface à la première traduction française d'un roman de José Lins do Rego intitulée « La Voix du sang » : le « vocabulaire populaire, argotique, nègre et un sens aigu de la provocation, de la polémique, de l'actualité⁵ ».

Les stratégies du Brésilien relèvent de la relation intrinsèque entre nationalisme et régionalisme littéraire⁶. Comme l'affirme en effet Luciana Murari à propos des Lettres de la « Vieille République », « la littérature régionale était

existe. » Lettre de Monteiro Lobato à Godofredo Rangel du 8 décembre 1921, dans Monteiro Lobato, *A Barca de Gleyre*, São Paulo, Globo, 2010, p. 234.

1. « O objetivo de Lobato de criar e cultivar um público leitor em âmbito nacional, tentativa para qual era inevitável certo grau de conservadorismo estético, não lhes [aos modernistas] dizia respeito absolutamente. A procura de um público maior só viria com a chegada do romance modernista – alguns diriam pós-modernista – nos anos de 1930. » Laurence Hallewell, *O livro no Brasil*, op. cit., p. 362.
2. « [...] o público dos modernistas nos anos de 1920 [...] era tão limitado que, de modo geral, o máximo que podiam esperar era serem publicados em pequenas revistas [...]. » *Ibidem*, p. 363.
3. Nous nous référons ici à la dédicace de *Feuilles de route*.
4. Cendrars, « La Voix du sang », *Trop c'est trop*, TADA 11, p. 383.
5. *Idem*.
6. Danyllo di Giorgi Martins da Mota, « A relação inseparável entre o Regional e o Nacional : Monteiro Lobato e a Paulistanidade », *Revista Espaço Acadêmico*, Rio de Janeiro, déc. 2012, n. 139. À propos de la forme régionaliste comme manifestation privilégiée de l'imbrication d'échelles, voir le numéro de la revue *Romantisme* dirigé par Cécile Roudeau (Cécile Roudeau (dir.), *Écritures régionalistes (1800-1914) : nouvelles échelles, nouveaux enjeux critiques*, *Romantisme*, Paris, vol. 3, n. 181, 2018).

l'expression planifiée de l'attitude nationaliste¹ » – Lobato fait notamment de la région de São Paulo un modèle à portée clairement nationale². De façon générale, en plus de mettre en scène la ruralité brésilienne, ses écrits relèvent du régionalisme du fait de la prégnance de mythes et légendes propres à la campagne brésilienne (sa première expérience éditoriale concerne par exemple *Saci Pererê*³, plus tard personnage central de son premier volume destiné à la jeunesse⁴), du rôle central de la figure du « caipira », délestée de sa conception romantique (notamment incarnée par le personnage de Jeca Tatu⁵), et de l'attention particulière à la transcription de l'oralité populaire. Ces caractéristiques permettent ainsi au régionalisme de Lobato d'échapper à ce que Cendrars nomme dans « La Voix du sang » « les maladies infantiles du roman brésilien », à savoir le pittoresque, l'exotisme, « l'enchantement tropical » et « le leurre paradisiaque⁶ ».

Le précoce et durable succès de la tendance régionaliste de la littérature brésilienne en France⁷ n'a pas échappé à Cendrars – qui en sera un des principaux hérauts. Dès 1921, c'est en tant que « conteur régionaliste » que Lobato est présenté dans le *Monde Nouveau* à l'occasion de la parution de la première traduction française d'un de ses contes⁸. Quelques années plus tard, annonçant à l'auteur la parution en français de « O macaco que se fez homem » et « Um

-
1. « A literatura regional era a expressão programática da atitude nacionalista ». Luciana Murari, « “Um plano superior de pátria” : o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha » Congresso internacional da Abralic, 14-17 juil. 2008, USP.
 2. Danyllo di Giorgi Martins da Mota, « A relação inseparável entre o Regional e o Nacional: Monteiro Lobato e a Paulistanidade », art. cit.
 3. Monteiro Lobato, *O Saci Pererê – Resultado de um inquérito* [1918], São Paulo, Editora Globo, Biblioteca Azul, 2008.
 4. Monteiro Lobato, *O Saci* [1921], São Paulo, Editora Brasiliense, « Pica-Pau Amarelo », 1994.
 5. D'abord créé à partir d'un regard sociologique (Monteiro Lobato, « Velha praga », *O Estado de São Paulo*, 1914 et Monteiro Lobato, « Urupês », *O Estado de São Paulo*, 1914 ; tous deux repris dans le premier volume de contes de Lobato, *Urupês*), cette figure sera ensuite mise en scène dans de courtes histoires à visée éducatives dans l'*Almanaque Biotônico Fontoura* à partir de 1920 puis dans des bandes-dessinées, récits radiophoniques, films... Cf. Teresa Cristina Duarte-Simões, « Jeca Tatu, un héros brésilien. Genèse, évolution et déplacements du personnage du caipira », *Caravelle*, 2012, n. 99, p. 125-146.
 6. Cendrars, « La voix du sang », *Trop c'est trop*, TADA 11, p. 389.
 7. Cf. Partie I, chap. 2, « Bruissements ».
 8. La première traduction française d'« un conteur régionaliste » dans *Le Monde Nouveau* comportant une des premières traductions françaises de Lobato : « L'acheteur de fazenda [O comprador de fazenda] ».

suplício moderno », Sérgio Milliet lui confirme : « tout conte régionaliste est facilement accepté ici¹ » (Cendrars évoque d'ailleurs l'édition d'une « série de contes brésiliens avec une forte couleur locale » dans sa lettre à Prado du 22 novembre 1924²).

Bien que Sodré considère Lobato comme le « liquidateur » du régionalisme (pour lui, le recours à la caricature qui caractérise ses contes écarte son écriture d'une représentation naturaliste pour présenter plutôt une « vérité unilatérale³ »), il apparaît à la lumière de sa réception française au contraire comme le précurseur d'un certain régionalisme brésilien promis à un grand succès dans l'hexagone.

C'est ainsi qu'au début des années trente, Jean Duriau, son principal traducteur français, le présente dans sa correspondance avec Valéry Larbaud comme un « écrivain international⁴ ». Après la seconde guerre mondiale, son nom figurera d'ailleurs dans la liste des auteurs « d'œuvres représentatives » de l'UNESCO par l'intermédiaire de Roger Caillois⁵. Cendrars, à qui le fructueux parcours international de Lobato n'a pu échapper, a ainsi pu trouver dans les écrits du Brésilien non seulement un modèle d'écriture romanesque fortement ancrée dans une réalité historico-géographique mais aussi un exemple d'œuvre littéraire brésilienne capable d'infléchir le marché éditorial national et dont la portée internationale est largement confirmée.

Histoire et poésie : Oswald de Andrade

Avec pour personnage principal un colon, *L'Or* se construit autour de la thématique de la colonisation ; celle-ci est notamment considérée comme un cadre privilégié d'expérimentation : c'est bien en tant que colon que Suter peut être vu

-
1. « Todo conto regionalista tem fácil aceitação aqui. » Lettre de Sérgio Milliet à Monteiro Lobato du 26 octobre 1924, citée dans Vanessa Gomes Franca, « Nosso Jeca e nossa Emília vão ao exterior: as traduções das obras de Monteiro Lobato », *Miscelanea*, São Paulo, juillet 2008-novembre 2009, n. 6, p. 52.
 2. Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 385.
 3. Nelson Werneck Sodré, *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 4^{ème} éd., 1964, p. 416-417.
 4. Lettre citée dans Pierre Rivas, *Encontros entre literatura*, *op. cit.*, p. 255. Cf Partie 1, chap. 2, « 1930-1945 Pluralité du modernisme ».
 5. Mario Carelli, *Cultures croisées. Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la Découverte aux Temps modernes*, Paris, Nathan, « Essais et Recherches », 1993, p. 191.

comme un expérimentateur. Le général prétend en effet « améliorer la race bovine¹ », il importe des « nouvelles semailles² », des « plants de tous les arbres fruitiers³ », le premier moulin à vapeur aux États-Unis⁴, il « acclimate l'olivier et le figuier⁵ », « commence les premières plantations de coton⁶ », « expérimente le riz et l'indigo⁷ »... En somme, il parvient à « imposer par un travail acharné et une volonté de fer, dûment outillés, un ordre nouveau aux lois séculaires de la nature⁸ ».

Selon une projection toute cendrarsienne selon laquelle l'auteur se lit toujours en partie à travers son personnage principal⁹, il est tentant de penser que l'entreprise romanesque du Suisse relève elle aussi d'une expérimentation. Dans sa présentation du *Plan de l'aiguille*, n'associe-t-il pas *L'Or* à la mise au point romanesque d'un nouveau régime de la personnalité humaine¹⁰ ?

On a souvent rappelé l'importance de la rencontre et de l'amitié – si courte fut elle – de Cendrars et Oswald de Andrade (fig. 7). Dans la postface de sa traduction française de *Pau Brasil*, Antoine Chareyre a montré la densité et la richesse des relations entre *Feuilles de routes* du premier au *Pau Brasil* du second¹¹. Il nous semble qu'il reste à penser la correspondance entre le premier

1. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 408.

2. *Ibidem*, p. 414.

3. *Idem*.

4. *Ibidem*, p. 412.

5. *Ibid.*, p. 414

6. *Idem*.

7. *Id.*

8. *Ibidem*, p. 408.

9. Sur les reflets autobiographiques dans *L'Or* voir : Christine le Quellec Cottier, « Notice [de *L'Or*] », dans Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 1377-1378.

10. « Depuis quelque cinq ans, le roman français sert dans le monde à la mise au point du nouveau régime de la personnalité humaine. » Cendrars, « Le Plan de l'Aiguille », Rubrique « Quelques livres récents présentés en quelques lignes par leurs auteurs », *Tous les livres*, 15 avril 1929, n. 19, p. 589 repris sous le titre « Le roman français » dans *Aujourd'hui* (Cendrars, « Le roman français », *Aujourd'hui*, TADA 11, p. 486).

11. Cf. Partie I, chap. 1, « Les amitiés brésiliennes de Cendrars ou l'aporie d'une modernité littéraire mondiale ». Oswald de Andrade, *Bois Brésil*, *op. cit.*

roman de Cendrars – *L'Or*, rédigé à l'apogée de cette amitié d'écrivain¹ – et le second d'Oswald de Andrade – *Memórias sentimentais de João Miramar*.

Les *Memórias* appartiennent pourtant à ces romans avant-gardistes brésiliens acerbement dénigrés pour leur « illisibilité » par Cendrars dans « La Voix du sang ». Longtemps occulté dans la propre histoire littéraire brésilienne, les *Memórias* sont toutefois aujourd'hui considérées comme le « point zéro de la prose brésilienne contemporaine² ». Si Cendrars se place en contre-point de ce type d'écriture pour son premier travail de romancier, la radicalité et la fertilité des expérimentations dont les *Memórias* résultent n'ont pu lui échapper. Reste à comprendre la manière dont discrètement il les engage dans *L'Or*.

Daté de 1923 et publié à São Paulo en 1924 par la Livraria Independência, le roman d'Oswald paraît au moment où les relations entre le Suisse et le Brésilien sont les plus étroites – et fécondes³. Leur genèse esquisse d'ailleurs le parcours croisé de leurs auteurs : tandis que les *Memórias* semblent être conçues à Paris, la rédaction de *L'Or*, elle, suit immédiatement le retour du Suisse de São Paulo.

Le roman d'Oswald de Andrade, dédié à Tarsila et Prado, paraît avec une couverture signée par la peintre ; Cendrars aussi avait pensé à son amie brésilienne pour illustrer le sien. Il écrit à ce propos à Oswald :

Je voudrais faire une édition Grand Luxe de mon histoire du Général Suter. Est-ce que Tarsila ne voudrait-elle pas en faire les illustrations ? Il y a une belle matière pour elle, une toute petite difficulté dans certains chapitres : le côté NORD-américain. Mais ça n'est pas grand-chose⁴.

-
1. Tandis que Jay Bochner date précisément la rédaction de *L'Or* au Tremblay du 22 novembre au 31 décembre 1924 (Jay Bochner, « La Fortune de *L'Or* en Amérique », art. cit., p. 40-41), Alexandre Eulalio situe le moment d'« intensité maximale » de l'amitié de Cendrars et Oswald de Andrade de la fin 1923 à la mi 1925 : c'est la période de la préparation du premier voyage brésilien de Cendrars, des sept mois passés au Brésil puis du séjour d'Oswald chez Cendrars et Raymone au Tremblay de décembre 1924 à juin 1925 (Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, op. cit., p. 75).
 2. « “Marco zero” da prosa brasileira contemporânea ». Haroldo de Campos, « Miramar na mira » [1964], dans Oswald de Andrade, *Obras completas*, t. 2, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1971, p. XXIV.
 3. Cf. Partie I, chap. 1, « Les amitiés brésiliennes de Cendrars ou l'aporie d'une modernité littéraire mondiale ».
 4. Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, op. cit., p. 294.

Oswald lui-même ne projette-t-il pas la ruralité brésilienne dans un cadre étasunien avec la séquence 59 de son roman intitulée « Far-West » ? La convergence des deux romans s'esquisse dès lors dans une identique « projection américaine » du territoire brésilien par l'écriture littéraire.

Histoire littérisée et formes biographiques

L'intrigue des romans d'Andrade et de Cendrars ne correspondent que sur un unique point : toutes deux structurent un croisement entre littérature et Histoire à partir d'un récit de vie. Alors que le Brésilien compose à la première personne une *autobiographie romancée* – João Miramar incarnant son avatar – Cendrars propose à la troisième personne une *biographie romancée* du Général Suter. Le premier interroge l'Histoire à l'aune de son expérience, le second à partir d'archives et documents.

Dans les deux romans, c'est un voyage transatlantique qui inaugure la narration : João Miramar part du Brésil vers l'Europe, Suter de Suisse vers les États-Unis. Les récits de vie qui en résultent se trouvent ainsi mus par un parcours géographique qui assure à la narration un ancrage historique autour de l'espace transatlantique – le sol américain étant point de départ dans les *Memórias*¹ et point d'arrivée dans *L'Or*², la traversée une même promesse de futur. Dans les deux ouvrages, l'évolution territoriale de chacun des personnages est associée à leur progression personnelle : les *Memórias*, contées à la manière de souvenirs d'enfance, peuvent être lues comme un roman d'initiation tandis que *L'Or*, conté selon le modèle cinématographique, s'apparente au roman d'aventure. Pourtant, les deux récits se soldent également par l'échec (amoureux de João, financier de Suter) : tout se passe comme si c'était d'abord à la déception qu'aboutissait le voyage transatlantique³.

-
1. Voir la description du port dans « Porto saído », séquence 28. Oswald de Andrade, *Memórias de João Miramar, Obras completas*, t. 2, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, “Vera Cruz”, 1971, p. 24-25.
 2. Voir la description du port de New-York qui ouvre la séquence 5. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 387.
 3. On retrouve ici l'association développée dans le premier chapitre. Cf. Partie I, chap. 1, « Le déception du séjour brésilien ».

Le discours sur l'Histoire pris en charge par les deux romans repose cependant sur des principes antagonistes. Dans *L'Or*, Cendrars n'hésite pas à exhiber son entreprise romanesque comme un prétexte pour des digressions historiques. Oswald de Andrade, en revanche, intègre la portée historique de son récit à partir d'un jeu complexe d'images et de métaphores : exemptes du recours à l'autorité du document, ses références à la première guerre, par exemple, se justifient par la plongée dans l'inconscient individuel et collectif qu'elles suscitent¹.

C'est par exemple le cas dans la section 82 intitulée « Tactique » où, mêlant la nouvelle de l'arrivée d'une célèbre actrice (avec qui le narrateur entretient plus loin une relation amoureuse) et les informations de l'avancée des fronts allemands en France, le narrateur fait correspondre, en les projetant tous deux sur le plan de la réminiscence, l'évocation de mouvements militaires d'échelle mondiale avec un parcours individuel aux *résonances* intimes.

Les journaux annoncèrent soudainement que poursuivie par la conflagration se trouvait à bord du Darro la jeune star cinématographique Mlle Rolah. / Jusqu'à hier encore l'aile gauche des alliés faisait reculer presque sans ordre les troupes de l'envahisseur à une distance de 70 kilomètres pendant que Joffre Rolah et l'aile droite formait un angle à Verdun avec les troupes de l'est, les couvrant ainsi contre l'engagement du Darro².

Cette divergence fondamentale dans le rapport à l'Histoire se traduit dans l'emploi des temps verbaux par chacun des romanciers. On a beaucoup commenté l'usage du présent de l'indicatif dans *L'Or*³ – qui apparaîtrait, notons-le, au début du voyage de Suter ; Joseph Delteil apparente notamment le récit à un « journal de

-
1. L'œuvre fait ainsi l'objet de plusieurs analyses selon une approche psychanalytique (Cf. Thais Fonseca Nunes et Jarbas Couto e Lima, « *Memórias de João Miramar*: quase romance quase sonho », *Revista Interfaces*, Guarapuava, vol. 1, n. 26, janv.-juin 2017, p. 76-91 et Thais Fonseca Nunes, « Mira(gem) e sonho : modernismo e psicanálise em *Memórias de João Miramar* », Mémoire de Master sous la direction de Jarbas Couto e Lima, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2013.
 2. « 82. Tática. / Os jornais noticiaram de repente que apossada pela conflagração achava-se em Pernambuco a bordo do Darro a jovem estrela cinematográfica Mlle. Rolah. / Até ontem a ala esquerda dos aliados fazia recuarem quase que desordenadamente as tropas invasoras numa distância de 70 quilômetros enquanto Joffre Rolah e a ala direita formavam ângulo em Verdun com as tropas de leste cobrindo-as assim contra um envolvimento do Darro. » Oswald de Andrade, *Memórias de João Miramar*, *op. cit.*, p. 51.
 3. Jérôme Meizoz remarque d'ailleurs que Cendrars lui-même y revient bien plus tard dans *Le Lotissement du ciel* avec la mise en scène d'une réécriture du roman « sur manuscrit en travail » (Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, *O.C.*, t. 12, p. 271, cité dans Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, *op. cit.*, 294).

bord¹ ». Très marquée, la ligne narrative comprend toutefois de claires ruptures lorsqu'il s'agit de digressions géo-historiques : sont alors employés les temps du passé (séquences 18 et 34 par exemple). À l'inverse, l'écriture des *Memórias* insiste sur la continuité temporelle en recourant fréquemment à l'imparfait : rappelé à la mémoire, l'instant gagne ainsi une durabilité indéfinie tandis que l'ensemble des événements du récit se trouve relégué au temps – historique – du passé.

En pointant l'usage du présent de l'indicatif dans *L'Or* – qu'il associe à l'écriture poétique de *Feuilles de Route*, le recueil proprement brésilien de Cendrars –, Eulalio montre que son épaisseur sémantique fait finalement converger les valeurs du présent vers celle de l'imparfait de l'indicatif :

Cet extraordinaire reportage, essai dramatique unique du genre, adapte à la narration une des trouvailles les plus importantes de *Feuilles de Route* : l'emploi du présent de l'indicatif. Celui-ci ne vaut plus comme *représentation de l'unicité du moment*, mais se convertit en un *rythme intérieur et extérieur au narrateur, dans la même relation prémonitoire*².

Cette analyse rejoint singulièrement celle que Michèle Touret propose de la valeur de l'imparfait dans *Moravagine*. Selon elle, c'est ce temps grammatical qui, dans un épisode dialogué, linéaire, descriptif (donc participant de la mimesis) « ruine son aspect d'évènement ponctuel et le range parmi les événements types, répétitifs, et lui enlève ce que le récit peut contenir d'anecdotique et de particularisé³ ». Les *Memórias* d'Andrade témoignent à plusieurs reprises d'un

1. « C'est le style des bilans. Non, plus rien, absolument rien du vieux Cendrars, du Cendrars des *Poèmes élastiques*. Plus une image, plus une belle alliance de mots. Mais des chiffres, des faits. Le journal de bord d'un homme d'action. » Joseph Delteil, « *L'Or* par Blaise Cendrars », *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} mai 1925, n. 140, p. 944-945. Rappelons par ailleurs la mise en regard proposée plus haut entre *L'Or* et un page du *Diário da fazenda Santa Veridiana* conservée par Cendrars dans ses archives.

2. « Essa extraordinária reportagem, ensaio dramático único no gênero, adapta à narrativa um dos achados mais importantes de *Feuilles de Route* : o emprego do presente do indicativo. Este não vale mais como representação da unicidade do momento, mas converte-se no ritmo interior e exterior do narra, na sua mesma respiração premonitória. Dentro desse presente absoluto a narrativa se vai carregando aos poucos de trágica intensidade. Debaixo da aparência pacífica e cotidiana, dissimulado pelo instante que ainda não passou, pouco a pouco vai-se fazendo visível a Fatalidade. No início ela constitui uma remota presença e parece submeter-se, inerte, ao enérgico voluntarismo de Suter ; no final, triunfante, considera com indiferença o destino cumprido do protagonista, deixando a aparecer a escura trama da sina tecida malha por malha pelas suas mãos. » Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 32-33.

3. Michèle Touret, *Moravagine*, « Roman d'aventure ou roman aventureux ? », dans Michel Décaudin, *Cendrars Aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 75.

emploi similaire de ce temps verbal, comme dans la séquence 115 intitulée « Glossaire brasilière » :

Le au lieu et le nous étions cinq du Comte contredansaient avec la ceinture de charmeuse de Nair demandeuse de citronnade, tous deux d'accord sur le fait que Pantico boîtait pour la joie universelle. / La perruche égosillait les malicieux au-dessus de moi dans un mélange de pieds d'ange surnommés Cotita qui l'appelait shocking et gorge. / Et ma belle-mère accablée lamentait seulement de ne pas avoir acheté ce fotocil de l'hôtel Paris-plage. / Dehors, le séraphin éthiopien restitué aux fonctions d'uniforme blanc déclarait nécessaire de creuser une immense limousine Ros-róis pour que la famille soit parfaite¹.

L'épisode, qui se présente comme une anecdote, prend avec l'emploi de l'imparfait une valeur exemplaire et la description de l'instant se trouve projetée dans une temporalité indéfinie. Certains passages au présent provoquent des effets similaires dans *L'Or*, c'est notamment le cas dans la séquence 26.

Il réalise enfin un vieux rêve cher à son cœur : il plante de la vigne. Il a fait venir à grand frais des ceps du Rhin et de Bourgogne. Dans le nord de ses domaines, sur le bord de la rivière de la Plume, il s'est fait construire une sorte de gentilhommière. C'est sa retraite. L'Ermitage. Des touffes de grands arbres ombragent la maison. Autour, il y a des jardins, des champs d'œillelets, des champs d'héliotropes. Ses plus beaux fruits poussent là, cerises, abricots, pêches, coings. Dans les prairies sont ses plus belles bêtes de races. / Tous ses pas le mènent maintenant sur les coteaux. Toutes ses promenades sont pour les vignes, Hocheimer, Chambertin, Château-Chinon. / À l'ombre d'une treille d'Italie et caressant son chien préféré, il songe à faire venir sa famille d'Europe, à indemniser richement ses créanciers, à sa réhabilitation, à l'honneur de son nom et comment doter sa lointaine petite patrie... Douce rêverie².

En mêlant les valeurs du présent (permanent, de narration et d'habitude), le récit enchâsse différents tableaux (Suter plantant sa vigne, se promenant dans les coteaux et songeant sous sa treille), oblitère « l'unicité de l'instant », évacue l'anecdote et brouille la linéarité de la narration.

On pourrait dire de *L'Or* ce que Touret affirme concernant *Moravagine* :

Le récit est donc syncopé en des temps pleins, très pleins – et des vides fonctionnels, où, à proprement parler, rien ne se passe, et l'alternance est souvent rapide, avec

-
1. « O em vez e o éramos em cinco do Conde contradançavam com a cintura de charmeuse da Nair pedidora de citronadas concordando ambos em que mancava o Pantico para a alegria ser universal. / Periquito esganiçava maliciosos pra riba de moá de mistura com pés de anjo apelidais em Cotita que o chamava de shocking e garganta. / E minha achacada sogra lastimava tão-somente não ter comprado aquele fotóe do hotel de Paris-plage. / Lá fora, o Serapião etíope restituído a funções de uniforme branco, declarava ser perciso cavar uma baita limosina Ros-róis para ser família cotuba. » Oswald de Andrade, *Memoriais sentimentais de João Miramar*, op. cit., p. 67-68.
 2. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 414.

cependant par intermittences des épisodes où le rythme est emprunté au récit traditionnel¹.

Plus que la « trouvaille » du temps grammatical, ce serait le dispositif rythmique de la narration, inspiré d'expérimentations romanesques telles que celles d'Oswald de Andrade, qui constituerait le fondement même de l'écriture de *L'Or*.

L'art de la composition

De façon générale, répétons-le, la progression de *L'Or* comme des *Memórias*, procède par étapes : les titres toponymiques sont par exemple fréquents dans le roman brésilien, les séquences de *L'Or* se divisent elles aussi souvent selon le lieu où se déroule le récit (en Suisse, sur le Port de New-York, au Missouri...). Ce mode de composition implique l'usage récurrent d'ellipses narratives qui charge celles-ci d'une fonction structurelle : les deux récits s'érigent en fait sur leur propre suspension.

Les critiques de *L'Or* comme des *Memórias* sont nombreux à associer cette caractéristique narrative à l'influence du cinéma². Thématisée par Oswald de Andrade – qui se peint en producteur dans son roman³ – elle est niée par Cendrars dans son entretien avec François et André Berge quelques mois après la parution de *L'Or* : « d'une façon générale, je ne crois pas à une influence spéciale du cinéma⁴ » déclare-t-il. Pourtant, le Suisse a alors commencé depuis bien

-
1. Michèle Touret, « Moravagine : roman d'aventure ou roman aventureux ? », art. cit., p. 74.
 2. Concernant *L'Or*, voir notamment : A. t. Serstevens, « Du Transsibérien à Moravagine : Cendrars, poète et romancier », *Les Nouvelles littéraires*, 25 septembre 1926, n. 206, p. 1 ; G. Kellman, « Cendrars, *L'Or*, and the Cinematic novel », *Feuilles de route*, 1983, n. 9, p. 31 ; Maurice Mourier, « Cendrars : une écriture travaillée par le cinéma », *Ibidem*, p. 54. Concernant les *Memórias* voir notamment l'article de synthèse de Marcus Vinicius Nogueira Soares (Marcus Vinicius Nogueira Soares, « A simultaneidade cinematográfica nas *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade », *Anais do XII Congresso Internacional ABRALIC*, du 18 au 22 juillet 2011, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Mis en ligne le 22 juillet 2011 [?]. Consulté le 30 mai 2023. URL : <https://urlz.fr/m5Fn>) et les critiques de référence d'Antonio Candido (en particulier : Antonio Candido, « Estouro e libertação », dans Antonio Candido, *Vários escritos*, São Paulo, Livraria duas Cidades, 1977, p. 38-39) et Haroldo de Campos (Haroldo de Campos, « Miramar na mira », dans Oswald de Andrade, *Memórias de João Miramar, Obras Completas*, t. 2, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, “Vera Cruz”, 1971, p. 26-27).
 3. En particulier dans la séquence 101 intitulée « O grande industrial ».
 4. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 475.

longtemps¹ les démarches en vue d'une adaptation cinématographique de son récit : tout se passe comme si l'écriture du roman allait de pair avec celle d'un film. D'un côté à l'autre de l'océan, le cinéma ouvre de nouvelles voies à la modernité littéraire.

Il semble que le septième art fonctionne pour Cendrars comme un pont entre poésie et roman. La composition morcelée des *Memórias* en cent soixante-trois chapitres – aussi bien séquences filmiques que courts poèmes en prose – a pu inspirer Cendrars dans la conception des soixante-quatorze séquences de *L'Or*. A. t'Serstevens n'a-t-il pas comparé le premier roman de son ami à un recueil poétique² ? Et si Jérôme Meizoz constate que « Cendrars s'est ingénié à transgresser cette barrière générique³ » entre écriture romanesque et écriture poétique, on peut ajouter que le nouveau romancier a pu trouver dans les *Memórias* d'Oswald certaines modalités de ses transgressions.

Tandis qu'Oswald pousse l'emploi de la métaphore à ses limites (qu'il qualifie dans sa pseudo-préface de « lancinante⁴ »), Cendrars l'évacue de son récit – au point qu'Eulalio désigne *L'Or* comme un reportage⁵. Le travail poétique des deux auteurs converge cependant dans le lyrisme engagé par leur narration. Bien que fondées sur la transcription de sensations intimes, de manifestations d'amour (familial et amoureux) et de souvenirs, les *Memórias* se caractérisent par la mise à distance de soi à travers l'écriture. Loin des épanchements romantiques, le « je » romanesque se constitue à partir d'une expression saccadée et irrévérente⁶. Avec ce « style télégraphique⁷ », les *Memórias* produisent ainsi un « *Je* idéal, lyrique,

-
1. Christine le Quellec Cottier, « Notice [de *L'Or*] », dans Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 1380.
 2. Albert t'Serstevens compare *L'Or* à poésie en prose dans *L'homme que fut Blaise Cendrars*, Paris, Arléa, 2004, p. 108.
 3. Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, op. cit., p. 300.
 4. « Métaphore lancinante ». Oswald de Andrade, « À guisa de prefácio », dans Oswald de Andrade, *Memórias de João Miramar*, op. cit., p. 10.
 5. Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, op. cit., p. 31.
 6. Fernando Paixão évoque ainsi le « pacte parataxique » (« pacto paratático ») qui caractériserait les *Memórias* (Fernando Paixão, « Pacto e linguagem nas “Memórias sentimentais de João Miramar” », *Luso-Brazilian Review*, Madison, vol. 53, n. 1, 2016, p. 49).
 7. « Esperemos com calma os frutos dessa nova revolução que nos apresenta pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante. » (« Nous attendons calmement les fruits de cette nouvelle révolution qui nous présente pour la première fois le style télégraphique et la

en somme impersonnel¹ » par lequel Cendrars caractérisera plus tard la poésie elle-même. L'« écriture cinétique² » de *L'Or* répond de cette même exigence avec des moyens similaires : narration syncopée, dissimulation de disproportions et jeux de simultanéité. Bochner analyse notamment :

La technique de distanciation qu'utilise Cendrars est surtout une *question de tempo*, généralement une grande rapidité dans la narration des faits ou de documents. [...] Il y a dans *L'Or* une *disproportion*, que l'auteur a *adroitement dissimulée*, entre les menus détails d'un passage donné et sa dimension dans le temps et l'espace. [...] L'histoire rapide se trouve contrecarrée par des faits immobilisés ; c'est une compétition de *vérités simultanées*³.

Plus que par un « dépouill[ement] de la poésie de tout lyrisme⁴ », le passage au roman s'effectuerait pour Cendrars à travers la mise en œuvre de principes possiblement observés dans les *Memórias* de son ami, principes qu'il a lui-même contribué à forger en tant qu'« ambassadeur de la modernité⁵ ». Le Suisse ne déclare-t-il pas, lors de sa première conférence à São Paulo, que « ce qui caractérise l'ensemble de la jeune poésie française est son lyrisme⁶ » ? Tout se passe comme si l'écriture romanesque de Cendrars résultait de la *résonance* de sa conception du lyrisme chez les modernistes brésiliens, et en particulier Oswald de Andrade. Ce serait ainsi des œuvres telles que les *Memórias*, qui lui aurait permis de faire de l'écriture d'un roman l'« occasion d'un renouveau de la poussée [...] lyrique⁷ » qu'évoque Michèle Touret.

Cette mise en regard de *L'Or* avec les *Memórias* conduit finalement à considérer que ces deux fictions articulant genre biographique et récit historique se caractérisent par un brouillage de la temporalité opéré par un jeu sur la densité sémantique des temps verbaux (d'ailleurs thématifiée par Oswald dans la séquence 131 intitulée « Mais que perfeito ») associé à une composition cinématographique.

métaphore lancinante. ») Oswald de Andrade, « À guisa de prefácio », dans Oswald de Andrade, *Memórias de João Miramar*, *op. cit.*, p. 10.

1. Cendrars, « Sous le signe de Villon », TADA 11, p. 170.
2. Christine le Quellec Cottier, « Notice [de *L'Or*] », dans Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 1379.
3. Jay Bochner, « La Fortune de *L'Or* en Amérique », *art. cit.*, p. 58.
4. Christine le Quellec Cottier, « Notice [de *L'Or*] », dans Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 1379.
5. Claude Leroy, « Préface », dans Cendrars, TADA 11, p. xii.
6. Cendrars, « Poètes », *Aujourd'hui*, TADA 11, p. 89. Cf. Partie I, chapitre 1, « Projections latines de Cendrars ».
7. Michèle Touret, *Blaise Cendrars : le désir du roman (1920-1930)*, *op. cit.*, p. 76.

Le renouvellement du lyrisme au sein du genre romanesque auquel les deux auteurs tendent procédant de moyens similaires, il nous semble permis de conclure à l'importance des *Memórias* dans l'écriture de *L'Or*.

Au terme de l'analyse, les *résonances* brésiliennes du premier roman de Cendrars apparaissent aussi fondamentales que contradictoires. Si des textes comme le *Retrato* de Prado, *Os Bruzundangas* de Barreto, les contes de Lobato ou les *Memórias* d'Andrade pourraient tous avoir servi à la conception et l'écriture de *L'Or*, il nous faut conclure que Cendrars procède ainsi à la conjonction d'œuvres et de figures littéraires brésiliennes antagonistes (fig. 4 à 7). Rivas postule une certaine ignorance de la part du Suisse des enjeux qui traversent le champ littéraire brésilien : « il n'a jamais fait preuve d'une idée très claire de la notable poésie que le Modernisme créa, ni une grande acuité pour comprendre la signification des luttes nécessaires pour forger une nouvelle littérature dans un pays neuf ». Et ajoute, en reprenant les propos d'Eulalio : « Peut-être parce que Cendrars récusait ce nouveau pays et peut-être parce qu'il récusait également ce type de littérature¹. » Dégageant les dialogues possibles de *L'Or* avec des œuvres littéraires brésiliennes caractéristiques des différentes – et divergentes – positions modernistes, notre analyse conduit à nuancer ce propos en postulant non pas tant une ignorance qu'une assimilation profonde, propre et singulière.

*

La tendance de la littérature française à projeter continuellement le Brésil conjugue finalement deux modalités de réverbérations. La première résulte d'une relation d'*appartenance* à l'« Amérique latine », la seconde d'une *identification* aux États-Unis. Le commentaire de textes de Bernanos et Cendrars écrits depuis et à propos du Brésil aura permis de dégager les paradoxes de la première : le recours à la notion de latinité semble les conduire l'un comme l'autre vers une impasse, d'ordre énonciatif pour Bernanos, d'ordre stylistique pour Cendrars. Le commentaire de *L'Or*, quant à lui, aura permis de dégager les modalités

1. « Ele [Cendrars] nunca teve idéia muito nítida da notável poesia que o Modernismo criou, nem uma grande acuidade para compreender a significação das lutas indispensáveis para se forjar uma nova literatura num país novo. [...] Talvez porque Cendrars recusasse esse novo país e talvez porque ele recusasse igualmente esse tipo de literatura. » Alexandre Eulalio, « L'aventure brésilienne de Blaise Cendrars », *Études Portugaises et Brésiliennes*, Université de Rennes, 1969, n. 5, p. 51, cité dans Rivas, *Encontros entre literaturas*, op. cit., p. 340.

problématiques d'une intertextualité brésilienne recouverte par la seconde : en faisant résonner le roman de Cendrars avec quatre textes de quatre auteurs brésiliens, le cadrage étasunien de *L'Or* apparaît comme l'occasion d'une restitution d'une modernité littéraire brésilienne traversée d'antagonismes.

II. EXPANSIONS LINGUISTIQUES

1. AIRES LINGUISTIQUES ET EFFETS DE RÉSONANCE

Plusieurs des derniers ouvrages de synthèse sur les relations littéraires franco-brésiliennes adoptent le critère non pas national, ni continental, mais linguistique dans la définition de leur objet. C'est le cas de la thèse de Pierre Rivas (éditée en français en 2015 sous le titre *Littérature française-Littératures lusophones : regards croisés*) ou de l'ouvrage collectif publié en 2018 dirigé par Leonor Lourenço de Abreu et Ana Maria Bicalho et intitulé *Reconstruction du Brésil dans les imaginaires littéraires français et francophones*. C'est que, de fait, les résonances françaises de la littérature brésilienne tendent à constituer les aires linguistiques en *chambre d'échos*. Il s'agira dans ce court chapitre d'en esquisser la structure et les principes de fonctionnement. Le suivant d'attachera aux relations entre les aires à partir d'un cas : *A Selva* du romancier portugais Ferreira de Castro, éditée au Portugal, au Brésil puis en France, traduite par Cendrars sous le titre *Forêt vierge*. Étudiées à partir d'un corpus d'articles constitué par l'auteur, les *résonances* critiques du roman seront ainsi considérées à l'aune des réverbérations lusophones dont elles résultent.

a. Résonances francophones

Selon Pascale Casanova, « les aires linguistiques, sortes de « sous-ensemble » dans l'univers littéraire mondial, sont l'émanation et la matérialisation de la domination politique et linguistique¹ ». Elle précise que s'ajoutent à ces rapports de force des jeux de dominations non pas politiques mais littéraires :

1. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 174-175.

c'est ainsi qu'il existe des espaces dominés au sein même de l'Europe tels que la Suisse alémanique et romande, la Belgique, l'Autriche, l'Irlande¹...

Le recensement des lieux impliqués dans la traduction française de la littérature brésilienne de la première moitié du XX^e siècle² dessine un complexe réseau éditorial qui manifeste l'ampleur et l'hétérogénéité de l'espace francophone. Tout au long du siècle, interviennent en effet des territoires aussi distincts que la Suisse (par l'intermédiaire de périodiques tels que la *Revue de Genève*³, *Le Carmel*⁴ mais aussi *Pour l'Art*⁵ et de petites maisons d'éditions telles que La Concorde⁶ et l'Édition des Amis de Jean Violette⁷), la Belgique (par l'intermédiaire d'auteurs et critiques tels que Paul Tristan Coolen, Émile Cornaert, Adrien Delpech, Bernard Goorden, Léon Kochnitzky, Lucien Marchal, Robert Mélot du Dy, Victor Orban, et Paul Palgen, de périodiques tels que *Het Overzicht*⁸, *Lumière*⁹, *Le Beffroi*¹⁰, la *Nouvelle revue de Belgique*¹¹, les *Cahiers du Nord*¹², et *Synthèse*¹³, et de maisons d'édition telles que celle de la revue *Lumière*¹⁴, les Éditions de la Paix¹⁵ et bien plus tard Recto-Verso¹, sans compter

1. *Ibidem*, p. 129.

2. Cf. Partie I, chapitre 2, « Bruissements ».

3. La *Revue de Genève* publie notamment des textes de Ronald de Carvalho (un article à propos de la littérature brésilienne en 1921 et « Sous la vigne en fleur » en 1922) et un roman de Maria Eugênia Celso en feuilleton, *Vicentino*, traduit par Jean Duriau en 1928-1929.

4. *Le Carmel* publie notamment *Par le sentier* de Sérgio Milliet en 1917.

5. *Pour l'art* publie notamment des traductions françaises de textes de Carlos Drummond de Andrade en 1963.

6. La Concorde édite notamment des poèmes de Meireles traduits par Mélot du Dy.

7. Les Amis de Jean Violette éditent notamment *Le départ sous la pluie* de Sérgio Milliet en 1919 (imprimé à São Paulo). Cf. Antoine Chareyre, « Préface », dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil*, trad. Antoine Chareyre, *op. cit.*, p. 297.

8. Le numéro de janvier 1924 (le n. 20) contient notamment la présentation du groupe *Klaxon* avec un texte de présentation en flamand et des traductions françaises de Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Tácito de Almeida, et Mário de Andrade.

9. *Lumière* publie notamment des textes de Sérgio Milliet (« Une semaine d'art moderne à São Paulo » en avril et « La jeune littérature brésilienne » en novembre) en 1922.

10. *Le Beffroi* contient notamment une présentation des œuvres de Cruls et Lobato par Gahisto.

11. La *Nouvelle revue de Belgique* publie notamment plusieurs traductions françaises de Gahisto.

12. Les *Cahiers du Nord* publient notamment des textes de Drummond en traduction française en 1947.

13. Léon Kochnitzky y dirige un numéro spécial lusophonie en 1957.

14. Les éditions de la revue *Lumière* éditent notamment *Œil de Bœuf* de Milliet en 1923.

15. Les Éditions de la Paix éditent notamment *Nous étions six* de Dupré traduit en français par Le Lorrain en 1949.

Desclée de Brouwer & Cie² de laquelle se présente directeur l'éditeur suisse Charles Ofaire exilé à Rio en 1941), l'Algérie (par l'intermédiaire de l'*Alger Républicain* où Albert Camus publie ses chroniques littéraires³ et d'éditeurs tels qu'Edmond Charlot évoqué dans la correspondance aussi bien de Bernanos⁴ que de Guibert⁵), le Canada (par l'intermédiaire des chroniques de Guibert pour Radio Canada pendant les années soixante par exemple⁶) ou encore la Polynésie (notamment par l'intermédiaire d'un périodique, *Mele*⁷, et des Éditions du Pacifique⁸). C'est que la francophonie fonctionne en fait comme une véritable caisse de résonance des relations littéraires françaises avec le Brésil.

Pourtant, la thématisation du Brésil par les auteurs français – et la référence à l'étranger en général – sert souvent un propos tourné en fait vers le propre territoire national. Il s'agit là d'un exercice littéraire bien connu, que l'on associe bien sûr en France au procédé de Montesquieu dans *Les Lettres Persanes*. Lorsque Zweig publie en 1941 *Le Brésil terre d'avenir*, c'est par exemple bien à

-
1. Recto-Verso émane de Bernard Goorden, traducteur de Drummond en français.
 2. Charles Ofaire fonde l'Atlântica Editora à Rio en 1941 pour éditer les textes que Bernanos écrit au Brésil (il publie ainsi pour la première fois *Lettre aux Anglais*, *Monsieur Ouine* et les quatre volumes du *Chemin*) mais aussi d'autres écrits français (l'anthologie intitulée *L'Honneur des poètes* ou la biographie de De Gaulle par exemple) et des traductions (notamment de textes de propagande).
 3. Au printemps 1939, Camus propose notamment dans l'*Alger Républicain* des comptes-rendus de trois ouvrages dont les auteurs sont liés à la littérature brésilienne. Paraissent ainsi : « *Périples des îles tunisiennes*, par Armand Guibert » le 5 mars 1939, « *Forêt vierge*, par Ferreira de Castro », le 28 mars 1939 et « *Bahia de tous les Saints*, par Jorge Amado » le 9 avril 1939.
 4. « M. J. Blondel, dans une lettre déjà très ancienne, m'a parlé d'un arrangement avec un éditeur d'Alger, du nom de Charlot. » Lettre de Bernanos à Paul Arbousse-Bastide de Barbacena du [7 ou 8 juin 1944], dans Bernanos, *Correspondance*, p. 544-545.
 5. Dans la lettre de Ferreira de Castro à Armand Guibert du 3 juin 1947, Charlot apparaît comme l'éditeur présumé de la traduction française d'*Eternidade*. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR C15).
 6. Guibert affirme ainsi dans sa lettre du 9 mars 1965 à un certain « Raul » : « Ici, toutes les fois que j'en ai l'occasion, j'interview devant le micro de Radio-Canada des écrivains portugais et brésiliens de passage : ce sera bientôt le tour de Ferreira de Castro et Ribeiro Couto. » Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM BRE COU1).
 7. *Mele*, sous-titrée « Lettre internationale de poésie » est fondée et dirigée par Stephan Baciú à Honolulu. Le périodique publie notamment des traductions françaises de poèmes de Drummond en 1968.
 8. Les Éditions du Pacifique publient ainsi à Papete en 1977 un ouvrage sur Rio de Janeiro contenant des poèmes de Ferreira Gullar et Vinícius de Moraes dans une traduction de Michel-Claude Touchard.

l'Europe – alors déchirée par la ségrégation – qu'il adresse l'éloge de son futur pays d'exil :

Ce sont toujours les faits, dans leur force visible et indéniable, qui ont raison contre les théories livresques des dogmatiques. C'est pourquoi l'expérience brésilienne, par la négation totale et consciente de toute discrimination de couleur et de race, apporte peut-être la contribution la plus importante à la liquidation d'une erreur, qui a engendré plus de discordes et de maux que n'importe quelle autre¹.

Benjamin Péret ne procède pas autrement dans ses textes portant sur le Brésil. Dans *Que fut le Quilombo des Palmares ?*, il justifie d'ailleurs lui aussi l'analogie par la valeur de la confrontation des faits avec les « théories livresques² ». La grande majorité de ses textes concernant le Brésil et publiés en français dans la presse incluent l'évocation – et la critique – de l'Empire français et de sa politique coloniale. Dans « Visite aux indiens » (récit de son voyage dont seuls des extraits seront publiés de son vivant³), lorsqu'il évoque le service de protection des indiens mis en place par le Général Rondon, c'est aussi pour accuser la relation des autorités françaises avec les habitants des territoires colonisés (on remarque d'ailleurs que la digression explicative qui présente l'instauration du Service correspond à un ajout sur le manuscrit conservé à la Bibliothèque Jacques Doucet⁴). Il y affirme par exemple :

Rien de commun avec l'administration coloniale française pour laquelle l'indigène reste un peu moins qu'une bête, ni avec les membres du service des Affaires indigènes d'Afrique du Nord qui voyaient dans leurs assujettis de simples délinquants en puissance⁵.

En établissant un parallèle direct entre le « soulèvement des populations musulmanes de [la] région [d'Afrique du Nord française] contre une oppression devenue intolérable » et l'absence d'organisme équivalent au Service de

-
1. Stefan Zweig, *Le Brésil terre d'avenir*, trad. Claire Goll, New-York, Éditions de la Maison française, 1942, p. 21-22.
 2. Benjamin Péret, « Que fut le Quilombo de Palmarès », OC 6, p. 37.
 3. « Visite aux indiens », publié dans le t. 6 des éditions complètes (Péret, « Visite aux indiens », OC 6, p. 117-146) présente une prépublication en portugais (Péret, « Índios », *Anhembi*, São Paulo, mars 1958, n. 88, p. 4-8) et une en français (Péret, « La lumière ou la vie », *Le Surréalisme, même*, Paris, printemps 1959, n. 5, p. 42-45). Dans *la zone torride du Brésil*, édité par Jérôme Duwa et Leonor Lourenço de Abreu en 2014, présente ce texte en regard d'un autre article (Péret, « Benjamin Péret entre os índios », *Manchete*, Rio de Janeiro, mai 1956, p. 29-31).
 4. Fonds Benjamin Péret de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (côte : MS 34 739).
 5. Benjamin Péret, « Visite aux indiens », OC 6, p. 145.

protection des Indiens¹, il projette ainsi son récit de voyage sur fond de Guerre d'Algérie. Durant cette même décennie, les premières traductions françaises des ouvrages de Gilberto Freyre (en particulier *Maîtres et esclaves* [*Casa grande e Senzala*, 1933] traduit par Roger Bastide en 1952 et *Terres de sucres* [*Nordeste*, 1937] traduit par Jean Orecchioni en 1956²) et l'engouement qu'elles suscitent ne peuvent être dissociées du processus de décolonisation alors revendiqué (insurrections en 1945 à Sétif puis dans toute l'Algérie en 1954, à Madagascar en 1947, sans oublier la guerre d'Indochine de 1946 à 1954) et institutionnalisé (accords de Genève en 1954, conférence de Bandung en 1955 et Loi-cadre Defferre en 1956).

La tendance cibliste de la tradition française implique également de fréquentes projections coloniales de la réalité brésilienne. Signée par Blaise Cendrars en 1938, la version française du roman de Ferreira de Castro intitulé *A Selva* situe par exemple le roman dans une « plantation » (traduction systématique de *seringal*³). Dans *Les écrivains français et le Brésil*, Régis Tettamanzi affirme pour sa part que « les mouvements migratoires au Brésil sont lus et déchiffrés à travers le prisme de la colonisation française, et c'est sans aucun doute un des exemples les plus probants d'une espèce de déplacement du regard, ou du regard déplacé⁴ ». Étudier la présence du Brésil dans les écrits français implique ainsi de prendre la mesure de l'importance de l'optique coloniale dans la perception française de l'étranger.

Plus spécifiquement, il semble que la curiosité française pour le Brésil appelle à un renouvellement du regard porté sur l'Afrique. C'est par exemple ainsi que le raconte Georges Bernanos à son ami brésilien Raul Fernandes dans sa lettre du 4 avril 1947.

Je me trouve en Afrique du Nord, avec les enfants. La vie y est moins chère, j'y revois cette lumière de Dieu, sans laquelle je ne suis pas seulement condamné à mourir, mais d'abord à devenir idiot. Peut-être m'installerai-je au Maroc. Je m'y sentirai moins loin de vous. Ah ! Puissé-je revoir monter peu à peu la Serra noire

1. *Ibidem*, p. 146 et ss.

2. Cf. Partie I, chapitre 2, « Circulations fécondes : 1945-1964 ».

3. Notes à partir de la consultation des tapuscrits de la traduction de Jean Coudure. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (cote : O 273-274).

4. Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil*, *op. cit.*, p. 38.

dans le ciel, et tout à coup sortir de la mer, la grande Ville blanche ! Mais comment, hélas ! Mais quand¹ ?...

Comme s'il s'agissait pour l'écrivain de retrouver la Croix-des-Âmes à Hammamet...

Bien plus tard, le parcours et les travaux de Guibert feront également résonner les correspondances entre Afrique et Brésil. En mars 1962, il écrit par exemple à Ribeiro Couto : « Le Brésil, oui... [...] J'ai vu deux fois ces temps-ci, chez lui et chez moi, Cícero Dias, que je connais depuis longtemps. Il m'a donné à lire un livre de José Honório Rodrigues, *África e Brasil*, dont j'ai écrit un compte-rendu à "Présence Africaine"² ». La structure même de sa lettre dessine cet effet de réfraction de l'intérêt pour la littérature brésilienne vers la littérature africaine :

Ceci dit, veuillez me permettre d'ajouter quelques mots en commentaire à vos aimables paroles sur mes « activité si généreuses en faveur de la divulgation de la littérature portugaise en France ». À la vérité, j'ai bifurqué vers d'autres formes d'action, et je suis de plus en plus axé sur la pensée et l'expression des peuples noirs (africains et apparentés³).

Tout indique que c'est sa connaissance et son goût pour la littérature brésilienne qui a conduit le traducteur à s'intéresser à « l'expression des peuples noirs ». Or, comme le résume Pascale Casanova :

Paris ne s'est jamais intéressé aux écrivains issus de ses territoires coloniaux ; mieux, il les a longtemps méprisés et (mal)traités comme des sortes de provinciaux aggravés, trop proches pour que leurs différences puissent être reconnues ou célébrées, mais trop lointains pour être seulement perceptibles⁴.

C'est que, comme elle l'explique :

À l'intérieur de chaque aire, la structure est sensiblement la même que celle de l'espace mondial. [...] Chaque « lieu capital » tente d'imposer l'évidence de sa centralité, de son autorité sur le territoire linguistique qui dépend de lui, mais surtout

-
1. Lettre de Bernanos à Raul Fernandes de Hammamet du [4 avril 1947], dans Bernanos, *Correspondance*, p. 712.
 2. Lettre d'Armand Guibert à Ribeiro Couto du 1^{er} mars 1962 de Paris. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : COR C 42).
 3. *Idem*.
 4. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 182-183.

d'établir, sur ces territoires sous contrôle scolaire, linguistique et littéraire, son monopole de la consécration littéraire¹.

Il semble ainsi permis de penser que la puissance du déplacement de l'horizon littéraire impliqué par la lecture française d'une œuvre brésilienne tend à en permettre d'autres, à d'autres échelles. Guibert, pour sa part, terminera de fait par se détourner de la littérature brésilienne pour s'intéresser à des auteurs francophones comme Leopold Sédar Senghor.

C'est ainsi à double titre que les résonances françaises de la littérature brésilienne de la première moitié du XX^e siècle s'inscrivent dans l'espace francophone : d'abord parce que les traductions françaises et leurs critiques y dessinent un dense et complexe réseau éditorial, mais aussi parce que l'intérêt français pour la littérature brésilienne tendrait à impliquer une attention renouvelée à la diversité de la littérature francophone.

b. Résonances lusophones

Le Portugal, « porte océanique » de l'Europe, constitue géographiquement pour les Français une « étape sur le chemin du Brésil² » : c'est par exemple à Lisbonne que se fait la dernière escale continentale de la ligne maritime Le Havre-Buenos Aires desservant Rio de Janeiro.

Le 21 mai 1935, est lyriquement relatée dans la rubrique « Vida portuguesa » du *Correio da Noite* de Rio de Janeiro l'inauguration à Lisbonne de l'*Instituto de Alta-cultura Luso-brasileiro*. Son auteur, Simões Coelho, rend compte du discours d'Afrânio Peixoto prononcé pour l'occasion :

Le Brésil aurait un mirador en Europe et le Portugal aurait l'Atlantique comme chose acquise ! C'est ça l'esprit de prolongement du Portugal, ce rétrécissement de l'Atlantique fraternisant des nations enfants qui domine la mentalité d'Afrânio Peixoto³.

1. *Ibidem*, p. 176.

2. « Portugal é uma etapa no caminho do Brasil [...] » « Portugal significa então a porta oceânica aberta para o Brasil. » Pierre Rivas, *Encontros entre literatura*, op. cit., p. 319.

3. « O Brasil ficaria com uma atalaia na Europa e Portugal teria o Atlântico como coisa sua! É esse o espírito de prolongamento de Portugal e esse estreitamento do Atlântico irmanando nações filhas que domina a mentalidade de Afrânio Peixoto ». Simões Coelho, « Instituto de

La relation – coloniale – des deux pays est ainsi fréquemment évoquée en termes proprement géographiques, avec un Portugal conçu comme une tête de pont ou un « poste avancé¹ ».

D'un point de vue littéraire, c'est avant tout la continuité qui caractérise le rapport des deux nations. Pascale Casanova évoque ainsi une « continuité patrimoniale » entre la littérature de l'ancienne colonie et celle de l'ancienne métropole :

Tant la littérature nord-américaine que celle d'Amérique latine sont [...] les héritières directes, à travers les colons qui ont revendiqué leur indépendance, des nations européennes dont elles sont issues. C'est pourquoi elles ont pu à la fois s'appuyer sur le patrimoine littéraire espagnol, portugais ou anglais, et opérer des révolutions sans précédent [...]. Les écrivains de ces contrées se sont appropriés, dans une sorte de continuité patrimoniale, les biens littéraires et linguistiques des pays européens dont ils revendiquaient l'héritage².

De façon générale, les deux pays entretiennent au début du XX^e siècle une relation directement issue du colonialisme. Dans son ouvrage de synthèse sur l'Histoire du livre au Brésil, Laurence Hallewell raconte :

La révolution de 1910 au Portugal, qui chassa les Bragança et invoqua les bénédictions d'une constitution républicaine, libérale et séculaire, semblait faire prévoir un rapprochement politique des deux pays, qui seraient bientôt compagnons d'armes dans la guerre européenne. Des secteurs influents de l'opinion publique rêvaient déjà de la création d'une fédération luso-brésilienne. Et quand, au final, arriva le centenaire de l'Indépendance du Brésil, sa commémoration sembla se soucier plus du thème de l'héritage commun que d'une quelconque identité brésilienne indépendante. Même les édifices de l'exposition furent érigés dans le style colonial. L'année fut marquée par un accord bilatéral de droits d'auteur, avec quelques étonnantes concessions à la patrie-mère³.

Alta-Cultura Luso-Brasileiro », *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 21 mai 1935, n. 198 [?], p. 4. Cf. Partie III, chapitre 2, « (Inter)nationalismes ».

1. « Embora se aproximasse o centenário da independência política, a classe dominante do país ainda encarava o Brasil – o Brasil urbano – como um posto avançado da Europa plantado numa terra inculca de semisselvagens. » Laurence Hallewell, *O livro no Brasil*, *op. cit.*, p. 353.
2. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 131.
3. « A revolução de 1910 em Portugal, que expulsou os Braganças e invocou as bençãos de uma constituição republicana, liberal e secular, parecia fazer prever uma aproximação política dos dois países, que em breve seriam companheiros de arma na guerra europeia. Setores influentes da opinião pública já sonhavam com a criação de uma federação luso-brasileira. E quando, ao final, chegou o centenário da Independência do Brasil, sua comemoração pareceu preocupar-se mais com o tema da herança comum do que com qualquer identidade brasileira independente. Até mesmo os edifícios da exposição foram erguidos em estilo colonial. O ano foi marcado por um acordo bilateral de direitos autorais, com algumas espantosas concessões à pátria-mãe. » Laurence Hallewell, *O livro no Brasil*, *op. cit.*, p. 353.

La proximité évoquée ici explique le fait que l'intérêt de Cendrars pour le Brésil trouve une de ses origines dans l'exil portugais de ses amis Sonia et Robert Delaunay pendant la première guerre mondiale. Alexandre Eulalio énonce ainsi :

Étant données les relations de franche amitié entre le poète et les peintres, il n'est pas arbitraire de supposer que l'expérience des Delaunay au Portugal, où ils s'abritèrent de 1915 à 1917, pendant la Grande Guerre, ait compté (avant même la rencontre de Cendrars avec Milhaud en 1923) pour attiser une certaine curiosité chez l'écrivain suisse envers le monde luso-brésilien, jusqu'alors lointain¹.

L'espace lusitanien aurait ainsi constitué pour lui une effective tête de pont vers le Brésil. Le Suisse n'y arrête pas son attention et, selon les termes de Robert Warnier, « le contact épisodique de Cendrars avec le Portugal [...] ne devra pas avoir de suite sinon à travers le Brésil²... ».

C'est une même dynamique qui conduit, une guerre plus tard, Armand Guibert à s'intéresser à la littérature brésilienne. S'il évoque dans « Mon Brésil à l'aventure³ » un projet manqué d'expédition en Amazonie en compagnie de l'explorateur Louis Audouin-Dubreuil rencontré en Tunisie dans les années trente, c'est en 1938, lors d'un voyage en compagnie de Jean Amrouche⁴ et du couple Schweitzer (avec qui il fait de réguliers voyages), qu'il se rend pour la première fois au Portugal : il y découvre alors la poésie de Manuel Bandeira et Frederico Schmidt grâce à un numéro de la revue carioca *Lanterna verde*⁵ (où le second présente l'œuvre du premier⁶).

-
1. « Dadas as relações de franca amizade entre o poeta e os pintores, não é arbitrário supor que a experiência dos Delaunay em Portugal, onde se abrigaram de 1915 a 17, durante a Grande Guerra, tenham contado (antes mesmo do encontro de Cendrars com Milhaud em 1923) para criar alguma curiosidade do escritor suíço pelo até então remoto mundo luso-brasileiro. » Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, op. cit., p. 51.
 2. « O contacto episódico de Cendrars e o Portugal [...] não deveria ter seguimento senão através do Brasil ». Raymond Warnier, « Blaise Cendrars e o mundo luso-brasileiro », *Revista Colóquio/Letras. Ensaio*, n.13, mai 1973, p. 26.
 3. Armand Guibert, « Mon Brésil à l'aventure », Manuscrit, f. 1 et 2. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : Brésil – Div, Coupures de presse, textes divers, 1/3).
 4. Ce même Louis Audouin-Dubreuil interviewera Péret au retour de son second séjour brésilien au printemps 1956. Péret, « Le Brésil », OC 7, p. 245-250.
 5. Augusto Frederico Schmidt, « Manuel Bandeira », *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, avril 1938, n. 6, p. 7-9.
 6. Lettre d'Armand Guibert à Manuel Bandeira depuis Saint-Sulpice du 10 septembre 1954. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : TRAD 1-5).

De 1941 à 1943, Guibert réside à Lisbonne en tant que boursier du gouvernement portugais puis professeur à l'Institut français (alors dirigé par Pierre Hourcade¹ – lui-même de retour d'un séjour de trois ans à São Paulo et auteur, rappelons-le, de la première traduction française d'un ouvrage de Jorge Amado²). Ayant déjà traduit – et édité – des auteurs anglophones comme Roy Campbell³, italo-phones comme Aldo Capasso⁴, et hispanophones comme Garcia Lorca⁵ et Salvador Novo⁶, il s'attache dorénavant à faire connaître en France l'œuvre de Fernando Pessoa⁷ (qu'il découvre par l'intermédiaire d'Hourcade). C'est ainsi depuis Lisbonne que Guibert se tourne de fait vers le Brésil. En septembre 1954, dans sa première lettre à Manuel Bandeira, il évoque le Portugal comme une voie d'accès à la littérature brésilienne : « à Lisbonne, notamment, il m'a été donné de pénétrer – par la petite porte – dans le domaine de la poésie brésilienne⁸ » raconte-t-il.

C'est que, comme le résume Michel Riaudel, « pour les enseignants, passeurs, traducteurs français, les circulations transatlantiques entre Portugal et Brésil ont été monnaie courante jusqu'à une spécialisation récente, qui s'est surtout affirmée après la Seconde Guerre mondiale⁹ ». Pourtant, il est évident que

-
1. Cf. partie II, chap. 2, « Internationalisme anthologique et auctorialité : d'une guerre à l'autre ».
 2. Jorge Amado, *Bahia de tous les Saints*, trad. Michel Berveiller et Pierre Hourcade, Paris, Gallimard, 1938. Cf. partie I, chap. 2, « Pluralité du modernisme ».
 3. Roy Campbell, *Adamastor. Poems*, trad. Armand Guibert, Tunis, Mirages, 1936.
 4. Aldo Capasso, *À la nuit et autres poèmes*, trad. Armand Guibert, préf. Valéry Larbaud, Tunis, Mirages, 1935.
 5. Federico Garcia Lorca, *Chansons gitanes* trad. Armand Guibert (en collaboration avec Mathilde Pomès, Jules Supervielle et Jean Prévost), Tunis, Mirages, 1935.
 6. Salvador Novo, *Nouvel amour*, trad. et préf. Armand Guibert, Tunis, Mirages, 1937.
 7. Anne-Marie Quint évoque une publication dès 1944 par Gallimard (Anne-Marie Quint, « Armand Guibert, traducteur de Fernando Pessoa », dans Jacqueline Penjon et Pierre Rivas (dir.), *Lisbonne. Atelier du lusitanisme français*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 75-87). N'ayant pu trouver l'ouvrage en question, nous avons en revanche identifié deux volumes publiés en 1955, l'un par Seghers (*Ode maritime*) et l'autre par Caractères (*Bureau de tabac et autres poèmes*).
 8. Lettre d'Armand Guibert à Manuel Bandeira depuis Saint-Sulpice du 10 septembre 1954. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : TRAD 1-5). Cf. Partie II, chapitre 2, « Anthologie et auctorialité » et « Histoire littéraire et création contemporaine ».
 9. Michel Riaudel, « Paris-Lisbonne... et le Brésil : une triangulation impossible ? », *Reflexos* [en ligne], 2019, n. p. <https://urlz.fr/lxdA>. Mise en ligne le 26 février 2023, consulté le 20 avril 2023.

« l'avant-garde de l'Amérique espagnole, autant qu'à Paris, a pu disposer en Espagne d'une tête de pont que le Portugal n'était guère pour le Brésil¹ [...] ». Pour certains cas, c'est même un intérêt premier pour le Brésil qui conduit le regard français vers le Portugal.

Paulette Patout situe par exemple les relations brésiliennes de Valéry Larbaud à l'origine de son intérêt pour la langue portugaise – et, par-là, pour le Portugal.

Cette présence intense du Brésil à Paris a réveillé en lui le goût du portugais, cette langue qu'il lit couramment, comme tout Français bon latiniste et qui sait l'espagnol, mais qu'il n'entend pas encore parfaitement et dont il ne domine pas encore la difficile syntaxe ; langue délicieuse à parler et à chanter, si musicale, nasale, et glissante, toute en demi-teintes, sœur jumelle du net castillan dont elle est pourtant si différente..., difficile à parler et surtout à comprendre. Alors, en compagnie de María Angela Nebbia, il part dès janvier 1926 pour Lisbonne où il prévoit un long² séjour³ [...].

Jamais il ne voyagera au Brésil. Ses écrits sur le portugais, et en particulier son texte intitulé « Divertissement philologique⁴ », inspireront la vocation de nombreux lusophiles – c'est notamment le cas d'Hourcade⁵. Si ce n'est pas celui de Jean Duriau (qui découvre la langue portugaise alors qu'il est employé des Chargeurs réunis⁶ à Santos de 1912 à 1914), celui-ci témoigne dans sa correspondance d'un même mouvement de regard, depuis le Brésil vers le Portugal. En 1933, il écrit en effet à Larbaud : « j'ai abandonné les Brésiliens, très vaniteux et inintéressants. Je me suis maintenant mis à étudier plus attentivement

-
1. Voir Antoine Chareyre, « Préface », dans Oswald de Andrade, *Bois Brésil*, *op. cit.*, p. 307-308 (note de fin).
 2. Séjour qui ne durera finalement que trois mois, son retour étant provoqué par la mort de la tante de Valéry Larbaud.
 3. Paulette Patout, « Du Brésil et de l'amitié Larbaud-Reyes », *Cahiers des amis de Valéry Larbaud*, 2^{ème} série, Dernière tentation de Valéry Larbaud : le Brésil, Pierre Rivas (dir.), 2005, n. 5, p. 14. De Valéry Larbaud voir : *Jaune bleu blanc*, « Lettre de Lisbonne à un groupe d'amis », « Divertissement philologique », et « Écrits dans une cabine du Sud-Express ».
 4. Manuel Bandeira évoque le « Divertissement philologique » de Larbaud dans sa lettre de 10 janvier 1928. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, org. Marcos Antônio de Moraes, São Paulo, Edusp/IEB, 2001, p. 37.
 5. Michel Riaudel, « Paris-Lisbonne... et le Brésil : une triangulation impossible ? », art. cit.
 6. Cf. Partie I, chap. 2, « Pluralité du modernisme ».

les jeunes portugais, très travailleurs et intéressants, et j’espère offrir quelque chose de réellement nouveau¹ ».

Finalement, le Brésil s’impose progressivement aux yeux français comme le centre de la lusophonie. À partir des années cinquante, Barrège remarque que, « depuis la France, le centre de gravité de la poésie en langue portugaise n’est pas le Portugal mais le Brésil, comme s’il s’était opéré un basculement, comme si l’ancienne colonie s’était substituée à l’ancienne métropole comme référence littéraire² ». En mettant un terme au régime salazariste – et permettant ainsi, enfin, l’ouverture du processus de décolonisation des « provinces ultramarines » portugaises – la Révolution des œillets acte définitivement le basculement en avril 1974. Significativement, le Brésil est le premier pays à reconnaître le nouveau gouvernement portugais³.

Par ces effets de circularité, les résonances françaises de la littérature brésilienne convoquent ainsi le Portugal en espace tiers. Depuis la France, le colon et l’ancien colonisé peuvent tout deux fonctionner comme une tête de pont : du Portugal vers le Brésil, et du Brésil vers le Portugal. C’est à l’aune de la complexité de ce mouvement que nous proposons dans le chapitre suivant l’analyse de la traduction et réception française du roman de l’écrivain portugais Ferreira de Castro intitulé *A Selva* et situé au Brésil.

2. BROUILLAGES CRITIQUES : LE CAS DE *FORÊT VIERGE*

L’introduction de Cendrars pour *Forêt vierge*, publiée en 1938, s’ouvre sur la mise en scène de la réfraction portugaise d’un désir d’abord tourné vers le

1. « Abandonei os brasileiros, muito vaidosos e desinteressantes. Passei agora a estudar mais atentamente os jovens portugueses, muito laboriosos e interessantes, e espero oferecer alguma coisa realmente nova. » Pierre Rivas, *Encontros entre literatura*, *op. cit.*, p. 255.

2. Il dénombre au sein du corpus d’anthologies de poésie en langue portugaise parues en France depuis 1950 douze volumes consacrés à la poésie brésilienne, sept à la portugaise, une à celle d’Afrique et une à la lusophonie en général. Thomas Barège, « Les anthologies de poésie de langue portugaise en France depuis 1950. État des lieux d’une niche éditoriale », dans François Géral (dir.), *Les Anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, Paris, Classique Garnier, « Rencontres », 2018, p. 156.

3. Eugênio Vargas Gracia, *Cronologia das relações internacionais do Brasil* [2000], Rio de Janeiro / Brasília, Contraponto / Fundação Alexandre Gusmão, 2005, p. 209.

Brésil : sa recherche d'« un livre brésilien sur l'Amazonie » l'aurait précisément conduit à choisir une œuvre portugaise.

C'est mon ami Paulo Prado, l'éminent pauliste, l'auteur du *Ritrato do Brazil* (*sic.*), cette synthèse, unique en son genre, d'histoire et de psychologie, qui le premier m'a signalé *A Selva*, un documentaire extraordinairement vrai sur l'Amazone, dû, non pas au cinéma, mais à la plume du grand romancier portugais Ferreira de Castro. / C'était je crois en 1930, et depuis mon premier séjour au Brésil, c'est-à-dire depuis une dizaine d'année déjà, j'envisageais avec Paulo Prado, et d'autres amis brésiliens, la possibilité de traduire en français *un livre brésilien sur l'Amazonie*, sans arriver à faire mon choix dans tous les ouvrages qu'on me faisait lire. / [...] Les uns et les autres me laissaient sur *une déception que rien ne venait combler*¹ [...].

Plaçant son entreprise de traduction sous l'égide de Paulo Prado, Cendrars propose une mise en scène de sa sociabilité littéraire brésilienne et esquisse une sorte d'autoportrait mythologique en traducteur². Son travail résulterait d'une longue et décevante³ recherche bibliographique d'une durée d'une « dizaine d'années » – sa bibliothèque telle que conservée dans les Archives Littéraires suisses ne comprend de fait que trois ouvrages portant sur l'Amazonie, tous de Gastão Cruls⁴. D'un point de vue biographique, il est peu probable que Cendrars se soit réellement livré à un véritable travail de lecture préparatoire, ne serait-ce que parce qu'il ne maîtrise pas le portugais au moment de son premier séjour brésilien, en 1924. La graphie erronée du titre de l'essai de Prado atteste d'ailleurs de la précarité de sa connaissance de la langue au moment même de la parution de sa traduction⁵.

On peut en revanche supposer que ce discours permet à Cendrars, alors très au fait de la situation de la littérature brésilienne en traduction française, de situer son travail par rapport à celui d'autres traducteurs reconnus. C'est ainsi la figure

-
1. Cendrars, « Introduction », dans Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, trad. Cendrars, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouge », 1938, p. I.
 2. David Martens remarque la présence récurrente dans l'œuvre de Cendrars de tels autoportraits. David Martens, « Portrait du traducteur en hors-la-loi. Blaise Cendrars et Al Jennings », dans David Martens (dir.), *Blaise Cendrars – Un imaginaire du crime*, Paris, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2008, p. 64.
 3. On retrouve là le motif de la déception commenté dans notre tout premier chap. Cf. partie I, chap. 1 « Déconvenues ».
 4. À savoir trois ouvrages du seul Gastão Cruls : *Coivara* (1920), *Ao embalo da rede* (1923) et *A Amazônia misteriosa* (1925).
 5. Adalberto Oliveira de Souza, *Cendrars tradutor do Brasil. Um Estudo da tradução francesa de A Selva de Ferreira de Castro*, São Paulo, Annablume, « Selo Universidade », 1995.

de Jean Duriau qui apparaît par exemple en creux, comme une contre-figure de Cendrars¹. Leur commune proximité avec Ribeiro Couto aurait pu les rapprocher, aucune trace n'atteste pourtant d'une quelconque relation entre les deux personnages. Cependant, si l'insensibilité de Duriau aux mouvements littéraires modernistes semble rédhitoire, ses traductions participent de fait à leur introduction en France : en se présentant comme un potentiel passeur de littérature brésilienne, Cendrars s'inscrit dans les traces de son prédécesseur sans le nommer.

Si Cendrars s'intéresse – se passionne ! – pour le Brésil à partir de sa rencontre en 1923 avec la communauté pauliste de Paris, il ne manifeste guère d'intérêt pour le Portugal et sa littérature. « Malgré les sollicitations d'Antônio [sic] Ferro, Cendrars ne fait rien pour s'imposer au public portugais² » indique notamment Pierre Rivas. Pourtant le Suisse y constitue très vite une référence : « pour un lusophone, Cendrars est un des premiers noms connus de la modernité française³ » ajoute Rivas. Grâce au couple Delaunay résidant alors au Portugal, son œuvre circule dès la première guerre : à côté de celui d'Apollinaire, son nom apparaît dans l'unique numéro de *Portugal futurista* paru en novembre 1917, il est par ailleurs associé à celui de Sonia Delaunay dans *A Idéia nacional* d'Almada Negreiros publié en 1916. En compagnie de Saint-Exupéry, il se rendra finalement au Portugal autour de Noël 1940⁴, séjour duquel il tire un texte sur le port de Lisbonne publié la même année dans le second numéro de *Panorama*⁵.

Lorsqu'il entreprend la traduction d'*A Selva*, Cendrars n'a jamais rencontré Ferreira de Castro. Les deux romanciers font finalement connaissance à Paris, chez Osório de Oliveira, en juin 1938, alors que la traduction d'*A Selva* est sur le point d'être achevée. Au sortir de la guerre, lorsque le Portugais est reçu à Paris par la Société des Gens de Lettres au printemps 1947, le Suisse réside encore à

1. Cf. partie 1, chap. 2, « Pluralité du modernisme ».

2. « A pesar das sollicitações de Antônio Ferro, Cendrars nada faz no sentido de se impor ao público português ». Pierre Rivas, *Encontros entre literatura*, op. cit., p. 319.

3. « Para um lusófono, Cendrars é um dos primeiros nomes conhecidos da modernidade francesa. » *Idem*.

4. Sur Lisbonne comme « dernière porte ouverte » de l'Europe voir : Jacqueline Penjon et Pierre Rivas (dir.), *Lisbonne. Atelier du lusitanisme français*, op. cit.

5. Cendrars, « [titre inconnu] », *Panorama*, Lisbonne, 1940, n. 2 (mentionné dans Pierre Rivas, *Encontros entre literatura*, op. cit., p. 319).

Aix-en-Provence¹. D'après Adrien Roig, les deux romanciers se retrouveront alors à Villefranche-sur-mer. Il se croiseront ensuite à Paris, à l'occasion du lancement par Grasset de *Bourlinguer* le 4 juin 1948, et, une dernière fois, en novembre 1950².

Leur correspondance atteste du soutien réciproque qu'ils se portent : ils échangent leurs publications³ et « se [tiennent] mutuellement au courant des articles critiques les concernant⁴ ». Plusieurs missives sont ainsi accompagnées de coupures de presse. Alors que Ferreira de Castro commente dans ses lettres les textes de son traducteur, Cendrars se contente de remercier l'offre des ouvrages que lui envoie Ferreira de Castro, sans ajouter de commentaire sur le contenu ou leur valeur. D'ailleurs « certains n'ont pas été ouverts⁵ » précise Adrien Roig.

En plus d'avec *Forêt vierge*, les œuvres des deux écrivains se croiseront sur une même page de *Carrefour* le 29 août 1946⁶ (voir l'ouverture de la section concernant *A Selva* et *Forêt vierge* du volume d'annexes) : « Deux combats », récit inédit de Cendrars, y côtoie en effet le premier épisode de la traduction française de *Terra fria* publié en feuilleton (précédé d'une présentation par Poulaille). Deux textes semblent par ailleurs se répondre : un an après la première parution de « Un nouveau patron pour l'aviation (nouvelle) » dans le premier numéro du *Cheval de Troie* en juillet 1947⁷, *Les Lettres françaises* publient le

-
1. Lettre de Cendrars à Ferreira de Castro depuis Aix-en-Provence du 9 mai 1947. Archives du *Museu Ferreira de Castro* (cote : MFC – C. 29.675 – 11 317). Voir également la lettre de Maurice Bedel (Président de la Société des Gens de Lettres) à Armand Guibert depuis Paris du 28 avril 1948. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR C15).
 2. Cf. Adrien Roig, « Blaise Cendrars et Ferreira de Castro », dans Monique Chefdor et Georgina Colvile (dir.), *Cendrars, la Provence et la tentation du Sud*, Paris, La revue des Lettres modernes, « Cahier Blaise Cendrars », 1996, n. 4, p. 69-73.
 3. Au vu des bibliothèques des deux auteurs telles que conservées à la Bibliothèque nationale suisse et au Musée Ferreira de Castro, on remarque toutefois un certain déséquilibre dans ces échanges : Ferreira de Castro n'aurait possédé que trois titres de Cendrars tandis que figure dans la bibliothèque de ce dernier une dizaine d'ouvrages du Portugais.
 4. Adrien Roig, « Blaise Cendrars et Ferreira de Castro », art. cit., p. 72.
 5. Adrien Roig, « Blaise Cendrars et Ferreira de Castro », art. cit., p. 73. Cf. « Blaise Cendrars-Ferreira de Castro. Correspondance », éd. Adrien Roig, *Continent Cendrars*, 1995-1996, n. 10, p. 11-139.
 6. Blaise Cendrars, « Deux combats » et Ferreira de Castro, « Terre froide », trad. Louise Delapierre, *Carrefour*, Paris, vol. 3, n. 106, p. 4.
 7. Blaise Cendrars, « Un nouveau patron pour l'aviation (nouvelle) », *Le cheval de Troie*, juillet 1947, n. 1, p. 23-75, repris dans Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, OAC II, p. 407-547.

« Patron des navigateurs » de Ferreira de Castro dans une traduction de Violante do Canto¹. Si ces deux nouvelles diffèrent par la teneur du propos qu'elles soutiennent (la première relève de l'exposition d'une exploration archivistique et littéraire tandis que la seconde se rapproche de la parabole), elles ressortent toutes deux d'une sorte d'hagiographie profane : il s'agit d'évoquer la spiritualité à partir de ses aspects les plus triviaux. À la même époque, les deux auteurs nourrissent le projet – jamais abouti – de traduction par Cendrars d'*Emigrantes*, le roman de Ferreira de Castro qui a fait connaître internationalement son auteur. Il paraîtra finalement chez Grasset en 1948 dans une traduction de A. K. Valère : *Forêt vierge* constitue de fait leur unique collaboration.

D'A Selva à Forêt vierge

Dans sa « Pequena historia d'A Selva » publiée en introduction d'une édition commémorative parue en 1955², Ferreira de Castro raconte avoir rédigé le roman du 9 avril au 29 novembre 1929 – il précise que l'écriture est suspendue le temps d'un séjour estival à Paris, première excursion française du Portugais qu'il décrit en termes oniriques :

[...] un des plus grands désirs de tous ceux qui s'adonnent aux lettres et aux arts, quelle que soit la latitude à laquelle ils logent : arpenter, pour la première fois, la France, le vieux pays littéraire qui s'incruste dans notre esprit depuis les années de l'enfance et semble être non pas un extrait du monde, mais le Monde lui-même, concentré dans un rêve pour celui qui vit loin et ne l'a jamais vu³.

L'auteur dessine ici une géographie littéraire telle que Casanova la décrit dans *La République mondiale des Lettres* : le centre est destiné à une double existence, une de l'ordre du désir (Casanova évoque plutôt la « croyance »), l'autre du réel, lui-même transformé par le propre désir :

La constitution et la reconnaissance universelle d'une capitale littéraire, c'est-à-dire d'un lieu où convergent à la fois le plus grand prestige et la plus grande croyance littéraires, résultent des effets réels que produit et suscite cette croyance. Elle existe

-
1. Ferreira de Castro, « Patron des navigateurs », trad. Violante do Canto, *Les Lettres françaises*, Paris, 5 août 1948, vol. 8, n. 220, p. 1 et 5.
 2. Ferreira de Castro, « Pequena história d'A Selva » [1955], dans Ferreira de Castro, *A Selva*, Lisbonne, Guimarães editores, 1982, p. 20.
 3. « Um dos maiores desejos de todos que se dedicam às letras e às artes, qualquer que seja a latitude em que habitem: trilhar, pela primeira vez, a França, o velho país literário que se incrusta no nosso espírito desde os anos infantis e parece ser não um trecho do Mundo, mas o próprio Mundo concentrado num sonho para quem vive longe e nunca o viu ». *Ibidem*, p. 21.

donc deux fois : dans les représentations et dans la réalité des effets mesurables qu'elle produit¹.

A Selva est finalement publiée à Porto au début du mois de mai 1930 par la Livraria Civilização. Les traductions se succèdent rapidement : en espagnol par Amado Herrero e Rodríguez de León en 1931 ; en allemand par Richard A. Bermann en 1933 ; en italien, par G. de Medici e G. Beccari, en tchèque, par Milada Fliederová et en anglais, par Charles Duff en 1934 (avec une édition anglaise, par Lovat Dickson & Thompson, et une étasunienne, aux Vicking Press). L'année suivante, chose inédite, le roman portugais connaît une édition brésilienne. Publiée par Moura Fontes, elle est préfacée par l'académicien Afrânio Peixoto. C'est, comme le mentionne Cendrars dans son introduction, « [l]a traduction française qui arrive en dernier » : il faudra en effet attendre la toute fin de l'année 1938 pour que le livre soit publié en France, aux éditions Grasset sous le titre de *Forêt vierge*.

Cette publication résulte de la convergence de deux histoires, l'une incluant Paulo Prado, l'autre Stefan Zweig. Le 1^{er} novembre 1935, Ferreira de Castro reçoit une lettre de son ami, le critique José Osório de Oliveira.

Cher ami Ferreira de Castro. / Est à Lisbonne le notable historien brésilien Paulo Prado, qui a lu *A Selva* et, donc, aimerait vous rencontrer. Il vient demain, samedi, autour des 17h, prendre un thé chez moi. Voulez-vous y être. De la conversation avec Paulo Prado je crois que pourra découler la traduction française de votre livre par un grand écrivain français, dont il est l'ami et avec lequel il a parlé tout à l'heure à Paris à ce propos. C'est une raison pour que vous vous rendiez chez votre ami : José Osório de Oliveira, 1/11/35².

Ce serait donc par l'intermédiaire du brésilien Prado qu'*A Selva* – et le projet de sa traduction – serait parvenue à Cendrars (qui, certainement pour des effets de surprise, n'est pas nommé par le critique portugais). C'est en tous les cas

-
1. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 47.
 2. « Caro amigo Ferreira de Castro / Está em Lisboa o notável historiador brasileiro Paulo Prado, que leu *A Selva* e, portanto, tinha gosto em conhecê-lo. Vai amanhã, Sábado, pelas 5h, tomar chá à minha casa. Você quer lá ir ? Da conversa com Paulo Prado creio que poderá resultar a tradução francesa do seu livro por um grande escritor francês, de quem ele é amigo e com quem falou agora em Paris sobre isso. É uma razão para você aparecer na casa do seu amigo: / José Osório de Oliveira / 1/11/35. » Lettre de José Osório de Oliveira à Ferreira de Castro du 1^{er} novembre 1935, archives du *Museu Ferreira de Castro* (cote: MFC/B-1/2149/Cx. 183/Doc. 4. Ms), reproduite dans « Cinco Centenário. Cartas inéditas de José Bacelar, Fernanda de Castro, Castelo Branco Chaves, José Gomes Ferreira, José Osório de Oliveira e Ferreira de Castro », éd. Ricardo António Alves, *Vária Escrita*, Sintra, Câmara Municipal, 2000, n. 7, p. 145-146.

le récit que le traducteur prône dans l'ouverture de son introduction. Datée du 5 octobre 1947, la dédicace portée sur un exemplaire de *Forêt vierge* de Cendrars à Marie Lebrun da Silva Prado, alors veuve de Paulo Prado, témoigne de la permanence de cette histoire : « à Marinette, ce livre que j'ai traduit parce que Paul l'aimait beaucoup. Avec mon bon souvenir. B.C. Aix-en-Provence¹ ».

Un autre récit fait cependant intervenir Stefan Zweig. Ami du traducteur d'*A Selva* en allemand, Richard Bermann, aurait pu intervenir directement auprès de Grasset pour inciter une édition française. Un article d'Armand Guibert publié à l'été 1966 dans *Les Nouvelles Littéraires* ⑦ corrobore cette version :

Nous n'avons pas été les premiers à le découvrir : c'est Stefan Zweig qui fut auprès de Bernard Grasset son Saint-Jean Baptiste. En la personne de Blaise Cendrars il a trouvé pour sa *Forêt vierge* un traducteur inspiré : jamais « belle infidèle » ne fit à ce point pardonner son infidélité grâce aux prestiges de sa beauté².

La première lettre de Ferreira de Castro à Cendrars, datée du 18 avril 1938, permet de penser que les premières tentatives de 1935 avaient d'abord échoué. Le romancier portugais y fait part au français du projet que Grasset lui aurait soumis :

Mon cher confrère et ami, / La Maison Grasset m'a communiqué que mon livre *A Selva* sera traduit par vous. / Croyez que cette nouvelle m'a donné un plaisir infini et que je me suis félicité, à moi-même, qu'on ait livré mon roman à votre grand talent littéraire. / Veuillez agréer, cher confrère et ami, l'expression de mon amitié et de mon admiration³.

Que ce soit par l'intermédiaire de Prado ou par celui de Zweig, il est avéré que Cendrars entreprend la traduction d'*A Selva* en mars 1938 alors qu'il séjourne dans les Ardennes chez Elisabeth Prevost⁴. Il travaille à partir d'une traduction

-
1. Adrien Roig, « Blaise Cendrars et Ferreira de Castro », art. cit., p. 62.
 2. Armand Guibert, « Le plus parisien des Portugais », *Les Nouvelles Littéraires*, septembre 1966, n. 2 035, p. 10. Fonds Armand Guibert de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (cote : GUIM COR C15). Remarquons la similarité de la présentation de Ferreira de Castro par Guibert avec celle de Prado par Cendrars qui le décrit dans « Café express » « plus parisien qu'un Parisien ». Feuillet E du manuscrit de « Café express ». Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte : 68, cote : P 59-1). Cendrars, « Café Express », OAC II, p. 733 (cité plus haut).
 3. Lettre de Ferreira de Castro à Cendrars du 18 avril 1938 (en tête de la librairie Guimarães). Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte : 51, cote : Cendrars O 275a).
 4. Elisabeth Prevost, « Deux années dans les Ardennes (1938-1940) », *Feuille de route*, BC international society, 10 avril 1985, n. 13, cité dans Adalberto Oliveira de Souza, *Cendrars tradutor do Brasil*, op.cit., p. 39.

littérale¹ établie par un certain Jean Coudures (que Cendrars recevra à Aix fin avril ou début mai 1946²). Des annotations de sa main sur une édition du roman en anglais laissent en outre penser qu'il ait recouru à des comparaisons pour établir le texte en français³.

Il l'affirme lui-même dans son introduction, en tant que traducteur, Cendrars n'a « aucune prétention de traduire un style : il y eut au contraire une intention déclarée de le fuir⁴ ». Au vu des nombreuses et importantes transformations subies par le récit, la version française d'*A Selva* constitue de fait une adaptation bien plutôt qu'une traduction.

Ces modifications laissent à l'occasion transparaître la figure de Cendrars dans le récit de *Forêt vierge*. C'est notamment le cas lors d'évocation de moments clés du voyage d'Alberto, tels que l'arrivée et les premières sensations dans la chambre d'hôtel⁵, le départ du navire⁶ ou encore le propre désir de départ⁷. Mentionnant notamment la « hâte de partir [du protagoniste] pour aller faire sa

1. Il s'agit du même procédé que pour *Hors la loi !*, paru deux ans auparavant chez Grasset. Christine Le Quellec Cottier précise en effet à propos de cette publication que « le travail de Blaise Cendrars n'est pas une traduction originale puisqu'il a repris une traduction antérieure du même texte sur laquelle il a fait des ajours et des modifications ». Cf. Christine Le Quellec Cottier, « Blaise Cendrars traducteur », dans Irène Weber Henking et Christine Le Quellec Cottier, *Réinventer Cendrars : Blaise Cendrars et la traduction*, Lausanne : Centre de traduction littéraire de Lausanne – C.E.B.C., « Théorie », 2000, p. 10.
2. Adrien Roig, « Blaise Cendrars et Ferreira de Castro », art. cit., p. 64.
3. Ferreira de Castro, *Jungle. A tale of the Amazon rubber-tappers*, trad. Charles Duff, London, Lovat Dickson limited, 1934. Conservé dans la bibliothèque de Cendrars du fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses.
4. « De antemão, constatamos que não houve nenhuma preocupação em traduzir o estilo ; muito pelo contrário : houve a intenção declarada de fugir dele. » Adalberto Oliveira de Souza, *Cendrars tradutor do Brasil*, op.cit., p. 184.
5. Ferreira de Castro, *Forêt vierge (A Selva)*, trad. Cendrars, Paris, Grasset, « Cahiers rouges », 1938, p. 12. Le passage, associant description de la vue depuis la fenêtre d'un hôtel et évocation des voyages transatlantiques, résonne par exemple avec les poèmes « Menu fretin » et « Paysage » de *Feuilles de routes* (Cendrars, *Du monde entier au coeur du monde : poésies complètes*, éd. Claude Leroy, Paris, Gallimard, « Nrf-Poésie », 2006, p. 240).
6. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, op. cit., p. 21. Certaines phrases du roman traduit en français (comme « Tout le bateau était agité par les gens au départ d'un navire. ») feraient ainsi échos avec l'évocation par Cendrars de l'arrivée à Rio dans *Feuilles de routes* (« Tout le monde est sur le pont / [...] On cherche le Pain de sucre partout et dix personnes le découvrent à la fois » [Cendrars, *Du monde entier au coeur du monde : poésies complètes*, op. cit., p. 220]).
7. *Ibidem*, p. 190. Les rêveries d'Alberto résonent dans ce passage comme l'expression d'un goût pour le départ (motif central de l'œuvre de Cendrars : « Respire marche va-t-en » déclina-t-il dans « Tu es plus belle que le ciel et la mer » [Cendrars, *Du monde entier au coeur du monde : poésies complètes*, op. cit., p. 195]) alors qu'il s'agit surtout pour le personnage d'un désir de retour.

malle, emporter ses papiers, et ses bouquins, ses seuls confidents dans la solitude¹ », la version française tend effectivement à évoquer la figure de Cendrars à travers celle d'Alberto : Ferreira de Castro n'évoque jamais les lectures de son personnage (on connaît en revanche l'ampleur de la mise en scène de l'écriture dans *Feuilles de route* par exemple).

On retrouve également l'énonciation cendrarsienne dans certains passages à propos de la culture ou de la nature amazonienne : *Forêt vierge* développe par exemple une digression portant sur l'artisanat au présent de l'indicatif² (alors qu'*A Selva* y maintient le temps du récit) et transforme parfois le point de vue narratif avec l'introduction du pronom « on³ ». Finalement, même si Adrien Roig indique pour *Forêt vierge* une « collaboration intime des deux écrivains, dans une merveilleuse coproduction qui allait les réunir dans une franche amitié, une sincère estime et une grande admiration réciproque, jamais démenties⁴ », il faut convenir, comme en conclut Oliveira Souza, que : « Cendrars a [écrit] son livre⁵ ».

Il faut dire que la traduction d'*A Selva* est entreprise quelques semaines seulement après la parution d'*Histoires vraies*. Raymond Millet ne s'y trompe pas lorsque, dans l'introduction de son entretien avec Ferreira de Castro et son illustre traducteur publié le 3 décembre par *Les Nouvelles Littéraires* à l'occasion de la publication de *Forêt vierge*, il invite le lecteur à lire le roman dans la continuité du recueil de nouvelles de Cendrars :

Ce roman, Blaise Cendrars l'a traduit avec un art, avec une ferveur qui n'étonneront pas les lecteurs de *Moravagine*, de *L'Or*, de *La Vie dangereuse*, d'*Histoires vraies*,

-
1. *Ibid.*, p. 169.
 2. *Ibid.*, p. 38-39. L'emploi du présent de l'indicatif contribue à la proximité de ce passage avec le reportage, genre qui joue sur l'assimilation entre temps de l'écriture, temps du récit et temps de la lecture. Cendrars travaille d'ailleurs à partir de ce genre dans ses *Histoires vraies* qu'il publie la même année que *Forêt vierge*. Nous rapprochons ces deux publications plus loin.
 3. Par exemple dans la phrase : « Et quelques pas plus loin on voyait le grand lézard s'enfuir dans les feuilles. » (*Ibid.*, p. 78). On retrouve dans les *Histoires vraies* ce type de jeu énonciatif autour de l'ambivalence du pronom « on », notamment dans l'incipit du « Cercle du diamant » et dans la section intitulée « Nocturne » (évocation que l'on pourrait d'ailleurs lire en miroir avec le récit du bal dans *Forêt vierge*) de « En transatlantique dans la forêt vierge ».
 4. Adrien Roig, « Blaise Cendrars et Ferreira de Castro », art. cit., p. 65.
 5. « Cendrars quis escrever o seu livro. » Adalberto Oliveira de Souza, *Cendrars tradutor do Brasil*, op.cit., p. 185.

de ces *Histoires vraies* dont les pages les plus admirables sont consacrées à la forêt même de M. de Castro, aux mêmes beautés et aux mêmes hommes d'Amazonie¹.

Malgré le fait que l'Amazonie d'*A Selva* diverge sensiblement de celle d'*Histoires vraies*, la critique nous semble judicieuse : comme pour le volume de Cendrars, le récit de Ferreira de Castro, repose sur une vérité romanesque conçue à l'aune de son inspiration autobiographique. Tout se passe comme si c'était justement pour sa part de vécu que Cendrars s'attache et s'autorise à traduire *A Selva*. C'est en tous les cas ainsi qu'Oliveira Souza présente le projet de *Forêt vierge* : « Cendrars a choisi de traduire une oeuvre qui puisse correspondre à ses aspirations les plus profondes de traduire aussi [...] une expérience vécue² ». Dans son article à propos de la traduction française d'*Out of law* de Al Jennings (à la suite de l'ouvrage collectif codirigé par Christine Le Quellec Cottier³), David Martens développe l'idée que « traduction et pseudonymie semblent avoir partie liée dans la genèse conjointe de l'oeuvre et de [l']identité de l'écrivain⁴ ».

En 1938, Ferreira de Castro est encore un inconnu en France tandis que « le nom de Cendrars constitu[e], pour le public français de la fin des années trente, une plus-value de notoriété et de prestige – et donc un précieux argument de vente⁵ » précise Martens. Le traducteur, pour sa part, n'est pas non plus dénué d'intérêts financiers dans cette entreprise. Christine Le Quellec Cottier va jusqu'à affirmer que « les traductions éditées et connues [de Cendrars] ne représentent pas un véritable travail de traducteur et sont des sortes “d'arrangements littéraires” dont le but semble plus pécunier que poétique⁶ ».

Effectivement, la publication de *Forêt vierge* est un franc succès – la courte lettre de Cendrars à Ferreira de Castro du 15 février 1939 en atteste : « Le livre

1. Raymond Millet, « Dans la forêt vierge d'Amazonie », *Les Nouvelles littéraires*, 3 décembre 1938, n. 842, p. 1.

2. « Cendrars escolheu para traduzir uma obra que pudesse corresponder às suas aspirações mais profundas e pudesse também traduzir [...] uma experiência vivida. » Adalberto Oliveira de Souza, *Cendrars tradutor do Brasil*, *op.cit.*, p. 86.

3. Christine Le Quellec Cottier, « Blaise Cendrars traducteur », art. cit.

4. David Martens, « Portrait du traducteur en hors-la-loi. Blaise Cendrars et Al Jennings », art. cit., p. 64. Cf. Partie II, chapitre 1, « Les noms du corpus français ».

5. *Ibidem*, p. 65.

6. Christine Le Quellec Cottier, « Blaise Cendrars traducteur », art. cit., p. 10.

marche très bien¹ ! » s'exclame le traducteur. Si ce n'est pas la traduction française qui a consacré mondialement *A Selva*², la publication de *Forêt vierge* participe effectivement du prestige du roman de Ferreira de Castro. Le 15 novembre 1938, alors que le romancier se trouve pressenti pour le prix Nobel, Roberto Nobre lui demande par exemple : « Informe-moi à propos de la sortie de la “Selva” en français pour faire exploser cette bombe ici³ ». La correspondance des deux amis atteste également de l'importance de la publication française pour l'édition illustrée portugaise⁴.

Réception critique brésilienne d'*A Selva*

Si la version française d'*A Selva* connaît un franc et unanime succès, l'édition brésilienne, elle, se trouvera au cœur d'une violente polémique dont les premiers retentissements remontent en fait à la toute fin de 1928, alors qu'*A Selva* n'est pas même écrite. D'après Emery⁵, la première attaque daterait en effet du 5 décembre 1928 : le critique brésilien Gustavo Barroso accuse Ferreira de Castro dans la *Gazeta de São Paulo* de dénigrer le Brésil à travers l'échec de Manuel de Bouça, le héros de son roman *Emigrantes*, paru quelque temps auparavant. La polémique reprend ensuite en 1931 avec la publication d'*A Selva* au Portugal. Enfin, elle s'intensifie – et s'essouffle – au printemps 1935 à la suite de l'édition brésilienne du roman amazonien du portugais.

-
1. Lettre de Cendrars à Ferreira de Castro du 15 février 1939. Archives du *Museu Ferreira de Castro* (cote : MFC.C.29675 – 03 – 30/06).
 2. « [...] Il y a une petite confusion que je voudrais écrire, par sentiment de justice, non pour moi mais pour un autre, comme l'on verra plus loin. Cette confusion n'est pas seulement de Rodrigues Miguéis [José Rodrigues Miguéis, « S. t. », *Diário popular*, Lisbonne, 1972]. Avant lui, de nombreux auteurs et journalistes l'ont commise, en croyant que c'est la traduction de Blaise Cendrars, étant donné le prestige de la France et du grand poète, qui a été à l'origine de la traduction de *A Selva* en divers [sic] langues [...]. ». Ferreira de Castro, « Uma carta de Ferreira de Castro a propósito das traduções estrangeiras de *A Selva* », *Diário popular*, 25 mai 1972, citée et traduite dans Adrien Roig, « Blaise Cendrars et Ferreira de Castro », art. cit., p. 78.
 3. « Dê-me informações sobre a saída da “Selva” em francês para fazer rebentar aqui essa bomba ». *Ferreira de Castro e Roberto Nobre. Correspondência 1922-1969*, Lisbonne, Câmara Municipal de Sintra, 1994, p. 75.
 4. Voir les lettres de Roberto Nobre à Ferreira de Castro depuis Lisbonne du 19 août 1938, 10 octobre, et 15 novembre ainsi que la lettre de Ferreira de Castro à Roberto Nobre depuis Paris du 24 novembre 1938. *Ferreira de Castro e Roberto Nobre. Correspondência 1922-1969*, op. cit., p. 68-69, 71-72, 74-75, et 77.
 5. Bernard Emery, *L'Humanisme luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro*, Grenoble, Ellug, 1992, p. 46.

Ce dernier épisode, principalement relayé à Rio de Janeiro, commence le 2 mai avec la publication dans le *Correio da Manhã* du discours que Carlos Maul prononce la veille devant l'*Associação Brasileira de Imprensa* (A.B.I.) en faveur d'une motion de censure contre le roman ; il se clôt avec l'intervention d'Humberto de Campos du 3 juin dans le même journal. Si les retentissements se prolongent à l'échelle nationale l'année durant, les articles suivants auront alors perdu leur aspect polémique.

La violence et l'intensité des attaques sont telles que le romancier lui-même intervient avec une lettre ouverte publiée dans le *Correio da Manhã* du 22 mai 1935. Il interroge : « Comment fut-ce possible à M. Carlos Maul, à qui ne manque pas de talent, d'extraire du livre un concept totalement opposé au véritable, dénaturant même le sens des phrases qu'il reproduit dans son article¹ ? » Il est vrai que les lectures critiques à l'origine de la polémique se caractérisent surtout par une lecture impropre du roman. Le *Diário Português*, journal communautaire portugais publié à Rio de Janeiro, relaie ainsi que « Ferreira de Castro a immensément souffert, car il ne comprenait pas que son livre ait pu être si *mal interprété* ici² ». Álvaro Moreyra, dans un article intitulé « A imaginação dos outros »^③ et publié le 26 mai dans *A Manhã* construit quant à lui son propos à partir du terme même d'*erreur* (« *equivoco*³ »).

C'est que la lecture et l'analyse de cette polémique en plusieurs temps ne se comprend qu'à l'aune de la période historique durant laquelle elle se déploie : à travers cette polémique, *A Selva* se trouve en fait pris dans la tourmente de l'histoire politique mondiale, marquée alors par l'installation de régimes nationalistes et l'augmentation des tensions internationales⁴. Le fait s'illustre brutalement. Le compte-rendu du roman que publie Pousada dans la *Folha da*

1. « Como foi possível ao sr. Carlos Maul, a quem não falta talento, extrair do livro um conceito totalmente oposto ao verdadeiro, desvirtuando até o significado dos períodos que reprodu[z] no seu artigo ? » Ferreira de Castro, « Um romance português sobre o Brasil », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 mai 1935, vol. 34, n. 12 423, p. 11.

2. « Ferreira de Castro sofreu imenso, pois não compreendia que o seu livro tivesse sido aqui tão *mal interpretado* ». S. n., « *A Selva* e os críticos », *Diário Português*, Rio de Janeiro, 10 mai 1935, vol. 3, n. 148, p. 2.

3. « Equívoco ». Álvaro Moreyra, « A imaginação dos outros », art. cit.

4. Dès la première partie de notre travail, nous pointions pour cette période la prégnance de la dimension politique des traductions françaises des œuvres littéraires brésiliennes du XX^e siècle. Cf. Partie I, chap. 2, « Pluralité du modernisme ».

manhã le 23 juin 1935 côtoie par exemple sur la même page un long article illustré au titre tristement prophétique : « A maldição descerá dos céus [La malédiction descendra des cieux¹] » (dernière image du volume d'annexes de notre travail).

*

Depuis sa parution originale en 1930 à la publication de sa traduction française en 1938², en passant par son édition brésilienne en 1935, la diffusion d'*A Selva* est ainsi traversée par de prégnants enjeux politiques et géopolitiques. Lorsqu'il entreprend sa traduction, comment Cendrars prend-il en considération ces enjeux tels que mobilisés par la critique brésilienne ? Comment la réception française témoigne-t-elle de leurs *échos* ? Il s'agira pour nous de comprendre comment résonne la critique littéraire brésilienne d'*A Selva* dans sa traduction et réception française.

Le travail consistera en la lecture conjointe du roman dans ses éditions portugaises, brésiliennes et françaises avec ses critiques parues dans la presse, telles que conservées dans les archives de Ferreira de Castro (voir la liste des articles dans le volume d'annexes). Le volumineux fonds d'archives de l'auteur, aujourd'hui conservé au *Museu Ferreira de Castro*, est en effet constitué de dizaines de titres portugais (principalement nationaux comme la *República*), brésiliens (nationaux comme *O Jornal*, le *Correio da Manhã* ou le *Jornal do Brasil*, locaux comme *O Estado de São Paulo*, le *Diário Carioca* ou *A Tribuna*, spécifiquement littéraires comme le *Boletim de Ariel* ou *Movimento* et propres à la communauté portugaise au Brésil comme le *Diário Portuquez* ou le *Jornal Portuquez*) et français (locaux comme *La Corse libre*, nationaux comme *Combat*, *La Liberté* ou *Marianne* et spécifiquement littéraires comme *Les Nouvelles littéraires*, *Le Figaro littéraire* ou *Carrefour*). Les lettres de Cendrars à Ferreira

1. Antônio Pousada, « Um livro brasileiro », *Suplemento da Folha da Manhã*, São Paulo, 23 juin 1935, n. 3 450, p. 2 et 3.

2. Publié à la veille de la guerre, le roman voit sa réception critique en partie reportée à l'après-guerre. Elle se trouve alors inscrite dans l'annonce et la célébration du retour des artistes à Paris après la Libération. C'est notamment le cas dans Armand Guibert, « À bâtons rompus avec Ferreira de Castro », *Combat*, 14 mai 1947, n. 886, p. 2 ; Jean Desternes, « Rencontre à Paris de Ferreira de Castro », *Les Nouvelles littéraires*, 22 mai 1947, n. 1 029, p. 3 ; Armand Guibert, « Ferreira de Castro », *Figaro Littéraire*, 24 mai 1947, n. 57, p. 5 ; et R. M., « L'Italie à Paris », *Le Monde*, 18 juin 1948, n. 1 060, p. 4.

de Castro du 18 janvier 1939 et du 5 février 1939 témoignent d'ailleurs de l'implication de Cendrars dans la constitution de la collection.

L'ensemble contient notamment une centaine d'articles relatifs à l'œuvre du romancier formant un corpus qu'il s'agira de mettre en perspective à partir de la traduction et de la réception française de *Forêt vierge*. À sa lecture, trois notions se dégagent par leur récurrence : l'exotisme, l'(inter)nationalisme et l'illettrisme ; ces trois modes d'articulation littéraire de l'altérité constitueront les trois axes de notre analyse.

a. Exotismes

Description et vérité romanesque

L'axe de la polémique brésilienne autour d'*A Selva* se constitue d'emblée autour de la question de la vérité romanesque. C'est parce que dans son roman Ferreira de Castro « fait du Brésil un portrait faux [*inverídico*] et monstrueux¹ » que Carlos Maul le dénonce devant le conseil de l'A.B.I. du 1^{er} mai 1935 et appelle au retrait du livre des librairies. Son discours est publié dans le *Correio da Manhã* du 7 mai. Le 22 mai, Maul répète l'argument : en réplique à la voix dissidente d'un membre de l'ABI² parue dans *A Noite* quatre jours auparavant, il fait paraître dans ce même journal une lettre ouverte et y interpelle le journal lui-même. « *A Noite* sait que rien de cela n'est vrai³ » invoque-t-il.

Dès le lendemain matin, un critique lui répond anonymement dans *A Manhã*. Celui-ci commence son article en prenant à l'exact contre-pied l'argument de son adversaire :

Quelques gentilhommes insistent sur la campagne lamentable contre Ferreira de Castro. Ils ne sont pas encore satisfaits du scandale de tous les titres ridicules qu'ils

-
1. « *Faz do Brasil um retrato inverídico e monstruoso* ». S. n., « Na Associação de Imprensa Brasileira... », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 mai 1935, vol. 34, n. 12 410, p. 4 [?].
 2. Elmano Gomes Cardim, dont la déposition est publiée dans S. n., « O caso da Selva », *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 mai 1935, vol. 24, n. 8 433, p. 2.
 3. « *A Noite* sabe que nada disso é verdade ». *Ibidem*.

provoquèrent autour de l'illustre écrivain portugais qui peigna avec *les encres de la vérité* le tableau réel de la misère amazonienne¹.

Le même jour, paraît dans le *Correio da Manhã* une lettre ouverte de Ferreira de Castro à Carlos Maul. Le romancier commence sa défense par l'évocation du compte-rendu d'Humberto de Campos paru dans le même journal cinq ans auparavant, à l'occasion de la publication originale d'*A Selva*² : « dans ce travail, cet écrivain malheureux et inoubliable affirmait que mon livre non seulement était *vrai*, comme il constituait une œuvre de tendresse pour les humbles et héroïques Brésiliens³ », résume-t-il. Quatre jours plus tard dans *A Manhã*, Álvaro Moreyra ③ décline l'association établie par le romancier entre *vérité* et *tendresse* romanesques en affirmant d'*A Selva* que c'est « un livre sans imagination, un livre *vrai*, un livre humain⁴ ».

Si l'argumentation du romancier recourt à plusieurs reprises à la notion de vérité, il ne s'agit pour lui cependant pas tant de pointer la vérité du roman lui-même (dont il s'attache davantage à défendre l'intentionnalité) que de celle de sa critique. Selon Ferreira de Castro, c'est en effet l'affirmation de Maul qui « manque d'un quelconque vestige de vérité⁵ ». Les romanciers brésiliens, Jorge Amado en premier lieu, persistent toutefois à défendre *A Selva* pour la vérité que le roman délivrerait. Dès son premier compte-rendu, dans le numéro de mars 1934 du *Boletim de Ariel*, Amado structure son éloge du roman en insistant sur la « vision *vraie* » du « *vrai* Amazone » (qu'il oppose au « pittoresque » et au

-
1. « Alguns cavalheiros vêm insistindo na lamentável campanha contra Ferreira de Castro. Não estão satisfeitos ainda com o escândalo, por todos os títulos ridículos que provocaram em torno do ilustre escritor português que pintou com *as tintas da verdade* o quadro real da miséria amazônica. » S. n., [Sans titre], *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 mai 1935, vol. 1, n. 23, p. 3.
 2. Humberto de Campos, « Ferreira de Castro. *A Selva*. I », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 juin 1930, vol. 30, n. 10 892, p. 2 et Humberto de Campos, « Ferreira de Castro. *A Selva*. II », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 juillet 1930, vol. 30, n. 10 897, p. 2. Le même critique publie également un long compte-rendu de la troisième édition d'*A Amazônia misteriosa* de Gastão Cruls dans le même journal quelques semaines plus tôt, le 17 mai.
 3. « Nesse trabalho, aquele malgrado e inolvidável escritor afirmava que o meu livro não só era verdadeiro, como constituía uma obra de ternura para os humildes e heroicos brasileiros ». Ferreira de Castro, « Um romance português sobre o Brasil », art. cit.
 4. « Um livro sem imaginação, um livro de *verdade*, um livro humano ». Álvaro Moreyra, « A Imaginação dos outros », *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 mai 1935, vol. 1, n. 27, p. 3.
 5. « Carec[e] de qualquer viso de verdade ». S. n., « Um romance português sobre o Brasil », art. cit.

« légendaire¹ » Amazone). Plus d'un an plus tard, dans son compte-rendu pour le second numéro de *Movimento* (4), il affirme dans les mêmes termes que « le vrai motif » de l'attaque contre Ferreira de Castro repose sur le fait que « dans son roman, il raconte la vraie situation dans laquelle les travailleurs vivent ». À la suite de Campos, lui aussi conclue à un « livre vrai² ».

Il semble que la reconnaissance d'*A Selva* va alors de pair avec la définition d'un certain critère de « vérité romanesque ». Mis en jeu dans les comptes-rendus de l'édition brésilienne d'*A Selva* publiés aussi bien dans les grands quotidiens de la capitale que dans l'« organe critique par excellence de la littérature moderne dans les années 1930³ » et la revue du *Clube de Cultura Moderna*⁴, *Movimento*, il mobilise une critique littéraire brésilienne en pleine mutation, marquée par le succès sur la scène éditoriale du « roman du nordeste⁵ » et l'ancrage de ce qu'on appelle le « second modernisme ».

La photographie et le miroir

Deux analogies apparaissent de façon assez récurrente pour y voir des manifestations du régime de vérité convoqué pour juger d'*A Selva* : la photographie et le miroir. Alors que s'est essoufflée la polémique autour de l'édition brésilienne, Huascar de Figueiredo rend compte de la parution du roman

-
1. Jorge Amado, « *A Selva* », *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, mars 1934, ano III, n. 6, p. 149.
 2. « Visão verdadeira » / « verdadeiro Amazonas » / « motivo verdadeiro » / « no seu romance, narra a verdadeira situação em que vivem os trabalhadores » / « livro verdadeiro ». Jorge Amado, « O caso da Selva », *Movimento*, Rio de Janeiro, juin 1935, vol. 1, n. 2, p. 24.
 3. « Órgão crítico por excelência da literatura moderna na década de 1930 ». Wilson Martins, *História da inteligência brasileira (1915-1933)*, t. VI, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1978, p. 521.
 4. Fondé à la fin de l'année 1934, le *Clube de Cultura Moderna* propose notamment une exposition en 1935 rassemblant des œuvres de Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Oswaldo Goeldi et Santa Rosa. La conférence qu'Álvaro Moreyra prononce à l'occasion de sa fermeture lui vaut l'appellation d'*Exposition de Arte social*. Le critique commence par présenter l'évènement à partir de deux conclusions : « [...] l'une, c'est qu'il n'y a plus cette distance entre le peuple et l'artiste, ou qu'au moins, elle se trouve raccourcie de telle manière que tous deux peuvent déjà se comprendre, et cheminer ensemble ; l'autre, c'est que c'est la révélation d'un nouvel état de l'art du Brésil, art qui commence à refléter la phase actuelle du mouvement révolutionnaire de sa culture et conscience politique naissante au sein des masses » (« [...] uma, é que já não existe mais essa distância entre o povo e os artistas, ou que, pelo menos, ela se acha de tal maneira encurtada que já se podem ambos entender, e caminhar juntos ; outra, é a revelação de um novo estado da arte do Brasil, arte que já começa a refletir a fase atual da movimentação revolucionária de sua cultura e consciência política nascente no seio de suas massas. » Aníbal Machado, « Mostra de arte social », *Movimento*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 4, p. 19).
 5. Cf. Partie I, chapitre 2, « Pluralité du modernisme : 1930-1945 ».

depuis Manaus – capitale de l’État d’Amazonas – en articulant la dialectique de la représentativité romanesque autour de la notion du reflet. Il conclue ainsi le résumé du roman en assurant qu’il « nous raconte la vie des seringais, avec minutie *photographique* » et termine sa critique en affirmant : « Tel une chronique des mœurs, le livre *reflète* l’ambiance amazonienne. Il est parfait¹. » Figueiredo clôt finalement son compte-rendu en s’indignant des attaques contre le roman : comment a-t-on pu « protester contre le beau livre de M. Ferreira de Castro, qui est un *miroir* de la vie brésilienne dans l’Amazone² » ?

La référence à la photographie semble quant à elle fonctionner à la fois comme garantie de fidélité représentative et modalité d’extension du domaine même de la représentation. Alors qu’il évoque pour la première fois *A Selva* dans un article publié le jour même du vote de répudiation de l’A.B.I. (2), Gondin da Fonseca développe par exemple l’analogie en évoquant « des *photographies* précieuses qui, [...] ne se trouve[nt] pas déformées par d’excessives retouches³ » qu’offre le roman. Un peu moins d’un mois plus tard, dans le même journal, Antônio Leão Velloso reprend l’analogie pour situer *A Selva* dans la « littérature mondiale » : « l’artiste se plaît à reproduire la réalité, allant la chercher dans les décors où il n’y a pas que des choses belles à être *photographiées*⁴ », déclare-t-il. Il en conclue que « le seul reproche qui éventuellement pourrait être fait à M. Ferreira de Castro serait celui de fausseté⁵ » – possibilité qu’il évacue sur le

-
1. « Como crônica de costumes, o livro *reflete* o ambiente amazônico. É perfeito. » Huascar de Figueiredo, « O romance do Amazonas », *O Jornal*, Manaus, 29 juin 1935, vol. 5, n. 1 436, p. 1.
 2. « Protestar contra o belo livro de sr. Ferreira de Castro, que é um *espelho* da vida brasileira no Amazonas » ? *Ibidem*.
 3. « *Fotografias* preciosas que, [...] não se encontr[em] deformadas com excessivos retoques ». Gondin da Fonseca, « Sertão sangrento », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1^{er} mai 1935, vol. 34, n. 12 405, p. 4.
 4. « O artista se compraz em reproduzir a realidade, indo buscá-la nos cenários onde não existem somente coisas belas para ser *fotografadas* ». Antônio Leão Velloso, « *A Selva* », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 mai 1935, vol. 24, n. 12 429, p. 4.
 5. « A única recriminação que porventura poderia ser feita ao sr. Ferreira de Castro seria a da falsidade ». *Ibidem*.

champ au nom de l'autorité de la critique déjà citée d'Humberto de Campos parue dans le premier compte-rendu de *A Selva* publié par le *Correio da Manhã*¹.

Si, dans les critiques brésiliennes d'*A Selva*, la vérité romanesque est « photographique », c'est bien en tant que « miroir » qu'elle constitue l'enjeu de la polémique suscitée par la répudiation de l'A.B.I. – d'où la position centrale de la notion de reflet. Il est remarquable que Jaime Franco, dans un des premiers comptes-rendus d'*A Selva* parus au Brésil, emploie ce terme à l'adresse des romanciers brésiliens, et ce précisément lorsqu'il s'agit de louer la transcription romanesque des « voix du *sertanejo* » – l'analogie récurrente avec la photographie et le miroir les faisant taire. Préfigurant la relation avec les « romanciers du nordeste » que dessine notamment Amado dans ses critiques² (4), Franco affirme ainsi qu'*A Selva* constitue un « miroir dans lequel nos auteurs régionalistes doivent se regarder³ ». De fait, la parution d'*A Selva* au Portugal puis au Brésil et contemporaine de celles des premiers romans de Raquel de Queiroz (*O Quinze* publié en 1930 et *João Miguel* en 1931), José Lins do Rego (*Menino de Engenho* en 1932), Graciliano Ramos (*São Bernardo* en 1934) et Jorge Amado (*O País do Carnaval* en 1931, *Cacau* en 1933 et *Suor* en 1934) qui s'affirment alors sur la scène littéraire et instaurent le « second modernisme ».

Le « miroir » romanesque que constituerait *A Selva* est cependant davantage considéré en termes politiques. Afrânio Peixoto lui-même, ne termine-t-il pas sa préface à la première édition brésilienne en affirmant que « cette édition, cette préface, présente au Brésil un miroir dans lequel il a vu, surpris, un de ses visages⁴ » ? Il faut dire qu'entre les parutions portugaise et brésilienne d'*A Selva* les *échos* de la révolution soviétique et la doctrine du « réalisme socialiste » (formulée en 1934 à l'occasion du 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques) retentissent dans le monde littéraire brésilien. Si *A Selva* est tour à tour assimilée

1. Humberto de Campos, « Ferreira de Castro. *A Selva*. I et II », art. cit. Le critique y définit d'ailleurs le roman à partir d'une image empruntée également à l'optique, celle de l'ombre : « Qu'est ou que doit être le roman sinon l'ombre immédiate de la vie ? »

2. Jorge Amado, « O caso da Selva » et « *A Selva* », art. cit.

3. « Espelho onde nossos autores regionalistas devem se mirar ». Jaime Franco, « Ferreira de Castro. *A Selva*. », *A Tribuna*, Santos, 29 août 1930, vol. 37, n. 157 [?], p. 2.

4. « Esta edição, este prefácio, estendem ao Brasil um espelho com que ele v[ê], admirado, uma de suas fisionomias. » Afrânio Peixoto, « Prefácio da edição brasileira », dans Ferreira de Castro, *A Selva*, Rio de Janeiro, Moura Fontes, 1935, p. 11.

à une photographie et un miroir, c'est que les critiques y voient l'occasion d'un discours non seulement littéraire mais aussi politique. Dans *La République mondiale des lettres*, Pascale Casanova explique ce phénomène en ces termes : « conçu comme le point ultime de coïncidence entre le réel et la fiction, le « réalisme » est la doctrine la plus proche des intérêts et des visées politiques¹ ».

Au Brésil, le coup d'État de Getúlio Vargas de novembre 1930 met fin à la *República Velha* et marque l'entrée du pays dans une nouvelle ère politique, économique et culturelle. En cette première moitié de décennie, les essais historiques portant sur l'identité nationale se multiplient : paraissent notamment le *Retrato do Brasil*² de Prado en 1928 – que Cendrars évoque dès les premières lignes de son introduction de *Forêt vierge* –, le fondamental *Casa grande e Senzala* Gilberto Freyre en 1933 et la trilogie de Manoel Bomfim (*O Brasil na América*³ en 1929, *O Brasil na História*⁴ en 1930 et *O Brasil Nação*⁵ en 1931) – que Carlos Maul éditera en un seul volume en 1935⁶.

La réception critique d'*A Selva* dans les périodiques brésiliens dessine ainsi les contours d'un champ littéraire *national* bouleversé : lu à partir de ses « reflets », le roman de Ferreira de Castro apparaît comme l'occasion d'affirmation d'un nouveau régime de vérité romanesque conçu en termes photographiques et spéculaires.

Une littérature de l'expérience

Rien d'étonnant à ce que ce soit souvent par la qualité de ses descriptions que les critiques brésiliens de *A Selva* introduisent leurs éloges. Un des premiers comptes-rendus de l'édition brésilienne désigne par exemple chez Ferreira de

1. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 283.

2. Cf. Partie III, chap. 1, « Érudition historique et littérature ».

3. Manoel Bomfim [1929], *O Brasil na América: caracterização da formação brasileira*, préf. Maria Thétis Nunes, Rio de Janeiro, Topbooks, 1997, 451 p.

4. Manoel Bomfim [1930], *O Brasil na História: deturpação das tradições, degradação política*, préf. Ronaldo Conde Aguiar, Rio de Janeiro, Topbooks, 2013, 486 p.

5. Manoel Bomfim [1931], *O Brasil Nação: realidade da soberania nacional*, préf. Wilson Martins e Ronaldo Conde Aguiar, Rio de Janeiro, Topbooks, 1996, 630 p.

6. Manoel Bomfim, *O Brasil*, éd. Carlos Maul, São Paulo, Companhia Editora Nacional/Brasiliana 47, 1935, 349 p.

Castro un « *décrivain* fidéllissime¹ » ①. Une quinzaine de jours plus tard, alors qu'il s'agit de répondre pour la première fois aux attaques de Carlos Maul, Gondin da Fonseca qualifie *A Selva* d'« œuvre d'art où toute l'Amazonie se trouve magistralement *décrite*² ». Et, un peu plus d'un an plus tard, la reconnaissance critique acquise, le *Diário Carioca* annonce la seconde édition brésilienne en citant la critique du *Times* affirmant que « le paysage dans ce livre [...] est attentivement observé et soigneusement *décrit*³ ».

Dans l'introduction de *Forêt vierge*, Cendrars commence lui aussi par évoquer l'« extraordinaire pouvoir descriptif de l'auteur⁴ » relevé plusieurs années auparavant par Sá dans sa critique d'*A Selva* pour *A Província*. Racontant sa déception à la lecture de romans brésiliens sur l'Amazonie, il rapporte en effet :

[...] avec Ferreira de Castro je rencontrais enfin un écrivain qui savait évoquer comme personne les beautés et les horreurs de l'Amazonie, *décrire* la nature du tropique, noter les bizarreries, les caprices, les extravagances qui naissent sous ce climat d'eau et de feu⁵.

Pourtant, le traducteur s'attache à poser systématiquement cet éloge en contre-point de celui d'un autre aspect du roman – structurant ainsi les deux premiers paragraphes de sa critique autour de la conjonction « mais⁶ ». A-t-il lu la critique de Campos parue dans le *Correio da Manhã* du 26 juin et 2 juillet 1930⁷ ? La similitude de leur propos, à plus de sept ans d'écart, conduit à le croire. Tous deux commencent en effet par insister sur l'effet de présence que procurent les descriptions : quand Campos s'exclame « L'Amazonie est ici⁸ ! », Cendrars

-
1. « *Descriptor* fidelíssimo ». Simões Coelho, « *A Selva* », *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 22 mars 1935, vol. 1, n. 51, p. 6.
 2. « *Obra de arte onde toda a Amazônia vem magistralmente descrita* ». S. n., « *A Selva* julgada pelo Sr. Gondin da Fonseca », *A Noite*, Rio de Janeiro, 9 mai 1935, vol. 24, n. 8 424 [?], p. 3.
 3. « *A paisagem nesse livro [...] é cuidadosamente observada e cautelosamente descrita* ». S. n., « [S. t.] », *Diário Carioca*, 23 septembre 1936.
 4. Julião Sá, « *A Selva* », *A Província*, Salvador, s. n., 16 mai 1935, p. 6.
 5. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. II.
 6. « Or, avec Ferreira de Castro, je rencontrais enfin un écrivain qui savait évoquer [...], *décrire* [...], noter [...], *mais encore*, qui parlait aussi des hommes [...]. » et « [...] je peux certifier que la forêt vierge, que le fleuve monstrueux sont là, peints de mains de maître [...] *mais* j'avoue que j'ai été plus particulièrement sensible à l'atmosphère humaine du livre [...]. » Cendrars, « Introduction », dans Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. II.
 7. Humberto de Campos, « Ferreira de Castro. *A Selva*. I et II », art. cit.
 8. « *A Amazônia está aqui !* ». Humberto de Campos, « Ferreira de Castro. *A Selva*. I », art. cit.

affirme quant à lui que « la forêt vierge, le fleuve monstrueux sont là¹ ». Ils pondèrent cependant tous deux leur observation en remarquant que l'intérêt du roman de Ferreira de Castro repose plutôt sur le portrait des habitants qu'il propose (Campos lui aussi emploie la conjonction « mais² »). Cette convergence correspond à la similitude de la posture critique de Campos et Cendrars : à des titres fort différents, l'un comme l'autre revendique une connaissance propre de l'univers romanesque, l'un s'arrogeant « l'autorité pour ces réflexions », l'autre affirmant pouvoir « certifier ».

Pour Cendrars, la véritable valeur du roman réside ainsi non pas tant dans la qualité descriptive du décor que dans celle du témoignage de « la vie que l'on mène aujourd'hui dans ces forêts³ » ; il se dit de plus « particulièrement sensible à l'atmosphère humaine du livre⁴ ». Cendrars explique finalement le succès mondial d'*A Selva* par « sa profonde humanité, sa *véracité*, les détails vécus qu'il rapporte⁵ ». À sa suite, c'est non pas tant en termes d'image mais d'expérience que la critique française considèrera le régime de vérité romanesque de *A Selva* : si le roman est « vrai », ce n'est pas tant pour sa fidélité descriptive que pour sa qualité de témoignage.

Il faut dire que le travail de traduction de Cendrars relève manifestement d'une certaine distanciation par rapport à l'impératif réaliste proclamé notamment par la critique brésilienne. Adalberto Oliveira de Souza affirme ainsi dans son analyse détaillée de la traduction française : « par rapport aux détails de description qui parcourent tout le récit [...] des imprécisions foisonnent⁶ ». Cendrars procède en outre à plusieurs suppressions de passages descriptifs. C'est le cas par exemple de celui où le narrateur s'attarde à préciser les différentes transformations de la demeure du maître pendant son absence – le manque de

1. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. II.

2. « Ele [Ferreira de Castro] não fuge à confissão do espanto que lhe causa a terra [...] *mas*, em vez de pousar os olhos exclusivamente nas frondes largas [...] fixou-os especialmente no homem [...]. » Humberto de Campos, « Ferreira de Castro. *A Selva*. II », art. cit.

3. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. II.

4. *Idem*.

5. *Idem*. Passage cité dans Roger de Lafforest, « *Forêt vierge*. Un livre inoubliable de Ferreira de Castro », *La Liberté*, 24 janvier 1939, vol. 109, n. 31, p. 2.

6. « Com relação aos detalhes de descrição que rastreiam toda narrativa [...] abundam imprecisões ». Adalberto Oliveira de Souza, *Cendrars tradutor do Brasil*, *op. cit.*, p. 157.

pittoresque du tableau a certainement joué en faveur de sa suppression¹. Ailleurs, alors qu'il s'agit de décrire les plaies des bêtes soignées par Alexandrino, Cendrars transpose un paragraphe complet de l'imparfait au présent de l'indicatif² – descriptif sous la plume de Ferreira de Castro, le passage s'assimile ainsi à une explication sous celle de son traducteur.

Excepté le remaniement récurrent des dialogues, c'est particulièrement dans les descriptions que la traduction de Cendrars s'apparente à une adaptation³ : ses interventions y sont fréquentes et déterminantes au point d'imprimer son propre style au texte traduit⁴. C'est notamment le cas pour la description des mangroves dans lesquelles navigue le bateau d'Alberto, bientôt arrivé à Santarem : résultant d'un important remaniement du texte, la traduction française laisse percevoir le goût de Cendrars pour les listes (celle des bois flottant sur le fleuve ou des plantes croisées pendant la navigation par exemple) et les visions que suscite l'évocation de la forêt (notamment celle de la création du monde et du déluge⁵). Plus loin, il modifie considérablement la description des berges du Rio Madeira⁶ au point que l'image des îles boisées flottant au gré du fleuve qui clôt le passage s'assimile sensiblement à une évocation cendrarsienne. Et que dire de cet ajout faisant de l'espace romanesque un espace proprement littéraire : « au milieu du lac s'élevait une île toute plantée de bambous et de palmiers, où l'on aurait volontiers accosté pour y planter sa tente et y vivre un roman d'amour⁷ » ?

C'est que *A Selva* est lue par Cendrars avant tout comme un récit de voyage. Alors que la description est traditionnellement soumise à la narration dans le roman, la structure même du récit de voyage la charge d'un caractère de

1. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 200.

2. *Ibidem*, p. 123.

3. D'où le chapitre spécialement dédié aux descriptions dans Adalberto Oliveira de Souza, *Cendrars tradutor do Brasil*, *op.cit.*, p. 151-157.

4. Cf. Daniel Aranjó, « Le paysage dans *A Selva (Forêt vierge)* de Ferreira de Castro traduction Blaise Cendrars », *Méthode !*, Bandol, n. 12, *Bourlinguer en écriture : Blaise Cendrars et le Brésil*, printemps 2007.

5. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 36-37.

6. *Ibidem*, p. 53.

7. *Ibidem*, p. 134.

nécessité¹. Ainsi paradoxalement considérée comme une nécessaire digression, la description révèle la façon dont l'auteur assume le rôle de narrateur². Les remaniements auxquels se livre Cendrars dans sa traduction tendent par conséquent à brouiller les intentions auctoriales de Ferreira de Castro : alors que les descriptions constituent le cadre réaliste du roman politico-initiatique d'*A Selva*, elles projettent *Forêt vierge* dans la littérature de voyage, plus particulièrement celle des XVI^e et XVII^e siècles – avec la part de merveilleux qui lui est inhérente³.

Le goût de Cendrars pour de tels récits est connu⁴ ; il est évident que son travail de traduction s'opère avec cette littérature pour horizon. Il converge en cela avec une des premières lectures françaises de l'œuvre de Ferreira de Castro : dans le compte-rendu d'*Emigrantes* que publie le *Mercure de France* du 15 juillet 1932 (qu'Antoine Trojani cite longuement dans *La Corse libre* du 20 janvier 1935⁵), le roman se trouve précisément introduit à l'aune des récits de voyage portugais du XVI^e et envisagé à partir « des échos d'Outre-mer⁶ » qu'il fait résonner. Une guerre mondiale plus tard, alors que vient de paraître chez Grasset la traduction française de *Terra fria*⁷ et que sont annoncées celle d'*Eternidade*⁸ et d'*Emigrantes*⁹, Jean Desterne inscrit Ferreira de Castro dans cette même lignée en lui déclarant dans son interview pour *Les Nouvelles Littéraires* : « on parle de vous comme du plus grand navigateur depuis Vasco de Gama¹⁰ ».

1. Roland Le Huenen, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PU Paris-Sorbonne, « Imago mundi », 2015, p. 31.

2. *Ibidem*, p. 30.

3. Cf. Marie-Christine Gomez-Géraud, « Exprimer la nouveauté et l'inconnu », dans Marie-Christine Gomez-Géraud (dir.), *Écrire le voyage au XVI^e siècle en France*, PUF, 2000, p. 81-91.

4. Sa bibliothèque contient par exemple deux exemplaires du *Diario da navegação de Pero Lopes de Sousa (1530-1532)* d'Eugênio de Castro édité par Prado. Cf. Partie II, chap. 1, « L'Histoire, le merveilleux, le mystérieux et le légendaire ».

5. Antoine Trojani, « Sympathies lointaines », *La Corse libre*, Bastia, 20 janvier 1935, vol. 2, n. 21, p. 2.

6. Philéas Lebesgue, « Lettres portugaises », *Mercure de France*, 15 juillet 1932, vol. 43, n. 818, p. 474-480 (cité dans Antoine Trojani, « Sympathies lointaines », art. cit.).

7. Ferreira de Castro, *Terre froide (Terra fria)*, trad. Louise Delapierre, Grasset, Paris, 1947.

8. Ferreira de Castro, *Éternité (Eternidade)*, trad. Armand Guibert, Alger, Charlot, jamais paru.

9. Ferreira de Castro, *Emigrants (Emigrantes)*, trad. A. K. Valère, Paris, Grasset, 1948.

10. Jean Desternes, « Rencontre à Paris de Ferreira de Castro », art. cit.

Si la description se trouve manifestement au cœur de la lecture critique d'*A Selva* et de *Forêt vierge*, la critique brésilienne l'apprécie à l'aune des mutations contemporaines de la littérature nationale alors que la française la considère à partir de l'imaginaire littéraire fixé par les récits de voyages européens des premiers siècles de la modernité. Cette divergence sur la conception de la vérité romanesque s'exprime notamment dans l'opposition entre imaginaire (littéraire) et image photographique et spéculaire.

L'exotisme comme régime de méconnaissance

Le premier compte-rendu de *Forêt vierge* conservé dans les archives de Ferreira de Castro est celui de Raymond Millet publié le 3 décembre 1938 dans *Les Nouvelles littéraires* ; y apparaît une notion quasiment absente de la critique brésilienne¹. L'introduction se termine en effet par une définition de l'exotisme selon Cendrars et Ferreira de Castro : « L'exotisme, tel que le conçoivent ces deux écrivains, apparaît en sa virginité ; il entre dans le domaine de la véritable littérature, précisément parce qu'il est emprunté au domaine de la vie réelle² » affirme Millet.

Si les notions de vérité, d'expérience et de réalité telles que les articule Millet structurent régulièrement les critiques d'*A Selva* publiées au Brésil, celle d'exotisme y semble absente de l'horizon de lecture. Le recours récurrent au lexique de l'optique laissent toutefois sourdre cette notion : le terme d'exotisme trouve en effet ses origines dans un terme grec – *exotikós* – signifiant « hors du champ de vision ». Évoquant à la fois le Nordeste et l'Amazonie, celui-ci relève en revanche, comme le remarque Pierre Rivas, d'une « double postulation exotique³ » pour la critique française qui y retrouve deux régions brésiliennes d'exotisme littéraire par excellence.

La relation que Tzvetan Todorov dégage entre exotisme et méconnaissance permet toutefois de déceler une convergence des enjeux critiques français et

-
1. La première critique d'*A Selva* à recourir à cette notion semble être celle de Lebesgue publiée dans le *Mercur de France* du 15 juillet 1932 : « M. Ferreira de Castro est un puissant évocateur de scènes exotiques et très modernes ». Philéas Lebesgue, « Lettres portugaises », art. cit.
 2. Raymond Millet, « Dans la forêt vierge d'Amazonie », art. cit.
 3. Pierre Rivas, *Encontros entre literatura*, op. cit., p. 313.

brésiliens. Dans son essai intitulé *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, il articule :

Les meilleurs candidats au rôle d'idéal exotique sont les peuples et les cultures les plus éloignés et les plus ignorés. [...] La connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour inconciliable avec l'éloge des autres : or, c'est précisément ce que l'exotisme voudrait être, un éloge dans la méconnaissance. Tel est son paradoxe constitutif¹.

Or, si la lecture exotique s'impose dans la critique française, la question de la méconnaissance revient presque systématiquement sous la plume des Brésiliens. Il faut dire que la distance parcourue par Alberto entre sa terre natale et Belém équivaut à celle qu'il franchit depuis Belém jusqu'au *seringal*, près de Humaitá² : *A Selva* évoque une région largement méconnue du lectorat brésilien. Tout se passe comme si, depuis le Brésil comme depuis la France, la critique de ce roman impliquait ainsi de travailler le « paradoxe constitutif » de l'exotisme.

Espace romanesque périphérique

Dès les premiers paragraphes d'*A Selva*, alors qu'il s'agit pour la première fois d'évoquer le *seringal* dans lequel Alberto s'apprête à se rendre, le cadre romanesque est défini par son caractère périphérique. Plus, l'éloignement lui-même est présenté à l'aune de ses potentialités fictionnelles :

Não o [Alberto] atraíam esses rios de lendárias fortunas, onde os homens se enclausuravam do Mundo, numa confrangida labuta para a conquista do oiro negro, lá onde os ecos da civilização só chegavam muito difusamente, como de coisa longínqua, inverossímil quase³.

Le caractère périphérique du cadre romanesque est cependant exprimé selon une inversion de perspective inaugurale : ce n'est pas la méconnaissance de la « civilisation » à l'égard de la région du *seringal* qui est pointée mais bien celle de la région elle-même envers le centre. Le tapuscrit de Jean Coudure propose la traduction suivante :

En vérité, ils ne l'[Alberto]attiraient guère ces fleuves aux richesses légendaires, sur les rives desquels les hommes bannis du monde civilisé luttèrent comme des

-
1. Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, col. « Points », 2002, p. 356.
 2. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 22.
 3. Ferreira de Castro, *A Selva*, Lisbonne, Guimarães editores, 2000, p. 29.

bagnards pour la conquête de cet or maudit, où les nouvelles arrivaient imprécises et de sources qui semblaient fabuleuses tant leurs origines étaient lointaines¹.

Le passage est sensiblement remanié par Cendrars, au point que le cadre romanesque s'en trouve déplacé – des rives au *seringal* lui-même :

En vérité, ces fleuves aux richesses légendaires, sur les rives perdues desquelles² des hommes *isolés* du monde civilisé trimaient comme des bagnards pour *la conquête de cet or maudit*, l'or noir, la sève des caoutchoutiers, que l'on allait saigner au cœur de la forêt vierge, dans des clairières d'un *éloignement*, d'une *solitude* si prodigieux que les rares nouvelles du monde extérieur qui y parvenaient, y arrivaient avec un tel retard et par des voies si détournées que toutes paraissaient fantastiques et invraisemblables, épouvantaient Alberto³.

Le développement considérable de ce passage par Cendrars (à qui n'a pu échapper la référence à la ruée vers l'or) s'explique peut-être par ses *échos* avec un passage de *L'Or*, où le cadre romanesque se trouve également situé aux confins : comme l'Amazonie de *Forêt vierge*, la Californie de *L'Or* est présentée à partir de son écart par rapport au centre.

Tout en étant à *l'écart du centre* politique du monde et en dehors de l'actualité historique [...] le pays californien venait de traverser une série de crises aigues. Ce qui bouleverse la métropole durant huit jours a souvent, dans les *pays perdus aux confins* du monde, des répercussions terribles, des conséquences capitales qui *transforment de fond en comble l'ancien ordre établi* ou la fragile vie civique à peine éclosée⁴.

Dans un roman comme dans l'autre, l'espace romanesque est défini à partir de l'idée de *résonance* : ce sont en fait les modalités de répercussions du centre – discursives dans *Forêt vierge*, historiques dans *L'Or* – qui, exprimées en termes d'instabilité et de transformation, le caractérisent comme périphérique⁵.

-
1. Page 15 du tapuscrit de la traduction de Jean Coudure. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (cote : O 273).
 2. S'agit-il ici d'une erreur de plume de Cendrars ?
 3. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 7.
 4. Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 403.
 5. Un passage de « Mort subite » pourrait-être lu comme une revisite, de presque vingt ans postérieure, de cette dramatisation de la circulation de l'information mise au service d'une hiérarchisation spatiale : « Le lendemain, mercredi, à Rio, où le bateau faisant escale, les journaux de la capitale ne soufflaient mot de l'affaire de Guarujá ; trois jours après, le samedi, les journaux de Bahia résumaient tout juste les nouvelles [...] ; le lundi suivant, à Pernambouc, les journaux étaient partagés entre les nouvelles concernant la sécheresse qui ravageait les provinces du Nord-Est et les premiers échos du carnaval qui se préparait ; huit jours plus tard, à Las Palmas des Canaries, les journaux espagnols ne mentionnaient même pas le Brésil et, rendu à Paris, j'eus beau chercher, dans aucun kiosque on ne vendait un journal brésilien [...]... » Cendrars, *Trop c'est trop*, TADA 11, p. 302-303.

Le compte-rendu d'*A Selva* que publie Figueiredo à Manaus s'ouvre justement sur la méconnaissance du centre en vigueur dans la région amazonienne : le discours critique prend alors à son compte la définition du cadre romanesque – et ce sont alors les *résonances* du roman lui-même qui particularisent la région Amazonienne.

Il nous semble un peu tard pour parler d'*A Selva* de M. Ferreira de Castro. Roman brésilien, dédié à la vie de l'Amazone, ce grand livre, après avoir été traduit en cinq langues, eut sa première édition chez nous. / Au Brésil, ce fait n'est pas une nouveauté. Et dans l'Amazone, cela correspond naturellement au *paradoxe de la région* – nous faisons partie des derniers à le connaître. Plus grave encore : nous sommes les derniers à l'estimer¹.

Inversée, la notion de paradoxe s'applique alors non plus à l'exotisme – régime de (mé)connaissance de la périphérie par le centre – mais à l'espace lui-même : son éloignement du centre le condamnerait à sa propre méconnaissance, plus précisément à l'ignorance de ce que le centre dit de lui.

Méconnaissance exotique

« Jamais je ne suis allé en Amazonie, jamais je n'irai en Amazonie² ». L'affirmation péremptoire de Velloso dans son compte-rendu pour le *Correio da Manhã* du 29 mai 1935 résume la position critique qui exhibe l'écart la séparant du propre cadre romanesque – et par là sa méconnaissance même. La distance entre l'espace mis en scène par le roman et celui familier au lectorat constitue de fait un passage obligé de la critique d'*A Selva*³. Quasiment systématiquement évoquée, la méconnaissance, voire l'ignorance, qui en résulte déterminerait la lecture du roman.

-
1. « Parece-nos um pouco tarde para falar sobre *A Selva* do sr. Ferreira de Castro. Romance brasileiro, dedicado à vida do Amazonas, esse grande livro, depois de traduzido em cinco línguas, teve sua primeira edição no nosso país. / Dentro do Brasil, o fato não é novidade. E dentro do Amazonas, corresponde naturalmente ao *paradoxo da região* – somos dos últimos a conhecê-lo. Mais grave ainda: somos os derradeiros a estimá-lo. » Huascar de Figueiredo, « O romance do Amazonas », art. cit.
 2. « Nunca fui à Amazônia, nunca irei à Amazônia ». Antônio Leão Velloso, « *A Selva* », art. cit.
 3. On trouve ainsi des expressions telle que : « *nesse Amazonas desconhecido* » (Simões Coelho, « *A Selva* », art. cit.). Julião Sá introduit par ailleurs son article par de telles considérations (Julião Sá, « *A Selva* », art. cit.). Antônio Leão Velloso, lui, affirme : « *nem os habitantes da cidade, no Brasil, como nos, conhecem de que são capazes essas nossas patricias quando a desgraça da estiagem as expulsa, sem destino, dos logares onde moram* » (Antônio Leão Velloso, « *A Selva* », art. cit.).

C'est en tous les cas selon ce postulat que Figueiredo rejette la critique de Maul : en le présentant comme un « *journaliste du Sud*, ignorant les particularités de l'*environnement amazonien*, duquel il ne se soucia jamais¹ », Figueiredo souligne l'ignorance du critique en la déduisant de la distance géographique qui le sépare du cadre romanesque. Pourtant, dans son article pour le *Correio da Manhã* du 25 avril, Maul récusé la critique de Peixoto précisément sur ce point lorsqu'il argue : « nous n'ignorons pas ce qu'est, ou ait pu être, la tragédie de notre patricien dans l'Amazonie fabuleuse² ». C'est que l'édition brésilienne d'*A Selva* situe le roman à l'aune même de l'ignorance de l'Amazonie par les Brésiliens : « *A Selva* est la forêt amazonienne, que les Brésiliens ignorent³ », affirme Peixoto dans sa préface.

Figueiredo ajoute par ailleurs que Maul n'aurait « même pas passé quelques heures à contempler une carte de l'Amazonie⁴ ». Cette image résonne singulièrement avec celle brillamment dessinée par Álvaro Moreyra dans son article intitulé « A imaginação dos outros » paru dans *A Manhã* près d'un mois plus tôt (3) : y est décrit Paul Morand à l'ambassade de Mexico en 1932, pensif, agenouillé devant une carte de l'Amérique du Sud étendue à ses pieds à sa demande⁵. Le savoir cartographique semble ainsi manifester le propre régime de méconnaissance de l'exotisme⁶.

Dans un billet paru le 22 mai dans *A Manhã*, l'ignorance est exprimée en termes de distance sociale. Le critique interroge cyniquement : « Les nantis de notre littérature ne connaissent pas la misère des *sertões*⁷ [...] ? » Bien des années

1. « *Jornalista do sul, ignorante das particularidades do ambiente amazônico*, com o qual jamais se preocupou ». Huascar de Figueiredo, « O romance do Amazonas », art. cit.

2. « Nós não ignoramos o que seja, ou tenha sido, a tragédia do nosso patricio na Amazônia fabulosa ». Carlos Maul, « Terra de ninguém... », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 avril 1935, vol. 34, n. 12 400, p. 4.

3. « *A Selva* é a floresta amazônica, que os brasileiros ignoram ». Afrânio Peixoto, « Prefácio da edição brasileira », dans Ferreira de Castro, *A Selva*, Rio de Janeiro, *op. cit.*, p. 9.

4. Huascar de Figueiredo, « O romance do Amazonas », art. cit.

5. Álvaro Moreyra, « A Imaginação dos outros », art. cit.

6. C'est en cela que le propre terme « tropique » – ajouté à plusieurs reprises dans la traduction française d'*A Selva* (p. 39, 2 à 54, 55, 205, 260) – appartient de fait au lexique de l'exotisme.

7. « Os boa-vidas da nossa literatura não conhecem a miséria dos sertões [...] ? »

plus tard, Leonardo Arroyo reprend consensuellement cette même idée dès les premières lignes de son long article monographique :

l'auteur d'*A Selva* s'était identifié [...] à l'hétérogénéité des foules, avait subi l'humiliation et la misère, même la faim, comme il l'avoue dans son journal intime, arrachant de ce *monde ignoré par nous autres* tout le matériau duquel se façonnent les pages de ses livres¹...

Déduite d'une certaine distance du lecteur par rapport au cadre romanesque, l'ignorance que soulèvent les critiques d'*A Selva* souligne par ailleurs « la valeur informative² » du roman. C'est d'ailleurs avec ce postulat qu'Antônio Pousada proclame patriotiquement dans la *Folha da Manhã* du 23 juin : « le livre [...] doit être lu par tout Brésilien [...] qui désire la connaître [sa patrie³] ».

Par un singulier effet de miroir, Jean Desternes lance à Ferreira de Castro dans son entretien paru dans les *Nouvelles littéraires* du 22 mai 1947 : « on a dit que votre *Forêt vierge* avait révélé le Brésil aux Brésiliens... » Paradoxalement en *écho* à la critique brésilienne, il reprend ici un topos de la relation littéraire entre France et Brésil. Si la critique brésilienne tend à voir dans *A Selva* un miroir du pays, les échanges littéraires qu'entretiennent les Français avec le Brésil sont eux-mêmes considérés à l'aune d'une relation spéculaire : il s'agit de découvrir, de montrer, de voir – la prégnance de l'optique dans le lexique manifestant celle de la notion même d'exotisme.

Alors qu'Oswald de Andrade dédicace par exemple *Pau Brasil* « *A Blaise Cendrars, por ocasião da descoberta do Brasil*⁴ » en 1925, Péret est attaqué en 1929 par Otávio Mendes pour prétendre « *montrer le Brésil aux Brésiliens*⁵ ».

-
1. « O autor d'*A Selva* se identificara [...] com a heterogeneidade das multidões, padecera humilhações e misérias, até mesmo fome, como confessa em suas notas íntimas, arrancando desse *mondo ignorado por nós outros* todo o material de que se compõem as páginas de seus livros... » Leonardo Arroyo, « Ferreira de Castro e sua obra », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, [?] mars 1942, vol. [?], n. 80, p. 30.
 2. Julião Sá, « *A Selva* », art. cit.
 3. « O livro [...] deve ser lido por todo brasileiro [...] que deseje conhecê-la [sua pátria] ». Antônio Pousada, « Um livro brasileiro », art. cit.
 4. Cf. partie I, chap. 1, « Les amitiés brésiliennes de Cendrars ou l'aporie d'une modernité littéraire mondiale ».
 5. « Interessante, realmente, mas interessante pelo seu pedantismo, foi a do Benjamin Péret, um Cristóvão Colombo que, mais uma vez, vem da França, sem chapéu e com muita inflamação de garganta para mostrar o Brasil aos Brasileiros... » Otávio Mendes, « De São Paulo », *Cinearte*, Rio de Janeiro, 11 déc. 1929, ano IV, n. 198, p. 31, cité dans Maria Leonor Lourenço de Abreu, *Benjamin Péret et le Brésil*, thèse sous la direction de Henri Béhar, Paris,

Après la guerre, Bernanos prolonge quant à lui la question dans ses « Últimas palavras de despedidas aos brasileiros » publiées dans *O Jornal* du 7 juin 1945 (article repris sous le titre « Adieu au Brésil » dans *Chemin de la Croix-des-Âmes*) :

Chers amis brésiliens vous êtes méconnus, mais c'est peut-être aussi parce que *vous vous méconnaissez vous-mêmes*. Pour apparaître tel qu'on est, il ne suffit pas d'être sincère, il faut encore savoir exactement ce que l'on est. Or, *nous ne nous voyons jamais bien nous-mêmes* qu'à travers nos amitiés. Vous n'êtes pas aimés comme vous méritez de l'être, chers amis, pourquoi ne pas vous le dire¹ ?

S'il envisage une certaine méconnaissance de soi caractéristique du Brésil, Bernanos l'explique justement à partir de cette specularité de l'identité, sujette aux effets de brouillages selon la nature des relations qu'elle met en jeu. S'il n'emploie pas la notion d'exotisme, le régime de méconnaissance qu'il pointe semble pourtant manifestement en ressortir :

Vous savez depuis longtemps, vous savez un peu mieux chaque jour tout ce qui peut se dissimuler *d'incompréhension et d'injustice dans la flatterie conventionnelle* à votre ville², à votre mer, à votre ciel, à vos plages. Je ne dis pas que vous êtes un peuple méconnu, je dis que vous êtes un peu[ple ?] méconnu de la *pire espèce de méconnaissance, une méconnaissance tranquille et béate, une indifférence cordiale et condescendante, qui se prend pour [de ?] la sympathie*³.

Malgré la prolifération des pronoms structurant le passage à partir de l'opposition entre la seconde personne du plurielle (« vous », Brésiliens) et la première du singulier (« je », étranger), Bernanos se propose de lire l'exotisme à partir du point de vue brésilien et met ainsi à jour ce que Todorov nomme l'« éloge dans la méconnaissance⁴ » qui lui est associé.

Dans les propos de Bernanos comme dans ceux des critiques brésiliens à propos d'A *Selva* quelques années plus tôt, l'affirmation de méconnaissance

Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2012, p. 176. Passage cité précédemment dans Partie II, chap. 1, « Régurgitations *anthropophagiques* de Péret ».

1. Bernanos, « Adieu au Brésil », dans Bernanos, *Chemin de la Croix-des-Âmes*, EEC II, p. 1015. Article d'abord paru traduit en portugais : Bernanos, « Últimas palavras de despedidas aos brasileiros », *O Jornal*, 7 juin 1945.
2. Par synecdoque – paradoxalement caractéristique du discours exotique – Bernanos se réfère ici à la ville de Rio de Janeiro.
3. Bernanos, « Adieu au Brésil », dans Bernanos, *Chemin de la Croix-des-Âmes*, EEC II, p. 1015.
4. Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, op. cit., p. 356.

repose sur un paradoxe propre à la relation exotique. Si l'exotisme est évoqué explicitement dans le corpus de critiques françaises, il n'en est ainsi pas moins structurant dans celui de critique brésilienne, qui, sans le nommer, le convoquent par voie détournée.

Hantise expressionniste

Si la relation exotique implique l'absence, du moins la distance¹, une relation frontalement opposée se trouve fréquemment évoquée dans le corpus de critiques françaises de *Forêt vierge* : celle de la hantise, qui suppose la permanence paradoxale d'une présence. Dans l'article du *Mercur de France* du 15 juillet 1932, déjà cité, la biographie de Ferreira de Castro est esquissée en termes de cauchemar et d'épouvante :

Il est sorti de là-bas comme d'un cauchemar, dans la *vision éblouie* d'une nature fantastique en *contraste infernal* avec la misère des émigrants. Ainsi a-t-il pu oublier ses propres souffrances ; il n'a pu oublier la Selva, et ce dernier roman est jusqu'ici un chef d'œuvre. Dorénavant il ne peut évoquer la *mystérieuse et grandiose* Forêt sans un *frisson d'épouvante*².

Le jeu avec les titres du roman – de l'original et de la traduction – esquisse un régime de vérité romanesque fondé sur l'adhésion idéale du texte au souvenir et aux sensations qu'il ressuscite : le roman est confondu avec la propre forêt – ou du moins l'impression qu'elle a laissé –, et inversement. À la lecture sociale et politique qui caractérise la polémique critique autour d'*A Selva* au Brésil, s'ajoute une vision expressionniste du roman qui imprègne l'ensemble de la critique française contemporaine.

La préface de Blaise Cendrars à sa propre traduction amorce indubitablement cette lecture. « Ferreira de Castro lui-même, [...] est allé en forêt, [...] et [...], des années plus tard, *s'est vu contraint d'écrire* son fameux roman sur l'Amazonie³ » y raconte Cendrars. Suggérant une écriture imposée, contrainte, il esquisse un portrait du romancier portugais en écrivain possédé. On trouve un

-
1. Nous reprenons ici les deux premiers éléments de la liste des mécanismes de la sémantisation/sémiotisation de l'exotisme (« mise à distance » et « mise en absence ») proposée par Leonid Heller, dans Leonid Heller, *Études de Lettres*, 2009, Exotismes dans la culture russe, n. 2-3, p. 317-348, p. 327.
 2. Philéas Lebesgue, « Lettres portugaises », art. cit.
 3. Blaise Cendrars, « Introduction », dans Ferreira de Castro, *Forêt vierge [A Selva]*, trad. Blaise Cendrars, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1938, p. 11.

développement de ce récit d'écriture dans l'entretien paru dans les *Nouvelles Littéraires* à l'occasion de la parution de *Forêt vierge*. Millet y fait déclarer à Blaise Cendrars : « Ferreira de Castro est allé dans ces pays comme le plus humble des émigrants portugais [...]. Et des années plus tard, il s'est vu *contraint d'écrire son roman pour se libérer d'une hantise*¹ ». Un peu plus d'un mois plus tard, Roger de Lafforest rapporte dans *La Liberté* du 24 janvier 1939 à propos d'*A Selva* que « *c'est pour se libérer d'une hantise qu'il écrivit ce livre*² ». Le lendemain, dans le compte-rendu de *Forêt vierge* par Marina Paul-Bousquet pour *Marianne*, la phrase est mise dans la bouche du propre Ferreira de Castro : « [...] j'ai écrit *A Selva* dix ans plus tard [après son séjour en Amazonie] *pour me délivrer d'une hantise...* / Et maintenant encore, il y a un mois chaque année ou je rêve que je suis en Amazonie³... » y raconte le romancier ⑤.

Cette insistance sur ce que l'expérience a d'engageant et de douloureux implique la considération d'une proximité – d'une connaissance donc – de ce qui, dans la relation exotique, est considéré en fonction de distances et d'ignorances. Si l'exotisme tend à une connaissance à la fois contemplative, inconséquente et plaisante, sa contre-figure pourrait bien s'incarner dans la hantise, régime de présence paradoxale résultant d'une rencontre dont les implications tendent, douloureusement, à se répéter. La connaissance qu'*A Selva* pourrait délivrer relèverait ainsi non pas tant d'un effort de représentation mais de souvenir. Álvaro Moreyra ne s'y trompe d'ailleurs pas lorsqu'il affirme, dans son article déjà cité ③, que « Monsieur Ferreira de Castro est un romancier loyal, sincère, précis. [...] Il n'invente pas, ne déforme pas : il se souvient⁴ ».

Dans sa « *Pequena história da Selva* », rédigée en 1955 à l'occasion de l'édition commémorative du roman illustrée par Portinari, Ferreira de Castro reprend d'ailleurs à son compte le récit de genèse d'*A Selva* que Cendrars a contribué à forger :

-
1. Raymond Millet, « Dans la forêt vierge d'Amazonie », art. cit.
 2. Roger de Lafforest, « *Forêt vierge*. Un livre inoubliable de Ferreira de Castro », art. cit.
 3. Marina Paul-Bousquet, « En parlant de *Forêt vierge* avec Blaise Cendrars et Ferreira de Castro », *Marianne*, Paris, 25 janvier 1939, vol. 7, n. 327, p. 7.
 4. « O senhor Ferreira de Castro é um romancista leal, sincero, exato. [...] Não inventa, não deforma: lembra-se ». Álvaro Moreyra, « A Imaginação dos outros », art. cit.

Ce moment fut si extraordinairement grave pour mon esprit, que depuis lors *une seule semaine ne découle sans que je ne rêve de mon retour à la jungle*, comme, après l'évasion échouée, on retourne, la tête baissée et les bras tombés, dans une prison. Et lorsque le *terrible cauchemar* me fait réveiller, épris d'affliction, j'essaie d'allumer la lumière et de regarder la chambre jusqu'à me convaincre que ce n'est qu'un rêve¹ [...].

Le romancier continue son récit d'écriture en insistant non pas sur les questions de régime de vérité romanesque abordées par Cendrars mais sur les enjeux psychologiques des réminiscences impliquées par l'écriture :

C'était aussi pour cela, peut-être, que durant de nombreuses années j'ai eu peur de la revivre [la forêt] littérairement. Peur de rouvrir, avec la plume, mes blessures, comme les hommes qui ravivaient, avec de petites machettes, dans le mystère de la grande forêt, les blessures des *seringueiras*².

Selon une image expressionniste, la surface du papier se trouve confondue à avec celle de la peau comme de l'écorce : écrire, c'est inscrire. Et la plume, comme une prolongation de la « petite machette » – l'une aux prises avec la « grande forêt », l'autre avec le récit – vient mettre au jour des souffrances traumatiques.

Ferreira de Castro développe ensuite l'image de l'écrivain possédé esquissé par Cendrars : « L'acharnement même avec lequel je travaillais, cette spontanéité véhémence qui, des nuits durant, emplissait des morceaux et des morceaux de papier [...] augmentait, parfois, mes doutes³. » Cependant, contrairement à ce qu'en dit Cendrars, le romancier ne raconte pas l'écriture comme une délivrance mais bien plutôt comme un épuisement, aussi bien corporel que littéraire. C'est ainsi à l'image non pas de hantise mais de vampirisme qu'il recourt :

Je me sentais si fatigué par cette nouvelle fusion avec la vie des *seringais*, il m'avait été si pénible de boire, dans la transposition littéraire, le sang de mes propres veines,

-
1. « Foi esse momento tão extraordinariamente grave para o meu espírito, que desde então *não corre uma única semana sem eu sonhar que regresso à selva*, como, após a evasão frustrada, se volta, de cabeça baixa e braços caídos, a um presídio. E quando *o terrível pesadelo* me faz acordar, cheio de aflição, tenho de acender a luz e de olhar o quarto até me convencer de que sonho apenas [...]. » Ferreira de Castro, « Pequena história de *A Selva* », art. cit., p. 19.
 2. « Foi também por isso, talvez, que durante muitos anos tive medo de revivê-la [a selva] literariamente. Medo de reabrir, com a pena, as minhas feridas, como os homens lá avivavam, com pequenos machados, no mistério da grande floresta, as chagas das *seringueiras*. » *Idem*.
 3. « A própria febre com que trabalhava, essa espontaneidade veemente que em certas noites enchia pedaços e pedaços de papel [...] aumentava, por vezes, as minhas dúvidas. » *Ibidem*, p. 24-25.

que, la nuit même où je conclus le livre, je dis à Diana de Liz que je ne reprendrais pas, pendant longtemps, l'écriture des romans¹.

L'expressionnisme qui caractérise les récits d'écriture d'*A Selva* participe ainsi de l'affirmation d'une connaissance par l'expérience frontalement opposée à la méconnaissance caractéristique de la relation exotique : le texte ne relèverait non pas d'une prise de distance jouissive et dominée mais d'une présence subie et douloureuse. Cette mise en tension entre les régimes de connaissance impliqués se retrouve dans l'image du romancier pris de vertige alors qu'il se voit perché en haut d'une gigantesque tour pour écrire « une synthèse de toute la forêt de l'Amazone² » :

Quand je reprenais l'écriture du livre, j'avais souvent la sensation de me retrouver dans une tour très haute, érigée, comme un poste de surveillance, sur l'embouchure amazonienne, un delta plus compliqué dans son dessin que les traits, en forme d'éventail, que les balais laissent sur le sol des allées et jardins. Derrière moi, s'élargissait l'Atlantique, dont le bruissement on aurait dit un rire sourd, ironique, avec sa bave de mépris envers mon ambition qui se refaisait constamment, écumeuse, blanche, sur la crête de ses vagues ; en face, l'autre mer, une mer verte, qui s'étendait sur des milliers de kilomètres, de là jusqu'aux frontières lointaines du Pérou et de la Bolivie, sévère, mystérieuse et immobile. Cette incommensurable vision de la terre démesurée [...] par moments me chuchotait des espérances, par d'autres, me décourageant, me faisait pitié de moi-même, si petit, si insignifiant que je me sentais devant elle³.

Aux antipodes du portrait par Moreyra de Paul Morand, à genoux, rêveur, absorbé dans la contemplation de la carte d'Amérique du Sud étendue à ses pieds⁴ (3), Ferreira de Castro se peint en proie au paysage qui, bien que vu de dessus, tend à engloutir son spectateur. Hantise, cauchemar, éblouissement, épouvante, vertige autant d'états évoqués lorsqu'il s'agit, pour la critique, le traducteur,

1. « Tão fatigado me sentia por essa nova fusão com a vida dos seringais, tão doloroso me fora beber, na transposição literária, do meu próprio sangue, que, na mesma noite em que concluí o livro, disse a Diana de Liz que não voltaria, durante muito tempo, a escrever romances ». *Ibidem*, p. 22.

2. *Ibidem*, p. 24.

3. « Ao reiniciar o livro, eu tinha frequentemente a sensação de me encontrar numa torre altíssima, erguida, como posto de vigilância, sobre a embocadura amazônica, um delta mais complicado no seu desenho do que os traços, em forma de leque, que as vassouras deixam na terra de alamedas e jardins. Atrás de mim, alargava-se o Atlântico, cujo rumorejar dir-se-ia um riso surdo, irônico, com uma baba de desprezo pela minha ambição a refazer-se constantemente, espumosa, branca, sobre a crista das suas ondas; em frente, o outro mar, um mar verde, que se estendia por milhares de quilômetros, desde ali até as longínquas fronteiras do Peru e da Bolívia, severo, misterioso e imóvel. Essa incomensurável visão da terra desmesurada [...] ora me sussurrava esperanças, ora, desalentando-me, me dava piedade por mim, tão pequeno, tão insignificante perante ela me sentia. » *Idem*.

4. Álvaro Moreyra, « A Imaginação dos outros », art. cit.

comme pour l'auteur lui-même, de raconter l'écriture d'*A Selva*. Ce récit expressionniste, en proposant un régime de connaissance fondé sur l'expérience, se pose en contrepoint de la lecture exotique du roman qui lui est concomitante et du régime de (mé)connaissance qui lui est inhérent.

Finalement, la *résonance* des critiques brésiliennes dans la traduction et la réception de *Forêt vierge* produit une lecture paradoxale : alors que le régime de vérité romanesque d'*A Selva* est considéré au Brésil à l'aune du renouveau du genre, en termes photographiques et spéculaires, la traduction de Cendrars et la critique française du roman insistent sur la valeur de l'expérience dont il résulterait, elle-même approchée à partir des récits de voyage des XVI^e et XVII^e siècles. Le pivot de cette divergence s'élabore sur le paradoxe constitutif de la relation exotique, comme si, depuis le Brésil comme depuis la France, la lecture du roman de Ferreira de Castro induisait la mise en jeu de distances comme de proximités, de méconnaissances comme de familiarités.

b. (Inter)nationalismes

Circulation des personnes et diffusion des textes

Dans un rapport diplomatique rédigé quelques mois avant la publication portugaise d'*A Selva*, l'ambassadeur français au Brésil, M. Dejean, interpelle les autorités françaises à propos des conséquences d'une certaine publicité mensongère concernant les conditions d'immigration au Brésil :

Il convient de mettre en garde nos compatriotes contre de semblables affirmations¹ et d'éviter que des autorités françaises, en s'associant à des manifestations de propagande brésilienne, puissent leur donner une consécration officielle. Les Français qui veulent venir au Brésil ne doivent s'embarquer que s'ils ont un emploi assuré, avec des contrats absolument en règle prévoyant le paiement de leur retour en France. Tous ceux qui viendraient ici à l'aventure risquent de n'y trouver que des déceptions et la ruine².

-
1. L'auteur commente ici une citation d'*O Jornal* vantant l'hospitalité brésilienne et reléguant au hasard les déconvenues des immigrés européens au Brésil.
 2. Rapport diplomatique de l'ambassadeur français au Brésil M. Dejean du début 1930. Archives du ministère des Affaires Étrangères (Paris) ; Série B (Amérique), 1918-1940, Brésil cc173, cité dans Jorge Luís Mialhe, « L'émigration française au Brésil depuis le port de Bordeaux : XIX^e et XX^e siècles », dans Laurent Vidal et Tania Regina de Luca (dir.), *Les Français au Brésil. XIX^e-XX^e siècles*, Paris : Les Indes savantes, « Rivages de Xantons », 2011, p. 73-74.

Au moment de la diffusion brésilienne d'*A Selva*, il apparaît évident que, à côté de publications proprement diplomatiques telles que celles de Santa-Anna Nery¹ (pensons à son *Guide de l'émigrant* publié à Paris en 1889 où est dépeint « l'accueil le plus cordial » dans un pays « où les préjugés de race, de couleur ou de religion n'ont pas cours, dans ce pays jeune qui ne connaît ni le militarisme ni le paupérisme² »), la littérature – en particulier populaire – influe de fait sur les phénomènes d'émigration, suscitant et orientant le désir d'ailleurs³ ou, au contraire, le prévenant⁴.

La polémique brésilienne autour de l'œuvre de Ferreira de Castro se joue ainsi autour d'un consensus : celui de l'efficacité géopolitique du roman. C'est ainsi que Maul commence son discours du 1^{er} mai 1935 devant l'A.B.I. – discours qui marque le début de la polémique autour d'*A Selva* – en affirmant : « cela fait quelques années que l'on fait au Portugal, dans des romans de l'écrivain M. Ferreira de Castro, une forte publicité contre l'émigration portugaise au Brésil⁵ ».

La perception critique des flux démographiques au fondement du récit d'*A Selva* se trouve évidemment déterminée par les conditions géopolitiques de sa lecture. Si, de façon générale, la critique brésilienne se préoccupe régulièrement de la justesse des possibles analogies entre migrants nordestins en Amazonie et

-
1. Santa-Anna Nery est notamment l'auteur de : *Le Pays des Amazones. L'El-Dorado. Les Terres à caoutchouc*, Paris : L. Finzine – Bibliothèque des Deux Mondes, 1885 (publié avec le soutien de l'Assemblée législative des Amazones, traduit en italien et anglais) et *Folklore brésilien, poésie populaire, contes et légendes, fables et mythes. Poésie, musique, danses et croyances des Indiens*, Paris : Librairie Académique Perrin, 1889 (publié avec une préface du Prince Roland Bonaparte).
 2. Santa-Anna Nery (dir.), *Guide de l'émigrant au Brésil*, Paris, Ch. Delagrave, 1889, p. 20, cité dans Laurent Vidal et Tania Regina de Luca (dir.), *Les Français au Brésil. XIX^e-XX^e siècles*, op. cit., p. 39.
 3. Par exemple avec des romans populaires tels que : Frédéric Valade, *La Fille du jaguar*, Paris, Tallandier, col. « Grandes aventures et voyages excentriques », 1934 ou Pierre Dennys, *Le Papillon du Brésil*, Paris, Tallandier, col. « Le livre national. Bibliothèques des grandes aventures », 1927 (tous deux évoqués dans Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil*, op. cit., p. 56).
 4. Le frère de Cendrars aurait ainsi témoigné de l'importance dans la conception de *L'Or* d'un almanach, le *Messenger boiteux*, au « ton moralisateur » à propos de « la fièvre de l'or » conçu précisément pour prévenir les jeunes suisses tentés de partir (Christine le Quellec Cottier, « Notice [de *L'Or*] », dans Cendrars, *L'Or*, ORC I, p. 1370).
 5. « Há alguns anos que se vem fazendo em Portugal, em romances do escritor sr. Ferreira de Castro, uma forte campanha contra a emigração portuguesa para o Brasil ». S. n., « Na Associação de Imprensa Brasileira... », art. cit.

migrants européens au Brésil¹, la critique française, plus tardive, met en *résonance* ces deux exodes avec ceux connus en Europe pendant (et quelques années après) la Seconde Guerre Mondiale².

Joseane Silva pointe un rapprochement similaire dans la réception de la grande exposition individuelle de Portinari à la Galerie Charpentier³ en octobre 1946. C'est Louis Aragon qui prononce l'allocution lors du vernissage, et c'est Jean Cassou qui signe le texte du catalogue avec une préface de Germain Bazin. À cette occasion, la ville de Paris acquiert la toile *Criança morta* datée de 1944 (fig. 28). Associant la misère des nordestins représentée dans l'œuvre du peintre brésilien et celle des européens après la guerre, le critique du *Monde* conclue :

C'est un condensé des espoirs contemporains, si l'on peut appeler espoir les images d'un monde douloureux où les êtres sont sans beauté. [...] Il laisse supposer que la vie n'est pas beaucoup plus souriante outre Atlantique qu'en notre vieux monde dévasté⁴.

Parallèlement, *A Selva* est lue par la critique au prisme des échanges touristiques. Maul remarque par exemple dans son discours tenu devant l'A.B.I le 1^{er} mai 1935 et reproduit le lendemain dans le *Correio da Manhã* :

Il s'agit d'une publicité que nous ne pourrions pas tolérer en silence sans que notre civisme ne soit brisé ; publicité d'autant plus pernicieuse qu'elle se développe au moment où notre département de tourisme s'applique à indiquer aux étrangers les merveilles de notre terre⁵.

-
1. S. n., « O mal do Brasileiro é ser brasileiro », *Jornal do Recife*, Recife, 7 février 1929, vol. 52, n. 32, p. 1 ; Carlos Maul, « Terra de ninguém... », art. cit. ; et Jaime Franco, « Ferreira de Castro. *A Selva*. », art. cit.
 2. Plutôt qu'à *Forêt vierge*, le problème est associé à *Émigrants* dont la traduction française paraît juste après la guerre, en 1948. Voir : G. H., « Émigrants », *La Croix du Nord*, Lille, 26 mai 1948, vol. 59, n. [?], p. [?] et Noël Sabord, « Émigrants », *L'Agent de liaison*, Paris, 20 juillet 1948, vol. 1, n. 65, p. 6.
 3. Sont exposées pas moins de quatre-vingt-cinq œuvres aux divers de supports (mur, bois, carton, toile), recours techniques (huile, tempera, pigments, sable), et formats (notamment très grands).
 4. S. n., « Exposition Portinari », *Le Monde*, Paris, 3 octobre 1946, vol. [?], n. [?], p. [?], cité dans Joseane Lúcia Silva, « L'anthropophagisme » dans *l'identité culturelle brésilienne*, op. cit., p. 125.
 5. « Trata-se de uma campanha que não poderíamos tolerar em silêncio sem quebra do nosso civismo ; campanha tanto mais perniciosa quanto se desenvolve no momento em que o nosso departamento de turismo se empenha em apontar aos forasteiros as maravilhas da nossa terra ». S. n., « Na Associação de Imprensa Brasileira... », art. cit.

De fait, les critiques du roman de Ferreira de Castro côtoient fréquemment dans les pages de journaux des encarts publicitaires ou des articles concernant le développement du tourisme au Brésil¹ (reproduits dans le volume d'annexe).

Ferreira de Castro lui-même, réfutant les allégations du *Correio da Manhã*, présente son livre comme une invitation efficace au tourisme amazonien en racontant dans le *Correio da Noite* du 24 juin 1935 l'histoire d'« un Anglais qui était allé dans l'Amazone, après avoir lu mon livre et qui revenait de Manaus, enthousiasmé par la grandeur du paysage amazonien » : « il me cherchait, parce que, d'après ce qu'il me dit, c'était grâce à mon livre qu'il lui avait été permis de connaître ce majestueux spectacle, que désormais il recommanderait à ses amis² », raconte le romancier.

De l'autre côté de l'Atlantique, on évoque *Forêt vierge* comme un livre de vacances³ ... À l'instar du paratexte des anthologies françaises de poésie brésiliennes publiées pendant la période dictatoriale au Brésil, analysé dans la

-
1. En 1935, c'est le cas dans *A Gazeta*, (S. n., « *A Selva* », *A Gazeta*, São Paulo, 24 avril 1935, vol. 29, n. 8 795, p. 6), *Correio de Portugal* (S. n., « Um tópico da *Folha da Noite* quanto à atitude da ABI de protesto contra o livro português », *Correio de Portugal*, São Paulo, 14 mai 1935, vol. 1, n. 6, p. 1). Bien plus tard, ce sont des publicités pour des compagnies touristiques de transport, en particulier aérien, qui côtoient des critiques de l'œuvre de Ferreira de Castro dans des journaux tels que : *Voz de Portugal* (à côté de : Júlio Dantas, « *A selva, um romance universal* », *Voz de Portugal*, Rio de Janeiro, 12 août 1945, vol. 1, n. 726, p. 7), *Jornal de Letras* (à côté de : Edgar de Abreu, « Encontro com celebridades literárias », *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, août 1952, vol. 4, n. 38, p. 24), le *Correio da Manhã* (à côté de : José Condé, « Ferreira de Castro confirma sua vinda », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 avril 1959, vol. 58, n. 20 253, p. 16), le *Jornal do Commercio* (à côté de : Rocha Filho, « Ferreira de Castro. Cinquenta anos do romancista », *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 février 1966, vol. [?], n. [?], p. 5), *O Globo* (à côté de : S. n., « Ferreira de Castro quer voltar um dia à Amazônia », *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 avril 1960, vol. 36, n. 10 409, p. 12 ; et de : Antônio Olinto, « Ferreira de Castro. A força de uma ficção », *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 juin 1971, vol. 45, n. 13 534, p. 2). Voir la dernière page de la sélection d'articles autour d'*A Selva* et *Forêt vierge* dans le volume d'annexes.
 2. « Um inglês que tinha ido ao Amazonas, depois de haver lido o meu livro e que regressava de Manaus, entusiasmado com a grandeza da paisagem amazonense » : « procurava-me, porque, segundo me disse, era devido ao meu livro que lhe tinha sido dado conhecer aquele majestoso espetáculo, que agora recomendaria aos seus amigos » Antônio de São Payo, « Escrevi *A Selva* como se fosse brasileiro », *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 24 juin 1935, vol. 1, n. 128, p. 1 et 3.
 3. Constantin Burniaux, « Un romancier portugais », *L'Éventail*, Bruxelles, 7 août 1948, vol. 1, n. 40, p. 3.

deuxième partie de notre travail¹, la critique du roman de Ferreira de Castro, française comme brésilienne, tend ainsi à associer tourisme et littérature.

Cette lecture du roman accompagne paradoxalement une critique de la connaissance touristique de l'Amazonie. Dès 1933, Richard Bermann commence l'introduction de sa traduction allemande d'*A Selva* en pointant la supériorité du roman sur « ce que les explorateurs et les auteurs-touristes nous racontent² ». Pour distinguer *A Selva*, Sá énonce dans *A Província* du 22 mai que « son auteur est justement le contraire des touristes³ », dont « l'esprit » serait « l'enfant de l'esprit de théorisme⁴ ». Sept jours plus tard, Velloso, quant à lui, précise dans le *Correio da Manhã* : « je [ne] considère [pas] qu'une excursion dans ce tronçon reculé du territoire national, faite de niaiserie avec les touristes du Touring Club, soit assez pour collecter des données autour de la vie économique, sociale et politique, dans ces parages⁵ ». D'un côté comme de l'autre de l'Atlantique, l'approche du roman en termes « touristique » décline finalement le régime de méconnaissance caractéristique de la relation exotique.

Pour compléter le tableau des flux démographiques convoqués par la réception critique d'*A Selva*, restent à considérer les évocations du mouvement de population inaugural des relations transatlantiques : la « conquête » du continent américain⁶. Le thème innerve la polémique brésilienne autour du roman. Alors que Campos introduit son célèbre compte-rendu par l'idée d'une « épopée de la conquête américaine⁷ », Maul s'insurge dès son premier article de la glorification

1. Cf. Partie II, chap. 2, « Représentativité et lieux communs : le temps de la dictature militaire au Brésil ».

2. « O que os exploradores e os autores-turistas nos têm contado ». Richard Bermann, « Prefácio da primeira edição alemã », dans Ferreira de Castro, *A Selva*, Lisbonne, Guimarães editores, 1982, p. 293.

3. « O seu autor é justamente o contrário dos turistas ». Julião Sá, « *A Selva* », art. cit.

4. « Filho do espírito de teorismo ». *Idem*.

5. « [Não] considero uma excursão daquele trecho distante do território nacional, feita de ermelo com os turistas do Touring Club, como suficiente para colher dados acerca da vida econômica, social e política, naquelas paragens ». Antônio Leão Velloso, « *A Selva* », art. cit.

6. D'autres réminiscences littéraires de ce « mouvement inaugural » sont étudiées précédemment (cf. Partie III, chapitre 1, « Récits de colonisation » et « L'Histoire, le merveilleux, le mystérieux et le légendaire »).

7. « Epopéia da conquista americana ». Humberto de Campos, « Ferreira de Castro. *A Selva*. I », art. cit.

de la « conquête de l'Amérique¹ » qu'il lit dans *A Selva*. La propre préface de Peixoto à l'édition brésilienne renvoie à ce rapport de conquête :

Ferreira de Castro est un Gorki, transplanté en Amérique, continent encore vide et sauvage, où les mêmes immigrants, depuis quatre siècles, expérimentent toujours le drame gigantesque de la Terre et de l'Homme, pauvre homme dévoré, parce que le déchiffrement immense de la possession comportera encore des siècles et encore des millions d'hommes².

Effectivement, le progrès brésilien est considéré ici en prolongation de la conquête européenne de l'Amérique. Dans *A Selva*, Ferreira de Castro situe lui-même l'histoire d'Alberto en Amazonie à partir de l'histoire de la pénétration portugaise des siècles passés. Plusieurs pages sont ainsi consacrées au récit de l'expédition d'un certain Melo Palheta sur le Rio Madeira au XVIII^e siècle. L'introduction de cette digression se trouve d'ailleurs sensiblement remaniée par la traduction française. Alors que Ferreira de Castro écrit :

*Mas essa madeira de raiz à vela, antes mesmo ter dado crisma à via condutora, assassinara o português audacioso que por ali se aventurou, em catequese e extermínio dos selvícolas que na brenha tinham pátria livre*³.

On lit dans *Forêt vierge* :

Mais ces forêts croulantes, mouvantes, flottantes qui avaient donné son nom à cette immense voie d'eau, avaient aussi causé la mort du vaillant et trop aventureux Portugais qui poursuivait les tribus sauvages jusque dans cet ultime refuge dans les forêts que les selvicoles [sic] avaient jugées inviolables⁴.

En passant sous silence les missions – convertir et exterminer les indigènes – que « le portugais » accomplissait avec ces expéditions, Cendrars⁵ atténue la violence de la pénétration européenne en Amazonie et tend à en faire un simple récit d'aventure.

-
1. Carlos Maul, « *Terra de ninguém...* », art. cit.
 2. « Ferreira de Castro é um Gorki, transplantado na América, continente vazio e selvagem ainda, onde os mesmos imigrantes, há quatro séculos, ensaiam sempre o drama gigantesco da Terra e do Homem, pobre homem devorado, porque a decifração imensa da posse comportará mais séculos e mais milhões de homens. » Afrânio Peixoto, « Prefácio da edição brasileira », dans Ferreira de Castro, *A Selva*, Rio de Janeiro, *op. cit.*, p. 10.
 3. Ferreira de Castro, *A Selva*, *op. cit.*, p. 75.
 4. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 53.
 5. Si le passage est adapté en amont par Coudures, c'est bien Cendrars qui supprime la mention de l'extermination.

C'est ainsi que Millet peut, dans un des premiers comptes-rendus de *Forêt vierge*, affirmer que : « cette lente remontée de l'Amazonie et de ses innombrables de ses monstrueux affluents, le héros de *Forêt vierge* l'a faite comme l'accomplirent, jadis, les conquistadores¹ ». Tout se passe comme si, tandis que la critique brésilienne semble considérer les évocations de la « conquête » de l'Amazonie en termes de continuité historique – problématique ou non – la critique française tend à les considérer à l'aune de réminiscences fantasmatiques.

Malgré des points de vue frontalement opposés, les critiques françaises et brésilienne du roman de Ferreira de Castro s'articulent ainsi autour de la relation entre littérature et circulation des personnes selon des modalités similaires : se retrouvent ainsi associés des déplacements de natures aussi différentes que l'immigration, le tourisme et la conquête. Cette thématique relève d'une lecture géopolitique du roman exprimée avant tout en termes nationaux.

L'hégémonie nationaliste

Ferreira de Castro n'aura de cesse de proclamer son « sentiment fraternel » envers les Brésiliens, de déclarer que « pour nos idées universalistes toute l'Humanité mérite un amour égal² », et que « dans *A Selva* il n'est pas tant question de nationalité, que d'humanité³ ». Pourtant la critique brésilienne du roman est traversée de part en part par une lecture nationaliste.

C'est que la diffusion brésilienne de *A Selva* – depuis les *échos* dans la presse de sa publication originale au Portugal en 1930 jusqu'à sa première édition brésilienne en 1935 – est strictement contemporaine de la montée des nationalismes dans le monde et au Brésil en particulier. Suite à la révolution Constitutionnaliste, est notamment fondé à São Paulo en 1932 le groupe fasciste auto-intitulé *Ação Integralista Brasileira* – il comptabilisera entre 100 000 et 200 000 membres autour de 1937⁴. Fin 1934, São Paulo connaît de violents

1. Raymond Millet, « Dans la forêt vierge d'Amazonie », art. cit.

2. « Às nossas ideias universalistas toda a Humanidade merece igual amor ». Ferreira de Castro, « Um romance português sobre o Brasil », art. cit.

3. « Em *A Selva* não é posta uma questão tão de nacionalidade, mas sim de humanidade ». Antônio de São Payo, « Escrevi *A Selva* como se fosse brasileiro », art. cit.

4. Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo, Edusp, « Didática », 2012, p. 304.

affrontements entre « intégralistes » et antifascistes. Le 30 mars 1935, quelques semaines avant que Carlos Maul lance dans le *Correio da Manhã* la polémique autour de l'édition brésilienne d'*A Selva*, est fondé un front de gauche en réaction aux mouvements fascistes, l'*Aliança Libertadora Nacional* [ALN], duquel sont issus le *Centro de Defesa da Cultura Popular* [CDCP] et le *Clube de Cultura Moderna* [CCM]. C'est de ce dernier qu'émane la revue *Movimento*, dont le deuxième numéro, de juin 1935, comprend une critique d'*A Selva* par Jorge Amado en réponse à l'attaque de Maul. Peixoto, le préfacier de l'édition brésilienne si violemment reçue, a beau déclarer, lors d'une visite au Portugal en mai 1935 qu'« il n'y a pas de nativisme au Brésil mais seulement de simples bravades de jeunes-hommes¹ », ce sont bien les mouvements fascistes et intégralistes qui le contraindront quelques mois plus tard à quitter son poste de *Reitor* de la toute récente Universidade do Distrito Federal [UnDF], accusé d'avoir encouragé la révolte communiste de novembre 1935. À travers sa postérité critique, le roman de Ferreira de Castro se trouve ainsi bel est bien pris dans la tourmente fasciste brésilienne.

Pour la critique brésilienne, la lecture nationaliste semble en effet servir de caution aussi bien aux attaques qu'aux éloges (Sá fonde par exemple la sienne sur l'intérêt que la lecture d'*A Selva* présente pour les intégralistes eux-mêmes : « c'est pour tout cela que les intégralistes doivent lire ce roman² », conclue-t-il). Commençant sa préface par l'attribution d'une nationalité pour *A Selva* – « c'est un roman "brésilien"³ », affirme-t-il : puis « cet écrivain portugais écrit un livre brésilien⁴ » – Peixoto pose d'emblée les termes de la polémique qu'il sait relancer. Maul cite la formule dès son premier article à propos d'*A Selva*, publié le 25 avril 1931 dans le *Correio da Manhã*⁵. Bien plus tard, Pousada la reprendra pour intituler son article paru dans le *Diário Nacional* du 9 juin 1935⁶ ; et Jorge

1. « Não há nativismo no Brasil mas sim simples bravatas de rapazes ». S. n., « Não há nativismo no Brasil », *Republica*, Lisbonne, 18 mai 1935, vol. 2, n. 1 595 [?], p. 5.

2. « Por tudo isso é que os integralistas devem ler este romance ». Julião Sá, « *A Selva* », art. cit.

3. « É um romance "brasileiro" ». Afrânio Peixoto, « Prefácio da edição brasileira », dans Ferreira de Castro, *op. cit.*, p. 9.

4. « Este escritor português escreve um livro brasileiro ». *Idem*.

5. Carlos Maul, « Terra de ninguém... », art. cit.

6. Antônio Pousada, « Um livro brasileiro », art. cit.

Amado, pour conclure le sien, paru dans le *Boletim de Ariel* de mars 1934, qualifiant *A Selva* de « notable roman brésilien¹ ». Le critique de la *Revista Acadêmica*, quant à lui, synthétise : *A Selva*, « le roman étranger le plus brésilien² ». Pour tous, il s'agit, comme l'écrit Campos dans son compte-rendu d'*Emigrantes* paru le 5 juin dans le *Correio da Manhã*, d'attribuer – ou non – les « droits de citoyenneté dans notre littérature³ » au roman *A Selva*.

Le jugement tend d'ailleurs à s'appliquer à son auteur : dès le 1^{er} mai dans le *Correio da Manhã* (2), Gondin da Fonseca déclare Ferreira de Castro « le plus talentueux prosateur de la jeune génération du Portugal [...] aussi lusitain que nôtre, du Brésil⁴ ». En réplique à l'accusation de Maul publiée le 2 mai dans le même *Correio da Manhã*, il ajoute quelques jours plus tard dans *A Noite* : « loin de le [Ferreira de Castro] sentir comme notre ennemi⁵, je vois en lui un quasi compatriote⁶ ». Dès 1934, Jorge Amado trébuche déjà sur la question nationale dans son article intitulé « Escritores portuguesas » publié dans le *Boletim de Ariel* :

Ferreira de Castro n'est pas un écrivain brésilien ou portugais. C'est un écrivain du prolétariat, chose beaucoup plus grande. Mais, mis entre les deux pays, il est plus près du nôtre. Ce fut le Brésil qui fournit le matériau pour *A Selva* et pour *Emigrantes*, des livres qui sont aujourd'hui éparpillés dans le monde entier, dans des traductions à succès⁷.

-
1. Jorge Amado, « *A Selva* », art. cit. La dernière phrase étant : « *Ferreira de Castro [...] fez um notavel romance brasileiro [...]* ».
 2. « O romance estrangeiro mais brasileiro », *Revista acadêmica*, Rio de Janeiro, 1935, s. n., « s. t. ».
 3. « Direitos de cidadania em nossa literatura ». Humberto de Campos, « Ferreira de Castro. *Emigrantes* », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 juin 1929, vol. 28, n. 10 560, p. 2.
 4. « O mais talentoso prosador da geração moça de Portugal [...] tão lusitano quanto nosso, do Brasil ». Gondin da Fonseca, « Sertão sangrento », art. cit.
 5. Allusion au discours de Carlos Maul devant l'A.B.I. publié dans le *Correio da Manhã* du 2 mai 1935.
 6. « Longe de o [Ferreira de Castro] sentir inimigo nosso, vejo nele um quase compatriota ». [Gondin da Fonseca], « *A Selva* julgada pelo Sr. Gondin da Fonseca », *A Noite*, Rio de Janeiro, 9 mai 1935.
 7. « Ferreira de Castro não é escritor brasileiro ou português. É escritor do proletariado, coisa muito maior. Mas, colocado entre os dois países, ele está mais próximo do nosso. Foi o Brasil quem forneceu material para *A Selva* e para *Emigrantes*, livros que estão hoje espalhados pelo mundo todo, em traduções de sucesso ». Jorge Amado, « *Escritores portugueses do Brasil* », *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, septembre 1934, n. 112, p. 318.

Finalement, l'ensemble du corpus de critiques d'*A Selva* manifeste la prégnance structurelle de la question nationale dans le débat littéraire brésilien de la première moitié des années trente.

Brésilienneté de *Forêt vierge*

Quelques années plus tard, tout semble indiquer que c'est bien en tant que « roman brésilien » que Cendrars est disposé à traduire *A Selva*. S'il ne fait qu'effleurer la question dans son introduction à *Forêt vierge*, un document postérieur permet de vérifier cette disposition. Datée du 20 janvier 1949, une lettre de Samuel Putnam adressée à Cendrars révèle en effet la suggestion par le Suisse d'ajouter *A Selva* dans l'anthologie de littérature *brésilienne* de l'Étatsunien¹ :

Je suis ravi que vous ayez trouvé que mon *Marvelous Journey* donne un traitement approprié à la question de la littérature brésilienne. // [...] Je suis d'accord avec vous qu'il y aurait pu avoir une mention d'*A Selva* ; mais dans un livre comme le mien où l'on est contraint par la place, avec des limites fixées par l'éditeur, certaines choses doivent sauter pour que d'autres soient retenues².

Dès les premières pages du roman, Cendrars intègre à sa traduction une synthèse de la topographie romanesque articulant, au sein du territoire national brésilien, « Ceará », « nord-est du Brésil », « Haut-Amazone » et « haute-forêt³ ». En plus de faire figurer une « carte du territoire des indiens parintintins » en fin de volume, l'édition de la traduction française comprend par ailleurs de nombreux ajouts concernant la géographie brésilienne : l'espace romanesque est rattaché à l'« Amazonie » (on relève plusieurs ajouts de l'adjectif amazonien⁴), les distances sont rappelées (celle parcourue, depuis l'intérieur du Ceará à Fortaleza puis

1. Samuel Putnam, *Marvelous Journey: A Survey of Four Centuries of Brazilian Writing*, New-York, Alfred A. Knopf, 1948. Samuel Putnam est également l'auteur de la traduction anglaise d'*Os Sertões* d'Euclides da Cunha parue en 1944.

2. « I am glad that you found my *Marvelous Journey* to be adequate treatment of the subject of Brazilian literature. // [...] I agree with you that there should have been some mention of *A Selva* ; but in a book like mine where one is crowded for space, with a limit set by the Publisher, something is bound to be dropped that ought to be retained. » Lettre de Samuel Putnam Cendrars de Lambertville, NJ du 20 janvier [19]49. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte : 84, cote : L 431). Cf. Le Gentil Georges, « Samuel Putnam, *Four centuries of Brazilian literature, Marvelous journey* », *Bulletin Hispanique*, Paris, 1950, vol. 52, n. 3, p. 284-285.

3. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 8.

4. On le retrouve sous la forme féminine (*Ibidem*, p. 113) et masculine (*Ibidem*, p. 134).

Belém, par les passagers de troisième classe au départ de Belém pour Manaus¹ par exemple), certaines situations géographiques sont précisées (celle d'Humaytha par rapport au *seringal* par exemple²), la division politique du territoire est clarifiée (« capital do Estado » et par exemple traduit par « capitale du Ceará³ »). De même, la géographie continentale est éclaircie dans la traduction française : figure ainsi un ajout de « en Bolivie⁴ » après « l'agglomération espagnole de l'Exaltacion-de-los-cayubavas » ; et, plus loin, l'indication « desde o Pará à Bolívia e do mar distante até as fronteiras do Peru » se trouve traduite par « de Para à la frontière de la Bolivie et du Ceará au Pérou⁵ ».

Surtout, la traduction française tend à effacer systématiquement les références culturelles portugaises qui émaillent *A Selva*. Aux descriptions de la forêt, explicitement vue à travers des yeux européens dans *A Selva*, sont soustraites notamment de nombreuses allusions aux paysages du Vieux Continent. À l'ouverture du chapitre IV, par exemple, alors qu'Alberto se rend de Manaus au *seringal*, la contemplation des fleuves majestueux le ramène en souvenir à son pays natal :

Os grandes rios de Portugal, o Tejo e o Douro, comparados instintivamente por Alberto, faziam-no sorrir. Cada igarapé que desaguava no Madeira e cujos nomes ninguém lhe sabia dizer, tinha mais vastidão e largueza do que o Vouga, o Cávado, o Ave ou a Guadiana, de existência decorada nos primeiros bancos escolares e agora evocado com saudade, pela sua água de azul puríssimo e pelas curvas, que os amieiros debruavam, melancolicamente⁶.

La traduction française réduit drastiquement cette évocation pour insister sur le seul espace diégétique⁷ : « [...] et les affluents de cet affluent étaient encore plus large que les plus grands fleuves du Portugal, le moindre “igarapé” avait les dimensions du Tage ou du Douro⁸ ». Plus loin, alors qu'Alberto réside désormais

-
1. « L'immense trajet qu'ils avaient déjà accompli de leur *sítio* rustique, perdu dans les *campos* de l'intérieur, à Fortaleza, sur la côte, et de Fortaleza au Para » (*Ibidem*, p. 21) traduit « a viagem do Ceará até ali » (Ferreira de Castro, *A Selva*, *op. cit.*, p. 43).
 2. Une phrase est ajoutée : « Huamaytha était le dernier poste avant la plantation du “Paradis” ». Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 61.
 3. *Ibidem*, p. 152.
 4. *Ibid.*, p. 59.
 5. *Ibid.*, p. 188.
 6. Ferreira de Castro, *A Selva*, *op. cit.*, p. 74.
 7. Adalberto Oliveira de Souza, *Cendrars tradutor do Brasil*, *op.cit.*, p. 167.
 8. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 52.

au *seringal*, ses impressions de la forêt sont rendues à partir de la comparaison avec la forêt européenne :

A árvore solitária, que borda melancolicamente campos e regatos na Europa, perdia ali a sua graça e romântica sugestão e, surgindo em brenha inquietante, impunha-se como um inimigo. [...] Nada a [a selva] assemelhava às últimas florestas do velho mundo, onde o espírito busca enlevo e o corpo frescura; assustava com o seu segredo¹ [...].

La version française, elle, synthétise la description en une phrase lapidaire : « la grande forêt engendrait l'épouvante² ». Enfin, à la toute fin du chapitre VIII³, sont entièrement absentes de *Forêt vierge* les références climatologiques européennes utilisées dans *A Selva* pour décrire Alberto et Firmino contemplant la crue. L'évocation de l'hiver (« *Nem cara colada à vidraça, em longas horas invernosas, sofreria a compacta monotonia da selva sob a chuva.* ») comme celle de l'automne (« *Só persistiam a chuva e aquela taciturnidade, que não derivava de ramos mudados ou de folhas amarelas de Outono, como na velha Europa [...]* ») sont supprimées.

La traduction va même jusqu'à offusquer le propre statut d'émigré d'Alberto, en évinçant de longs passages ayant trait à sa culture européenne. Alors que, au cœur de la forêt, il est pris de peur devant Firmino parti en chasse d'une *anta*, une réminiscence de l'histoire politique portugaise récente qui lui vient est supprimée dans la version française. *A Selva* raconte :

Quis acompanhá-lo, embora julgasse doidice varrida caminhar sobre o inimigo, mas não pôde mover-se, como muitas vezes lhe acontecia quando sonhava; e nem a súbita lembrança do seu destemor em Monsanto o encorajara inteiramente no mundo desconhecido que o envolvia⁴.

Tandis que *Forêt vierge* résume : « il tenta de le suivre, mais il resta rivé au sol, le cœur battant⁵ ».

Un peu plus loin, alors qu'il remonte un *igapó*¹, Alberto cueille une fleur en pensant au prix exorbitant qui lui serait donné au Portugal. *Forêt vierge* clôt

1. Ferreira de Castro, *A Selva*, *op. cit.*, p. 111.

2. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 89.

3. *Ibidem*, p. 163.

4. Ferreira de Castro, *A Selva*, *op. cit.*, p. 117.

5. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 95.

rapidement le passage : « Alberto finit par jeter son orchidée à l'eau. Sa blouse de « seringueiro » n'[a] même pas de boutonnière² ! ». *A Selva*, pourtant, contient un développement absent de la traduction française :

Com a catalea na mão, Alberto contemplou, um instante, a sua blusa de riscado. Não tinha botoeira, seria ato grotesco prendê-la ali. E, contudo, se a houvesse adquirido outrora, num florista do Chiado, subiria a rua envaidecidamente, alegre por ostentar a flor exótica. A recordação da cidade longínqua, panóplia de troféus da sua juventude, de novo o entristeceu³.

Une fois de plus, c'est la connaissance du propre personnage principal qui se trouve sacrifiée au profit d'un ancrage géographique brésilien exclusif. Enfin, dans la scène du bal, c'est sans doute également au service de la part brésilienne d'*A Selva* que Cendrars mentionne dans *Forêt vierge* non pas la polka, comme dans la version originale, mais la *samba* et le *maxixe*⁴.

L'attention du traducteur à l'ancrage brésilien du récit, tout en participant à une définition nationale de l'espace romanesque, ne signifie pas pour autant une lecture nationaliste de l'œuvre. L'intervention de Cendrars la plus systématique dans sa traduction consiste notamment à insérer régulièrement le terme « Paradis », en tant que toponyme – c'est le nom du *seringal* où est envoyé Alberto –, où il n'apparaît pas dans la version originale. Du jeu avec les références bibliques découle dans *Forêt vierge* un certain humour profanateur absent de *A Selva*. Souvent, il s'agit de jouir de la projection prosaïque de la référence biblique. *Forêt vierge* comprend ainsi des expressions – sans équivalent dans *A Selva* – telles que : « les échos assoupis du « Paradis⁵ » ou « au Paradis c'est défendu⁶ » (à propos d'une technique de récolte efficace mais mortelle pour l'arbre). L'irrévérence de phrases comme « les légumes [...] faisaient complètement défaut au “Paradis⁷” » ou « au “Paradis”, sa [d'Alberto] chambre

1. Région de la forêt amazonienne qui reste inondée même après les pluies et/ou les crues des fleuves.

2. *Ibidem*, p. 159.

3. Ferreira de Castro, *A Selva*, *op. cit.*, p. 181.

4. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 141. Cette modification est relevée par Adalberto Oliveira de Souza dans son étude de la traduction de Cendrars (Adalberto Oliveira de Souza, *Cendrars tradutor do Brasil*, *op.cit.*, p. 144).

5. *Ibidem*, p. 264.

6. *Ibid.*, p. 92.

7. *Ibid.*, p. 202.

donnait sur le derrière de la grande maison¹ » relève également de la traduction française.

Forêt vierge contient par ailleurs plusieurs allusions à l'opposition enfer/paradis absentes dans *A Selva*. Contrairement au récit biblique, le « Paradis » d'*A Selva* est un lieu dont il s'agit de se délivrer. La traduction française insiste sur le paradoxe. Les évadés, par exemple, sont « les dents brisées », « renvoyés au Paradis² ». Et, « au “Paradis” Juca Tristão [est] le seul privilégié qui [peut] s'en aller à sa guise³ ». En tant que « maître du “Paradis” », dont le « passe-temps favori⁴ » consiste à torturer Tiago, Juca Tristão est d'ailleurs projeté en figure satanique – de même le fleuve apparaît comme un Styx alors que « la vaste embarcation se dirig[e] lentement vers le “Paradis”⁵ ». Alberto, lui, est au désespoir alors qu'il se voit « comme Firmino, au “Paradis” depuis six ans⁶ ». Finalement, il s'agit, pour tous les *seringueiros*, de compter sans cesse le temps à passer au “Paradis⁷” » – même si « pour une goutte d'eau de vie chacun d'eux aurait fait plusieurs fois par jour les chemins du “Paradis”⁸ ». L'insistance sur cette référence biblique et ses déclinaisons humoristiques attribuée à l'espace romanesque de *Forêt vierge* – pourtant didactiquement ancré dans la géographie nationale et continentale – une valeur symbolique qui tend à obstruer une lecture nationaliste.

Il ne faudrait pas pour autant croire que Cendrars rejette ainsi d'un revers de manche la portée nationale du roman. Ce jeu autour de la notion de Paradis qui émaille la traduction française d'*A Selva* constitue en toute évidence les prémisses de l'écriture, largement postérieure, du texte d'introduction de *Brésil, des hommes sont venus* paru quinze ans après la parution de *Forêt vierge*, en 1952⁹.

1. *Ibid.*, p. 172.

2. « Les autorités leur [les évadés] ont fait administrer une telle raclée qu'ils sont sortis avec toutes les dents brisées, et on les a renvoyés au “Paradis”. » *Ibid.*, p. 117.

3. *Ibid.*, p. 199.

4. *Ibid.*, p. 185.

5. *Ibid.*, p. 261. Le Styx est également évoqué plus haut : *Ibid.*, p. 110.

6. *Ibid.*, p. 164.

7. *Ibid.*, p. 130.

8. *Ibid.*, p. 127.

9. Cendrars, *Brésil des hommes sont venus*, TADA 11, p. 209-259. Texte déjà évoqué à propos de *L'Or*. Cf. Partie III, Chapitre 1, « Récit de colonisation ».

C'est en effet certainement avec le roman de Ferreira de Castro que Cendrars forge sa conception du Brésil comme un paradis conçu comme une propriété soumise à la loi du marché capitaliste : dans *Forêt vierge*, il s'agit de « vend[re] le Paradis¹ », « propriété de Juca Tristão² », lui-même « patron du “Paradis³” ». L'essai, lui, se tisse autour de l'exclamation « C'est le paradis⁴ ! ».

Partir et régler la dette étant corrélés dans le roman, c'est la dette des *seringueiros* (« combien de temps, combien d'années pour payer sa dette au patron et quitter le “Paradis⁵” ? » s'interroge Alberto) – et plus particulièrement le coût de la dette elle-même (puisqu'elle dépasse plusieurs fois « la valeur de ce qu'ils avaient consommé au “Paradis⁶” ») – qui définit les tensions de l'espace romanesque. Le « Paradis », auquel sera associé plus tard le Brésil lui-même, se définirait par conséquent par une dynamique capitaliste de dette. À partir de l'idée de « Paradis », se dessinerait ainsi dans *Forêt vierge* une certaine conception nationale du Brésil pour Cendrars, conception assez pérenne pour qu'il la développe quinze ans plus tard dans *Des hommes*.

Caractérisation nationale du Brésil : un pays d'avenir

Au détour d'une singulière expression, *Forêt vierge* dialogue par ailleurs avec un autre essai sur le Brésil. La formule est placée à la toute fin d'une digression – absente de *A Selva* – qui suit l'évocation des récits de sécheresse des *cearenses* (récits auxquels est associée une étape cruciale de la transformation du regard d'Alberto sur la pauvreté – du mépris et dégoût à la compassion) :

Ces paysans noirs n'ont été victimes ni des institutions, ni des hommes ; aucune guerre, religieuse ou politique, n'est venue renverser leurs dieux lares ; si ces pauvres gens ont dû fuir sur le chemin amer de l'émigration, ils n'ont été chassés par aucun cataclysme mais sont tout simplement victimes d'un phénomène climatologique qui leur a fait quitter le pays. La sécheresse du Ceará est un des

1. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 135.

2. *Ibidem*, p. 184.

3. *Ibid.*, p. 250.

4. Cendrars, *Brésil des hommes sont venus*, TADA 11, p. 211, 212, et 215.

5. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 147.

6. *Ibidem*, p. 256.

nombreux fléaux qui frappent le Brésil dans l'une ou l'autre de ses zones qui viennent retarder, sinon entraver la marche en avant de *cet immense pays d'avenir*¹.

L'expression est d'autant plus remarquable qu'elle apparaît également dans le texte d'introduction de *Forêt vierge* lorsqu'il s'agit d'évoquer la part brésilienne du roman. Cendrars y affirme :

Si je ne connaissais pas cette terre et les gens de cette terre, leur poésie, leurs chansons, leurs danses, leurs traditions populaires et le travail intense – la monoculture et l'industrialisation – qui enfièvre *cet immense pays d'avenir* [...] jamais je ne serais arrivé au bout de ma traduction².

Tout se passe comme si Cendrars anticipait avec cette formule le titre du célèbre essai de Stephen Zweig publié en 1941 de façon quasi concomitante par Berman-Fischer à Stockholm en allemand sous le titre *Brasilien, ein Land der Zukunft* ; par Abrahão Koogan à Rio de Janeiro en portugais sous le titre *Brasil, país do futuro* dans une traduction d'Odilon Galotti et préfacé par Peixoto ; par les Éditions de la Maison française à New-York en français sous le titre *Brésil Terre d'avenir* dans une traduction de Claire Goll ; ainsi qu'aux États-Unis et en Angleterre sous le titre *Brazil, Land of the Future* dans une traduction de James Stern. Bien sûr l'idée du Brésil « pays du futur » trouve des sources plus anciennes dans la littérature européenne³, les expressions qui lui sont liées seront pourtant dès lors associées à ce titre de Zweig – et à son histoire.

L'essai se structure en huit chapitres de longueurs inégales : Histoire – Économie – Culture – Rio de Janeiro – São Paulo – Visite au café – Visite aux villes de l'or – Vol vers le Nord. Cendrars a pour sa part conservé dans ses archives des projets d'écritures fort similaires :

LE BRÉSIL / Faire un livre sur le Brésil (pour Crès ou Stock) / un chapitre sur le voyage ; / l'arrivée à Santos et Rio ; / le carnaval à Rio ; / un résumé historique ; / administration actuelle ; / industrie ; / commerce ; / colonisation ; / immigration avec des sous-chapitres par nationalité / portugais, / espagnols, / italiens, / allemands, / slaves, etc. ; / la vie dans une hacienda / les nègres ; / voyages à l'intérieur ; / les

-
1. *Ibid.*, p. 150. Figure dans le bon-à-tirer conservé dans le fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses un ajout de Cendrars finalement non pris en compte : à la suite d'« immense pays », Cendrars écrit « et de son peuple héroïque ». Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (cote : O 276).
 2. *Ibid.*, p. III.
 3. On identifie notamment : N. R. de Leuw, *Brazilië, een Land der Toekomst*, Amsterdam, J. H. Bussy, 1909. Cf. Alberto Dines, *Morte no Paraíso. A tragédia de Stephan Zweig*, Rio de Janeiro, Rocco, 2012, p. 403-426.

indiens ; / les arts ; / le cinéma ; / les églises ; / les arts populaires ; / aventuriers ; / métiers excentriques ; / influence française (Auguste Comte). [ajout dans la marge : « Les églises de Minas » « la cuisine » « la musique »] / Cette même distribution doit me servir pour mes articles pour « Excelsior¹ ».]

Pour chacun des auteurs, il s'agit de proposer une définition nationale du Brésil. À dimension internationale, celle de Zweig ressort directement d'une commande de Vargas pour valoriser l'identité nationale brésilienne auprès des grandes puissances, l'ouvrage paraît quelques mois avant que l'écrivain autrichien trouve refuge au Brésil². Le succès de cet essai fera de la formule « *Brasil, país do futuro* » un véritable *leitmotiv* de l'identité nationale brésilienne³. Le roman de Ferreira de Castro, si décrié pour l'image dégradante du pays qu'il transmettrait par le monde, y est, ironie du sort, mentionné comme un « merveilleux roman⁴ ».

Entre la publication originale d'*A Selva*, en 1930 – avant l'arrivée de Vargas à la tête de l'État brésilien – et celle de l'essai de Zweig – fin 1941 – les enjeux d'une approche nationale de la littérature sont profondément transformés au Brésil. L'enthousiasme avec lequel sont annoncés les ralliements à l'*Aliança Nacional Libertadora* à la une du 26 mai 1935 de *A Manhã* – où paraît « A imaginação dos outros », l'article de Moreyra déjà cité (3) – dure bien peu. Le front est interdit dès juillet. La répression durcit et aboutit à la proclamation de l'*Estado Novo* le 10 novembre 1937. Après la tentative intégraliste de coup d'État en 1938, la concentration des pouvoirs atteint un point jusqu'alors inouï au Brésil⁵. Quand paraît *Forêt vierge* en France, le Brésil est sous régime dictatorial.

Alors que la traduction française de *A Selva* manifeste une volonté d'ancrage du récit dans une réalité proprement brésilienne, certaines modifications tendent au contraire à introduire des références françaises dans un roman pourtant exclusivement lusophone. Une allusion à la toponymie parisienne, ou du moins française, telle que celle d'une « grande rue commerciale, genre boulevard de la

1. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte : 66, cote : P 40 – 1a).

2. Alberto Dines, *Morte no Paraíso : a tragedia de Stephan Zweig*, op. cit., p. 403-426.

3. Diego Vieira Braga, Aracy Ernst, « Ser ou não ser “país do futuro”, eis uma questão discursiva », *Linguagem em (Dis)curso–LemD*, Tubarão, janvier-avril 2015, vol. 15, n. 1, p. 169.

4. Stephan Zweig, *Le Brésil, terre d'avenir*, op. cit., p. 182.

5. Boris Fausto, *História do Brasil*, op. cit., p. 312.

République¹ », n'a ainsi rien d'anodin – d'autant plus que *A Selva* mentionne une référence brésilienne : l'avenue « 15 de Novembro, em [à] Belém ».

La critique française, pour sa part, ne se préoccupe pas vraiment de l'appartenance nationale du roman. Dans son compte-rendu de *Forêt vierge*, Roger de Lafforest, par exemple, ne mentionne même pas la nationalité du romancier², quant à Paul-Bousquet (4), elle ne la signale qu'indirectement, et en passant³. Guibert, pour sa part, conclue son entretien avec Ferreira de Castro dans le *Figaro littéraire* avec l'affirmation que le romancier « ne [se] considère pas comme un étranger⁴ » parmi les Français. De manière générale, les comptes-rendus de *Forêt vierge* sont régulièrement l'occasion d'interroger la présence littéraire française au Portugal. La question est abordée aussi bien par Desternes dans *Les Nouvelles Littéraires* du 22 mai 1947⁵ que par Guibert dans le *Figaro littéraire* paru deux jours plus tard⁶, par Renaud de Jouvenel dans *Les Lettres françaises* du 5 août 1948⁷ que par Ralph Messac dans *Le Populaire* du 26 octobre de la même année⁸. Si, dès 1932, le *Mercure de France* s'offusque des attaques nationalistes de la critique brésilienne (« Ferreira de Castro a œuvré, à travers d'injustes excommunications, pour l'Humanité⁹ »), l'universalisme revendiqué n'effacera ainsi pas pour autant les enjeux nationaux portés par la critique littéraire française.

Nationalisme linguistique

Dans *Forêt vierge*, l'expression « pays d'avenir » clôt une digression didactique qui, absente d'*A Selva*, converge avec l'essai de Zweig dans son

-
1. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 45.
 2. Roger de Lafforest, « *Forêt vierge*. Un livre inoubliable de Ferreira de Castro », art. cit.
 3. À travers les propos du propre Ferreira de Castro qui raconte : « c'est en rentrant au Portugal, après mon séjour en Amazonie [...] ». Marina Paul-Bousquet, « En parlant de *Forêt vierge* avec Blaise Cendrars et Ferreira de Castro », art. cit.
 4. Armand Guibert, « Ferreira de Castro », art. cit.
 5. Jean Desternes, « Rencontre à Paris de Ferreira de Castro », art. cit.
 6. Armand Guibert, « Ferreira de Castro », art. cit.
 7. Renaud de Jouvenel, « Nomade, marin et trappeur. Ferreira de Castro a rénové le roman portugais », *Les Lettres françaises*, Paris, 5 août 1948, vol. 8, n. 220, p. 1 et 4.
 8. Ralph Messac, « C'est en Bretagne que l'écrivain portugais Ferreira de Castro a achevé ses nouvelles œuvres », *Le Populaire*, Paris, 26 octobre 1948.
 9. Philéas Lebesgue, « Lettres portugaises », art. cit.

progressisme et son recours au mythe d'une concorde sociale brésilienne.

Analysant cette figure rhétorique, Randa Sabry précise :

L'ambiguïté de la digression est celle-là même du verbe *sortir*, employé ici pour Furetière pour la définir. Sortir, c'est quitter, partir, mais aussi « être issu de ». Le verbe dit à la fois la séparation (cesser d'appartenir) et le rapport (provenir de), l'apparition (celle de la pousse qui « sort » du tronc) et le débordement (celui du fleuve qui « sort » de son lit¹).

Le passage demande par conséquent à être lu au regard du seuil digressif qui le structure. Dans *A Selva*, le narrateur exprime les changements du regard d'Alberto en conséquence des récits de sécheresse des *cearenses* : « *A pensar nas bravas gentes, Alberto enternecia-se e agora compreendia-as melhor. Já eram outras para ele, assim vestidas com farrapos dramáticos que a Europa ignorava*² ». Insérée en un paragraphe juste après : « il était ému par tant de misère car l'exode de population du Ceará est unique dans l'histoire contemporaine³ », la digression se substitue dans *Forêt vierge* à l'évocation de l'ignorance européenne ; comme si la formule « pays d'avenir » venait justement masquer une certaine ignorance proprement européenne – ou du moins son affirmation.

Un des topos de la critique à propos de l'œuvre de Ferreira de Castro publiée dans la presse française porte précisément sur l'ignorance en France de la littérature portugaise. Aussi bien Poulaille dans *Carrefour* en 1946, qu'Alibert la même année dans *Les Lettres françaises* ou encore Desterne l'année suivante dans *Les Nouvelles littéraires* évoquent la question – si consensuelle et incontournable qu'elle apparaît également dans le paratexte même de l'édition de *Forêt vierge* de 1969⁴.

Le problème est régulièrement posé en termes proprement linguistiques : de façon générale, les auteurs s'accordent sur le fait que les Français ignorent la

-
1. Randa Sabry, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1992, p. 60.
 2. Ferreira de Castro, *A Selva*, *op. cit.*, p. 171.
 3. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 149.
 4. Dans l'entretien qui ouvre l'ouvrage, Ferreira de Castro confie : « [...] Je dois avouer que nous trouvons injuste la méconnaissance qui existe à l'étranger des littératures des deux pays [du Portugal et Brésil], car, si quelques-uns de ces auteurs ont vu leurs œuvres traverser les frontières, la plupart restent inconnus en dehors de leur pays. » Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, Paris, Rombaldi, « Le Club de la Femme », 1969, p. 18.

langue portugaise. C'est le constat que posent aussi bien Trojani¹, que Desternes² dans leurs articles déjà cités, mais encore Robert Coiplet dans le *Monde* du 2 juillet 1947³ (à propos d'*Émigrants*) ou Michel Ragon dans « Visite à Ferreira de Castro, le romancier le plus lu du Portugal » publié dans le numéro d'*Arts* du 26 novembre 1948⁴. Par voie de conséquence, les critiques français ignorent dans leurs comptes-rendus d'*A Selva* et *Forêt vierge* les enjeux linguistiques du roman. Seul Desternes s'interroge – en des termes caractéristiques de la conception classique de la langue française – sur la « pureté » de la langue littéraire brésilienne (« Les Brésiliens écrivent-ils un portugais aussi pur que vos auteurs⁵ ? » demande-t-il à Ferreira de Castro).

Pourtant, l'importance d'*A Selva* dans l'histoire de la littérature lusophone tient notamment de la langue travaillée par le roman. Il s'agit, pour le portugais qu'est Ferreira de Castro, de composer un roman au lexique proprement brésilien. Dans son célèbre compte-rendu, Campos relève pudiquement certaines erreurs d'orthographe :

Il conviendrait, aussi, de corriger quelques graphies, comme, par exemple, celle du substantif *sarará* (du tupi *yaçá-rará*, fourmis relâchées), que le romancier écrit *sorá-sará* (p. 221), et celle du verbe *tiriricar* (du tupi *tiriri*, vibrant, coupant), lequel, écrit comme il se trouve à la p. 128, a, au Brésil, un sens différent et, même, contraire à la décence⁶.

Deux mois plus tard, l'hybridité de la langue d'*A Selva* est également évoquée par Jaime Franco dans les pages d'*A Tribuna* de Santos. Il conclue son éloge par une approche linguistique du roman en remarquant la qualité de l'adaptation de la langue portugaise à la réalité brésilienne :

-
1. Antoine Trojani, « Sympathies lointaines », *La Corse libre*, art. cit. et Antoine Trojani, « Ferreira de Castro, ami de la Corse », *La Corse libre*, Bastia, [?] décembre 1938.
 2. Jean Desternes, « Rencontre à Paris de Ferreira de Castro », art. cit.
 3. Robert Coiplet, « S. t. [compte-rendu d'*Émigrants*] », *Le Monde*, 2 juillet 1948, p. 4.
 4. Michel Ragon dans « Visite à Ferreira de Castro, le romancier le plus lu du Portugal » publié dans le numéro d'*Arts* du 26 novembre 1948.
 5. Jean Desternes, « Rencontre à Paris de Ferreira de Castro », art. cit.
 6. « Conviria, também, corrigir algumas grafias, como, por exemplo, a do substantivo *sarará* (do tupi *yaçá-rará*, formigas soltas), que o romancista escreve *sorá-sará* (p. 221), e a do verbo *tiriricar* (do tupi *tiriri*, vibrante, cortante), que, escrito como se acha à p. 128, tem, no Brasil, significação diferente e, até, contrária à decência. » Humberto de Campos, « Ferreira de Castro. *A Selva*. II », art. cit.

La langue portugaise acquit une nouvelle modalité dans l'expression de cette nature [la jungle], et d'autant plus que l'auteur sut, avec talent, traduire les voix du *sertanejo* sans déformer la lexicologie de la langue, préservant le caractère syntaxique du brésilien. / [...] Heureusement que c'est un écrivain portugais qui le fait, pour qu'on ne juge pas la langue portugaise du Brésil inadaptable à la langue portugaise du Portugal¹.

À l'inverse de la position de Maul qui insiste sur la divergence – et sa valeur – entre la langue de l'ancien colon et celle de l'ancienne colonie, Jaime considère avec jouissance le roman de Ferreira de Castro comme une voix d'« uniformisation et simplification » de la langue au profit de son universalisation. Pour lui, *A Selva* constitue même un moyen de pénétration du Brésil au Portugal :

Le peuple lecteur du Portugal les absorbe comme les prières du catéchisme, et, donc, se familiarise avec notre vocabulaire et modisme. Quand on s'y attendra le moins, on aura au Portugal, transplanté en grande pompe, notre brésilienisme lexicologique et syntaxique. Tomberont à terre tous les rêves des nativistes de la formation de la langue brésilienne. / Lorsqu'on décrètera ici l'uniformisation et la simplification de l'orthographe, la langue portugaise prendra l'universalité et la grandeur des deux pays qui la parlent et l'écrivent².

À travers ce propos, on voit bien comment, selon les termes de Casanova, « à travers son lien constitutif avec la langue – toujours nationale puisque toujours “nationalisée”, c'est-à-dire appropriée par les instances nationales comme des symboles d'identité –, le patrimoine littéraire est lié aux instances nationales³. » Plusieurs sont les critiques brésiliennes à pointer ainsi les enjeux géopolitiques du roman à partir de la question linguistique : sa parution et sa diffusion participerait

1. « A língua portuguesa ganhou nova modalidade na expressão dessa natureza [da selva], e tanto assim que o autor soube, com talento, traduzir as vozes do sertanejo sem deturpar a lexicologia do idioma, mantendo o caráter sintático do brasileiro. / [...] Ainda bem que é um escritor português que o pratica, para que se não julgue a língua portuguesa no Brasil inadaptável à língua portuguesa em Portugal. » Jaime Franco, « Ferreira de Castro. *A Selva*. », *A Tribuna*, Santos, 29 août 1930, vol. 37, n. 157 [?], p. 2.

2. « O povo leitor do Portugal absorve-os como as orações do catecismo, e, portanto, se familiariza com o nosso vocabulário e modismo. Quando menos imaginarmos teremos em Portugal, transplantado com maior viço, o nosso brasileiro lexicológico e sintático. Cairão por terra todos os sonhos dos nativistas pela formação da língua brasileira. / Quando aqui decretarmos a uniformização e simplificação da ortografia, a língua portuguesa ganhará a universalidade e a grandeza dos dois países que a falam e a escrevem. » *Idem*.

3. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 64.

directement des relations diplomatiques entre l'ancienne colonie et l'ancien colon¹.

Il se fait que la parution d'*A Selva* au Portugal puis au Brésil – singularité que note Peixoto dès l'ouverture de sa préface² – est justement contemporaine des débats autour du premier accord orthographique luso-brésilien signé, en présence de Vargas lui-même, par l'*Academia Brasileira de Letras* et l'*Academia das Ciências* de Lisbonne le 30 avril 1931³ (soit presque exactement un an après la publication portugaise d'*A Selva* et un peu moins de quatre avant son édition brésilienne). Si l'accord est immédiatement approuvé par l'*Associação Brasileira de Educação*⁴, il connaît de nombreuses oppositions de la part de divers groupements intellectuels tels que la *Liga da Defesa do Idioma Falado no Brasil* en 1931⁵, le *Clube dos Advogados* en 1933⁶ ou l'importante *Associação Brasileira de Imprensa*⁷. La division critique autour de la publication d'*A Selva* se trouve recoupée par ce débat.

-
1. L'article de Ferreira de Castro dans *A Noite* du 16 octobre 1933 est par exemple publié dans le cadre de la « *Semana cultural portuguesa* » de *O Século* et *A Noite* (Ferreira de Castro, « Euclides e Herculano », *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 octobre 1933, vol. 23, n. 7 865, p. 1). Dans sa préface à la seconde édition d'*A Selva*, Jorge Amado pointe quant à lui le rôle du roman dans l'amitié entre Brésil et Portugal (Jorge Amado, « Um classico de nosso tempo », dans Ferreira de Castro, *A Selva*, São Paulo, Editora Verbo, « Moderna literatura portuguesa », 1972, p. 18). Les attaques critiques convoquent elles aussi ces questions. C'est le cas de deux articles de 1929 (S. n., « Uma campanha contra o Brasil na Península ibérica », *Notícia*, Rio de Janeiro, 9 février 1929, n. [?], n. p. et « É preciso combater os que, no estrangeiro, caluminam o Brasil. A nossa hospitalidade não se paga a bofetadas », *Comércio de Santos*, Santos, 18 février 1929, n. [?], p. 1) qui associent *Emigrantes* à la publication d'un rapport du Ministère espagnol du travail concernant les conditions des immigrants européens au Brésil.
 2. « [...] Estou que Ferreira de Castro é um unico impresso em Portugal e no Brasil. A singularidade ja diz alguma coisa ». Afrânio Peixoto, « Prefácio da edição brasileira », dans Ferreira de Castro, *A Selva*, Rio de Janeiro, *op. cit.*, p. 9.
 3. S. n., « Academia brasileira », Rubrique « Vida social », *Correio da Manhã*, 29 avril 1931, p. 5.
 4. S. n., « Accordo Ortográfico Luso-Brasileiro – a A.B.E. felicita o governo pela assignatura do decreto que o aprovou », *Correio da Manhã*, 26 juin 1931, p. 5.
 5. S. n., « O accordo ortográfico. Uma comunicação da Liga da Defesa do Idioma Falado no Brasil », *Correio da Manhã*, 11 juillet 1931, p. 7.
 6. S. n., « Contra o accordo ortográfico », *Correio da Manhã*, 14 septembre 1933, p. 2.
 7. « [...] A A.B.I. foi uma das primeiras associações de classe que se manifestaram contra a adopção da nova ortografia [...]. » S. n., « A constituição e a orthographia usual do povo brasileiro », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 avril 1934, vol. 33, n. 12 074, p. 2.

D'un côté, Humberto de Campos dont le précoce compte-rendu¹ se trouve presque systématiquement cité par les critiques favorables au roman², participe à la rédaction de l'accord orthographique luso-brésilien. De l'autre, Carlos Maul, qui, cinq jours après sa première attaque d'*A Selva* dans le *Correio da Manhã*, publie le 30 avril 1931 dans ce même journal un premier article contre l'accord³. Le 14 mai, il apparaît comme signataire de la note de répudiation de l'accord orthographique, patriotiquement qualifié de « coup inglorieux aux conquêtes que nous avons faites dans le domaine spirituel depuis 1822⁴ ».

L'histoire de ces deux textes – l'un littéraire, l'autre juridique – continue de se croiser puisque, soumis à de vives oppositions au Brésil⁵ et jamais ratifié par Lisbonne, l'accord orthographique est en fait révoqué par l'Assemblée nationale constituante brésilienne début août 1934 – Maul ne tarde pas de s'en réjouir dans le *Correio da Manhã*⁶. Dans les pages de *Diário português* de Rio de Janeiro du 29 août se côtoient alors l'annonce de la parution de la traduction tchèque d'*A Selva* et un article sur l'accord orthographique⁷.

En mars, puis en septembre de la même année, Amado intervient dans la polémique dans le *Boletim de Ariel*⁸. Plus largement, les comptes-rendus

-
1. Humberto de Campos, « Ferreira de Castro. *A Selva*. I et II », art. cit.
 2. Le compte-rendu de Campos est notamment cité dans (par ordre chronologique) : Simões Coelho, « *A Selva* », art. cit. ; Gondin da Fonseca, « Sertão sangrento », art. cit. ; S. n., « *A Selva* e os críticos », art. cit. ; S. n., « Um tópico da Folha da Noite », art. cit. ; Ferreira de Castro, « Um romance português sobre o Brasil », art. cit. ; Antônio Leão Velloso, « *A Selva* », art. cit. ; Antônio Pousada, « Um livro brasileiro », art. cit. ; Leonardo Arroyo, « Ferreira de Castro e sua obra », art. cit. Jaime Franco qui critique favorablement *A Selva* dès 1930, se réjouit par ailleurs de l'application de l'accord dans la *Gazeta popular* : Jaime Franco, « A *Gazeta popular* e a ortographia simplificada », *Gazeta popular*, Santos, 1^{er} juillet 1931, vol. 1, n. 144, p. 1.
 3. S. n., « Um protesto sobre a reforma ortográfica », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 avril 1931, p. 3.
 4. « Golpe inglório nas conquistas que fizemos no campo espiritual desde 1822 ». S. n., « O Accordo Ortográfico – o protesto dos jornalistas e homens de letras », *Correio da Manhã*, 14 mai 1931, p. 2.
 5. Polémique notamment dirigée par Paulo Filho, directeur du *Correio da Manhã* (Voir notamment : Paulo Filho, « Um accordo ortográfico », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1^{er} mai 1931, vol. 30, n. 11 156, p. 4).
 6. Carlos Maul, « O restabelecimento da ortographia usual do povo brasileiro », *Correio da Manhã*, 14 août 1934, p. 3.
 7. S. n., « Ainda o acôrdo ortográfico entre Portugal e Brasil », *Diário português*, Rio de Janeiro, 29 août 1934, vol. 2, n. 505.
 8. Jorge Amado, « *A Selva* », et « *Escritores portugueses do Brasil* », art. cit.

d'*A Selva* se multiplient dans la presse jusqu'à la première édition brésilienne en 1935¹. Malgré les polémiques dont ses œuvres font l'objet au début des années trente, la valeur du romancier Ferreira de Castro est finalement unanimement reconnue au Brésil avant la fin de la décennie – l'article monographique, dithyrambique, de Leonardo Arroyo dans *O Estado de São Paulo* de mars 1942 en témoigne².

Ce revirement s'opère en même temps que fait progressivement volte-face l'opposition à l'accord orthographique. Un peu moins d'un an plus tôt, le 17 avril 1941, Maul publie en effet dans le *Correio da Manhã* un appel à appliquer l'accord orthographique qu'il refusait jusqu'alors. Il s'agit, en ses propres termes, d'« accepter le fait accompli³ ». S'il n'est pas, à notre connaissance, revenu sur sa critique d'*A Selva*, la postérité du roman l'a de fait posé face à une consécration. De façon surprenante, alors que la seconde guerre mondiale – guerre des nationalismes s'il en est – fait rage (le Brésil s'apprête à déclarer la guerre à l'Allemagne et l'Italie), les positions les plus « patriotes » apparaissent, à travers ce corpus, déroutées au sein du champ littéraire brésilien. Le 29 décembre 1943, à Lisbonne, est finalement signée la *Convenção Ortográfica entre o Brasil e o Portugal*⁴.

En France, les enjeux géopolitiques d'une approche linguistique d'*A Selva* semblent ignorés par la critique. C'est que la question de la langue se trouve elle-même évincée, et ce, en premier lieu, par la propre traduction. Dans son introduction à *Forêt vierge*, avant de déclarer péremptoirement qu'il a « voulu échapper à l'emprise de la phrase portugaise⁵ » notamment du fait que « le

1. Voir les comptes-rendus d'*A Selva* suivant : Plínio Barreto, « s. t. », *O Estado de São Paulo*, 29 décembre 1934 ; S. n., « *A Selva*. Ferreira de Castro », *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, mai 1935, vol. 3, n. 11, n. p. ; Simões Coelho, « *A Selva* », art. cit. ; s. n., « *A Selva* » ; ou encore : Gondin da Fonseca, « Sertão sangrento », art. cit.

2. Leonardo Arroyo, « Ferreira de Castro e sua obra », art. cit.

3. « Aceitar o fato consumado ». Son conservatisme n'a toutefois pas fléchi puisqu'il profite au passage pour appeler à : « *liquidar-se de vez essa brotoeja que anda pelas folhas volantes rotulando-se de "língua brasileira" e que não passa de cassange a estimular os ingênuos e os ignorantes a escreverem sem sintaxe* ». Carlos Maul, « O fim da questão ortográfica », *Correio da Manhã*, 17 avril 1941, p. 4.

4. Eugênio Vargas Gracia, *Cronologia das relações internacionais do Brasil*, op. cit., p. 159.

5. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, op. cit., p. III.

portugais [serait] la langue la plus voluptueuse, la plus chatoyante d'Europe¹ », Cendrars oblitère effectivement la singularité linguistique du roman en la rapportant à une réalité brésilienne qu'il revendique connaître :

A Selva est un des livres les plus difficiles qu'il m'ait été donné à traduire et, moi-même, si je n'avais pas séjourné au Brésil, si je ne connaissais pas cette terre et les gens de cette terre, leur poésie, leurs chansons, leurs danses, leurs traditions populaires et le travail intense – la monoculture et l'industrialisation – qui enfièvre cet immense pays d'avenir, si je n'avais pas flâné sur le port et dans les collines avec les nègres et les mulâtres de Rio-de-Janeiro, si je n'avais pas écouté des nuits entières les récits que se font les chasseurs, les éleveurs, les planteurs de l'intérieur et si je n'avais assisté à des discussions traitant de tous les sujets entre fazendeiros, banquiers, ingénieurs, politiciens, officiers, avocats, législateurs qui sont responsables des destinées du pays, jamais je ne serais arrivé au bout de ma traduction².

Primerait ainsi dans sa traduction la part brésilienne du roman, et l'hybridité linguistique d'*A Selva* elle-même tendrait à être volontairement abolie : c'est comme si, en traduisant le roman de Ferreira de Castro, Cendrars se présentait en traducteur du Brésil³ lui-même.

Les déplacements humains que le roman met en scène tendent en somme à en projeter la lecture selon une dimension géopolitique définie par la concurrence de nationalismes aussi bien politiques que littéraires. La traduction de Cendrars et sa réception critique s'inscrivent dans ce complexe antagonisme : non seulement *Forêt vierge* insiste sur l'ancrage géographique brésilien du récit mais s'esquisse aussi dans le roman, notamment à partir de l'expression « pays d'avenir », une définition nationale du Brésil structurée par l'opposition entre optimisme et pessimisme (rappelons la référence au *Retrato do Brasil* qui ouvre l'introduction de *Forêt vierge*) elle-même exprimée symboliquement entre Paradis et Enfer. Alors qu'*A Selva* constitue pour la critique brésilienne l'occasion de confronter des nationalismes littéraires divergents (celui d'Amado, de Campos, de Sá), il semble que *Forêt vierge* en restitue les contradictions en occultant les enjeux politiques, relevant notamment des résurgences de la relation politique, démographique et linguistique entre colon et colonisé.

1. *Idem.*

2. *Idem.*

3. Nous reprenons ici l'expression du titre de l'étude d'Adalberto Oliveira : Adalberto Oliveira de Souza, *Cendrars tradutor do Brasil*, *op.cit.*

c. Illettrismes

La critique de l'œuvre de Ferreira de Castro s'accorde à associer *A Selva* au roman précédant : *Emigrantes*¹. Publié en 1928 à Lisbonne, c'est sa traduction espagnole, parue en 1930, qui projettera son auteur dans la littérature mondiale. D'inspiration autobiographique à l'instar d'*A Selva*, le roman raconte l'histoire de Manoel da Bouça, paysan portugais analphabète qui, pour acheter des terres voisines, part vainement chercher fortune au Brésil où il se retrouve misérable travailleur de l'industrie du sud-est.

En plaçant le roman dans la continuité du précédant, Figueiredo évoque dans son compte-rendu d'*A selva* les « rêves fulminants de richesse, d'ordinaire apportés par les plus audacieux, pourtant moins équipés mentalement pour sa réalisation normale² » qu'inspirent l'Amazonie. Et lorsque, dans sa réponse à la lettre ouverte de Ferreira de Castro à propos d'*A Selva*, Maul s'attarde à propos des « paysans analphabètes³ », c'est bien dans la prolongation de sa récusation d'*Emigrantes* qu'il situe sa riposte.

De façon générale, une thématique sous-jacente se dégage lorsqu'il s'agit de comparer les deux romans : celle de l'analphabétisme. Dans *A Selva*, Alberto doit effectivement sa délivrance au fait qu'il sache lire et écrire ; et, comme son personnage, c'est finalement cette aptitude qui a permis à Ferreira de Castro de

-
1. Les deux romans sont ainsi mis en relation dans Humberto de Campos, « [Compte-rendu I et II de *A Selva*] », art. cit. ; Carlos Maul, « Terra de ninguém... », art. cit. ; Jorge Amado, « [Compte-rendu de *A Selva*] », art. cit. ; Simões Coelho, « *A Selva* », art. cit. ; S. n., « Um romance português sobre o Brasil. Carta do escriptor Ferreira de Castro », art. cit. ; Carlos Maul, « Um professor de liberalismo », art. cit. ; Andrade Queiroz, « [Compte-rendu de *A Selva*] », *Diário de Notícias*, Porto, 10 août 1930, vol. [?], n. [?], p. [?] ; mais aussi dans Antoine Trojani, « Sympathies lointaines », art. cit. ; Raymond Milliet, « Dans la forêt vierge d'Amazonie avec Ferreira de Castro et Blaise Cendrars », art. cit. ; Marina Paul-Bousquet, « En parlant de *Forêt vierge* avec Ferreira de Castro et Blaise Cendrars », art. cit. ; Jean Desternes, « Rencontre à Paris de Ferreira de Castro », art. cit. ; Georges Coustal, « Un hôte de marque. Avec le célèbre la célèbre écrivain portugais », *Sud-Ouest*, 3 mai 1948, p. [?] ; Boris Metzler, « Ferreira de Castro », *La Gazette des lettres*, Paris, 15 mai 1948, vol. [?], n. [?], p. [?] ; Robert Coiplet, « [Compte-rendu de *Émigrants*] », art. cit.
 2. « Sonhos fulminantes de fortuna, de ordinário trazidos pelos mais audaciosos, embora menos aparelhados mentalmente para a sua realização normal ». Huascar de Figueiredo, « O romance do Amazonas », art. cit.
 3. « Camponeses analfabetos ». Carlos Maul, [PS à] « Um professor de liberalismo », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 mai 1935, vol. 34, n. 12 424, p. 4.

quitter le *seringal*¹ pour, après de longues et pénibles années, être finalement reconnu mondialement comme un écrivain. Comme le résume le traducteur d'*A Selva* en allemand, le roman serait ainsi celui de ceux qui « sont incapables d'écrire et se limitent à échanger des impressions entre eux² ».

Un récit d'illettré : le pain contre la plume

Dans *L'Humanisme luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro*, Bernard Emery émet l'hypothèse que, sous le rejet nationaliste des romans de Ferreira de Castro, se dégagerait une critique – tue – d'un tout autre ordre : celle « du succès insolent d'un autodidacte en dehors de toute coterie³ ». Elle se dessine effectivement dans les termes de la comparaison que, dans son premier article à propos d'*A Selva*, Maul établit entre le roman de Ferreira de Castro et *Os Desherdados* de Carlos Vasconcelos, publié en 1921. Alors que le critique précise que Vasconcelos tient son récit de son expérience d'ingénieur dans les *seringais* en 1909, il énonce : « grand livre que *celui* composé avec le sang de l'intelligence, senti, subi et vécu par un homme civilisé⁴ ». Par le jeu de la comparaison, le lecteur est porté à lire ici une mise en doute de la civilité même de Ferreira de Castro.

Les critiques élogieuses d'*A Selva* évoquent également le statut d'autodidacte du romancier : on le retrouve aussi bien en termes de « self-made-man » (Ferreira de Castro « se fit par lui-même, comme tous les hommes de réelle valeur. Il gravit lentement, peu à peu, luttant et surmontant⁵ », lit-on dans *A Noite*) que d'« enfant prodige⁶ » ④ (tel que le présente Cendrars dans son entretien dans

1. Bernard Emery insiste sur la précocité du goût de l'écriture de Ferreira de Castro et de ses conséquences sur son parcours au Brésil. Bernard Emery, *L'Humanisme luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro*, op. cit., p. 34.

2. « São incapazes de escrever e limitam-se a trocar impressões entre eles ». Richard Bermann, « Prefácio da primeira edição alemã », dans Ferreira de Castro, *A Selva*, Lisbonne, Guimarães editores, 1982, p. 293.

3. Bernard Emery, *L'Humanisme luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro*, op.cit. p. 48.

4. « Grande livro é esse composto com o sangue da inteligência, sentido, sofrido e vivido por um homem civilizado ». Carlos Maul, « Terra de ninguém... », art. cit.

5. « Fez-se por si mesmo, como todos os homens de real valor. Subiu lentamente, aos poucos, lutando e vencendo ». S. n., « *A Selva* julgada pelo Sr. Gondin da Fonseca », art. cit.

6. Marina Paul-Bousquet, « En parlant de *Forêt vierge* avec Blaise Cendrars et Ferreira de Castro », art. cit. On retrouve ici quelques unes des déclinaisons de la figure de l'autodidacte

Marianne). Bermann semble être le seul à mettre en perspective la valorisation de ce dénuement premier en des termes proprement littéraires. Il raconte :

Il n'avait que 12 ans quand il posa les pieds sur le pont répugnant du bateau qui le transporta. Il savait déjà lire et écrire, ce qui lui donnait une certaine supériorité sur ses compagnons d'émigration. Ainsi, alors que presque tous les autres futurs écrivains portugais passaient par l'Université de Coimbra et apprenaient à caler sur les épaules leur pittoresque cape noire, pendant qu'ils apprenaient beaucoup de latin et beaucoup de droit romain et les phrases sonores du classicisme, ce jeune-homme fut obligé de conquérir par ses propres efforts, non seulement le pain qu'il mangeait, mais aussi l'éducation de son esprit, qu'il se mit à perfectionner en pleine jungle¹ [...].

En présentant le romancier à travers son éloignement de l'institution universitaire, il rejoint la critique des « écrivains “plumitifs”² » que Nonato Pinheiro insère dans son article intitulé « Panorama da literatura brasileira. *Chanaan e A Bagaceira* versus *La Voragine e A Selva* » publié dans *O Jornal* le 22 février 1931. Le propos de Lafforest, dans son compte-rendu de *Forêt vierge* pour *La Liberté* (alors dirigé par Jacques Doriot) du 24 janvier 1939 n'est pas différent lorsqu'il affirme que Ferreira de Castro « n'est pas un homme de lettres³ ». Le romancier lui-même, d'ailleurs, peint dans son éloge d'Euclides da Cunha paru le 22 novembre 1933 dans *A Noite* son maître « tournant le dos aux livres⁴ ».

Finalement, le récit du parcours de Ferreira de Castro constitue l'occasion pour la critique, d'un côté comme de l'autre de l'océan, d'exprimer un anti-

telles que présentées par Sarah Al-Matary dans son introduction au numéro d'*Études sociales* intitulé *L'autodidaxie (XIXe-XXIe siècles)* (Sarah Al-Matary, « L'autodidaxie : pratiques, représentations, supports, sociabilités (XIX^e-XXI^e siècles) », dans *Les Études Sociales*, Paris, vol. 2, n. 176, 2022, p. 15-16).

1. « Contava apenas 12 anos quando pôs os pés sobre o repugnante convés de barco que o transportou. Já sabia ler e escrever, o que lhe dava certa superioridade sobre os seus companheiros de emigração. Assim, enquanto quase todos os outros futuros escritores portugueses passavam pela Universidade de Coimbra e aprendiam a traçar sobre os ombros a sua pitoresca capa negra, enquanto eles aprendiam muito latim e muito direito romano e as frases sonoras do classicismo, este rapazito foi obrigado a conquistar pelo seu próprio esforço, não apenas o pão que comia, mas também a educação do seu espírito, que começou a aperfeiçoar em plena selva [...]. » Richard Bermann, « Prefácio da primeira edição alemã », dans Ferreira de Castro, *A Selva*, *op. cit.*, p. 294.
2. « Escritores “plumitivos” ». Nonato Pinheiro, « Panorama da Literatura brasileira. *Chanaan e A Bagaceira* versus *La Voragine e A Selva* », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 22 février 1931, vol. 11, n. 3 762, p. 2.
3. Roger de Lafforest, « *Forêt vierge*. Un livre inoubliable de Ferreira de Castro », art. cit.
4. « Dando costas aos livros ». Ferreira de Castro, « Euclides e Herculano », art. cit.

intellectualisme régulièrement affleurant. Il s'agit jusqu'à discréditer le propre « savoir établi » : quand Campos évoque les « lunettes en or de nos écrivains¹ », le critique d'*A Manhã* affirme quelques cinq ans plus tard : « les nantis de notre littérature ne connaissent pas la misère des *sertões*² ». Dans le *Boletim de Ariel*, Amado proclame quant à lui qu'*A Selva* n'a « rien [...] d'un livre de savant³ » et que ses personnages ne sont pas des « *caboclos* littérisés⁴ ». Selon la même ligne critique, Boris Metzler, dans son compte-rendu de *Forêt vierge* publié dans *La Gazette des Lettres* du 15 mai 1948, oppose Ferreira de Castro aux « écrivains [...] enfermés dans leur tour d'ivoire, repliés sur eux-mêmes⁵ ».

Bien des années avant, Sá caractérisait lui aussi l'œuvre du romancier par son opposition au regard en plongée⁶ : parce qu'il ne partagerait pas un certain « esprit de tourisme (enfant de l'esprit de théorisme⁷) », Ferreira de Castro s'opposerait en effet à ces écrivains qui « se limitent à la superficialité, voient les choses en passant⁸ ». La critique nationaliste recourt plus systématiquement et plus clairement à cette rhétorique anti-intellectuelle. Il s'agit pour elle d'accuser Ferreira de Castro en tant que représentant de l'élite culturelle : son roman relèverait d'un de ces « littéraires [qui] font grossir la vague des mécontents⁹ ». Maul, notamment, remarque à propos d'*Emigrantes* que :

[Les] paysans analphabètes [...] ont toujours été en bonne entente avec nous, travaillant ici, prospérant les uns plus que les autres, de bonnes gens, saines et

-
1. « Óculos de ouro de nossos escritores ». Humberto de Campos, « Ferreira de Castro. *A Selva*. I et II », art. cit.
 2. « Os boa-vidas da nossa literatura não conhecem a miséria dos sertões ». S. n., [Sans titre], *A Manhã*, art. cit.
 3. « Nada [...] de livro de sábio ». Jorge Amado, « *A Selva* », art. cit.
 4. « Caboclos literarizados ». *Idem*.
 5. Boris Metzler, « Ferreira de Castro », art.cit.
 6. On retrouve ici, selon un autre point de vue, la thématique de la connaissance cartographique évoquée plus haut à propos de l'exotisme qui traverserait *A Selva*.
 7. « Espírito de turismo (filho do espírito de teorismo) ». Julião Sá, « *A Selva* », art. cit.
 8. « Limitam-se à superficialidade, veem as coisas por cima ». *Idem*.
 9. « Literatos [que] engrossam a onda dos descontentes ». S. n., « O problema imigratório. Ainda o que se diz do livro *Emigrantes* », *A Gazeta*, São Paulo, 19 février 1929, vol. 23, n. 6 921, p. 1.

honorées, incapables de faire des histoires comme chez les intellectuels qui sèment la discorde entre Lusitains et Brésiliens¹.

L'anti-intellectualisme repéré dans les critiques d'*A Selva* et de *Forêt vierge* se trouve ainsi mis au service d'orientations politiques divergentes, aussi bien communistes que fascistes². Le consensus se prolonge lorsqu'il s'agit d'opposer un certain savoir littéraire³ à celui propre à l'expérience – exprimée en termes de vie. En 1935, aussi bien dans le compte-rendu du *Correio da Noite*⁴, que dans celui d'*A Manhã*⁵ comme dans ceux d'*A Província*⁶ (de Salvador), du *Diário da Noite*⁷ (de Porto Alegre) ou bien d'*O Jornal*⁸ (de Manaus), l'éloge de Ferreira de Castro est traversé par la promotion d'une « écriture de la vie ».

Le tapuscrit de Coudure – et les corrections qui y sont portées par Cendrars – manifeste un soin particulier dans la traduction du passage où la question est abordée. C'est la période de crue dans le *seringal* ; les hommes vivent reclus et n'ont pour seule distraction que leurs propres récits :

-
1. « E, quanto aos “camponezes analphabetos” foram esses os que sempre se deram bem conosco, trabalhando aqui, prosperando uns mais do que os outros, boa gente sadia e honrada, incapaz de criar casos como acontece com os intelectuais que semeiam a discórdia entre lusos e brasileiros. » Carlos Maul, [PS à] « Um professor de liberalismo », art. cit.
 2. Dans *La Haine des clercs. L'anti-intellectualisme en France* Sarah Al-Matary montre l'anti-intellectualisme de l'entre-deux-guerres comme une mise en tension d'idéologies divergentes. Voir en particulier les chap. 7 « L'esprit et la lettre », chap. 8 « Refondre les cadres » et chap. 9 « Faire peuple ».
 3. Edmond Constans raconte un dimanche passé avec Ferreira de Castro et Armand Guibert à Ermenonville, sur les traces de Jean-Jacques Rousseau. Il ponctue son récit en décrivant le romancier portugais et ajoute : « Et Ferreira de Castro, qui connaît la littérature française classique et moderne, mieux que beaucoup de soi-disant érudits de notre langue, revivait dans une émotion certaine les angoisses et les rancœurs de Jean-Jacques... » Edmond Constans, « Ferreira de Castro », *Septembre*, Bruxelles, Paris, 21 novembre 1948, vol. 4, n. 42, p. 4.
 4. « O consagrado romancista português [...] é um escritor consciencioso, que aprofunda as misérias, as tristezas, as naturais tragédias da vida, sabendo depois escrevê-las [...]. » Antônio de São Payo, « Escrevi *A Selva* como se fosse brasileiro », art. cit.
 5. « O senhor Ferreira de Castro é um romancista leal, sincero, exato. Mete-se na vida para contar a vida. » Álvaro Moreyra, « A Imaginação dos outros », art. cit.
 6. « O seu maior mérito [*A Selva*] – o de tudo o que descreve ter sido vivido ». Julião Sá, « *A Selva* », art. cit.
 7. « [...] Se o seu espírito não tivesse passado por todas aquelas vicissitudes, certamente, nunca a sua portentosa imaginação nos daria obra de quilate de *A Selva*. » Antônio Pousada, « Um livro brasileiro », art. cit.
 8. « Realmente, para escrevê-la [a obra prima sobre a nossa terra], embora se demorassem longos anos nas leituras dos gabinetes e das bibliotecas, teria sido necessário o contato direto com a natureza para o produzir, nenhuma de suas cenas sendo possível sem o auxílio prestimoso da memória. » Huascar de Figueiredo, « O romance do Amazonas », art. cit.

Agostinho e Firmino aimaient bien se rendre chez leurs plus proches voisins, et Alberto les accompagnait ne pouvant plus supporter la solitude, mais c'était une bien triste, une bien monotone distraction que d'écouter tout un après-midi les plaintes des CEARÉENS, l'histoire de leurs illusions perdues et de leurs amours interrompues. Tous avaient le mal du pays et tous leurs récits tournaient autour de la sécheresse qui dévastait depuis si longtemps le Ceará et leur avait fait quitter leur pays. / « Cette année-là, il y eût une sécheresse si grande qu'à la fin les gens buvaient de l'urine de cheval... Alors nous avons décidé d'émigrer et de partir vers la côte. J'ai vu mon oncle Alfredo devenir fou de soif. Il courrait derrière nous les bras levés. Il ressemblait à un revenant. À la fin il est tombé et son cadavre est resté là sur la route. Nous avons pu en r chapper. Mais lui, ce sont les urubus qui se sont chargés de lui... » / Ces récits des fléaux qui dévastait le Ceará étaient tous pareils, mais ils étaient faits d'une façon si simple, si directe, si vivante et étaient tellement dépouillés de littérature qu'Alberto s'imaginait chaque fois assister au drame¹.

Comme si la littérature empêchait de « voir », de « vivre », le récit ; comme si la simplicité, la spontanéité, et la brutalité constituaient finalement les fondements principaux d'un art conçu comme celui du dépouillement. La poétique esquissée ici à partir de l'évocation des récits de sécheresse peut être considérée comme une anticipation de l'émergence sur la scène littéraire brésilienne des romans du Nordeste, eux-mêmes traversés par cette thématique (pensons par exemple à *A Baga eira* de José Américo de Almeida publié en 1928, *O Quinze* de Raquel de Queiroz publié en 1930 ou *Vidas secas* de Graciliano Ramos publié en 1938) et caractérisés par leur dépouillement stylistique (pensons par exemple à la simplicité lexicale et syntaxique de la prose de José Lins do Rego ou d'Amado). Il faut toutefois remarquer que, nonobstant la dimension métapoétique évidente du passage dans *A Selva*, le terme même de « littérature » y est absent : en soulignant les termes d'une poétique du récit, Cendrars inscrirait ainsi le roman de Ferreira de Castro selon un horizon littéraire anachronique.

Le tapuscrit de Coudure témoigne d'une traduction elle-même accomplie comme un travail de dépouillement. Le deuxième paragraphe de l'extrait cité ci-dessus apparaît comme un des passages les plus travaillés par Cendrars :

Ces récits étaient ~~narrés avec un tel réalisme, une telle simplicité~~, [si simples, si réels, si vrais] qu'Alberto croyait y être [participer]. [Il voyait] Le visage halluciné de l'assoiffé ~~à la poursuite des autres~~ s'inscrivaient dans ses pupilles comme une vision inoubliable [dans son cerveau s'inscrivant d'une façon indélébile]. ~~Il le voyait là~~, [la bouche démesurément ouverte] les yeux troubles, [le corps] harassé, grelottant, maculé de poussière, ~~déchainé~~ sous le soleil brûlant, la bouche démesurément

1. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 149.

ouverte, ~~hurlant son angoisse dans le~~ [et le sombre] tunnel de verdure ~~où voguait maintenant~~ [dans lequel] le canot [s'engageait]¹.

Après un tâtonnement en plusieurs temps, seule la première phrase est finalement conservée :

Ces récits des fléaux qui dévastait le Ceará étaient tous pareils, mais ils étaient faits d'une façon si simple, si directe, si vivante et étaient tellement dépouillés de littérature qu'Alberto s'imaginait chaque fois assister au drame. Il était ému par tant de misère car l'exode de la population du Ceará est unique dans l'histoire contemporaine².

C'est comme si, après la transcription au discours direct de fragments de récits, la reprise narrative n'était plus que « littérature ». Il semble même que l'inélégance de la deuxième phrase relève d'une affirmation de prosaïsme. L'évocation de ces récits de sécheresses au sein du roman est d'autant plus remarquable qu'elle résonne avec l'introduction du traducteur : la définition par Cendrars du style d'*A Selva* recourt aux mêmes termes (« dépouillées », « vie », « directement »), et repose sur les mêmes critères :

À mon avis, ce qui a fait surtout l'immense succès d'*A Selva*, traduit aujourd'hui en quatorze langues – ma traduction française arrive en dernier – c'est sa profonde humanité, sa véracité, *les détails vécus qu'il rapporte*, ses observations, ses notations, aigues et *dépouillées* sur la *vie* des pauvres seringueiros, *une absence totale de commentaire* qui laisse agir le fait *directement* sur le lecteur et une fidélité de parole si scrupuleuse dans le propos, que le moindre dialogue entre ces gens de couleurs simples et primitifs perdus au fin fond des bois émeut, touche le cœur, est entendu³.

L'effet de répétition par le commentaire, évité par Cendrars, constitue pourtant un aspect fondamental de la portée métapoétique du passage dans *A Selva*. Ferreira de Castro n'y insiste en effet pas tant sur le style des récits des *cearenses* (qu'il qualifie simplement de « net⁴ »), que sur leur aspect itératif :

Agostinho e Firmino amavam a sua convivência e, de quando em quando, escapavam-se para lá. Ele acompanhava-os, para não ficar sozinho na barraca, embora Firmino jurasse que os índios não abandonavam a maloca, por falta de transportes, desde que a floresta escondia as raízes na água. Eram tardes quase sempre tristes, fizesse sol ou chovesse, a escutar os Cearenses, os seus sonhos derrotados, os seus amores interrompidos – todo o carinho, todo o coração lá

-
1. Page 196 du tapuscrit de la traduction de Jean Coudure. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (cote : O 273).
 2. Ferreira de Castro, *Forêt vierge*, *op. cit.*, p. 149.
 3. *Ibidem*, p. III.
 4. « Nítido ».

longe, na distante terra da nascença. Sabia já de cor a história deles e às vezes, de regresso, sentado no meio da canoa, ecoavam de novo no seu espírito frases que lhes ouvira. « Era um capanga valente capaz de espantar a António Silvino ». « Naquele ano de seca, eu deitei a boca ao tijuco para ver se ainda chupava umas gotas de água. Depois, não pude mais e bebi urina de cavalo ». « Eu vi o meu tio Alfredo endoidecer de sede e correr, correr atrás de nós, com os braços abertos, que até parecia uma alma penada. Nós vínhamos a fugir do sertão e ele caiu e lá ficou a estrebuchar, enquanto os urubus não deram cabo dele ». / De tão nítido, Alberto via também o espetáculo que as palavras sugeriam. O vulto aloucado de sedento, correndo atrás do êxodo, colava-se-lhe nas pupilas como uma obsessão. E lá estava a bracejar, aberta a boca, desvairados os olhos, trêmulo, roto, empoeirado, cobrindo com a nua angústia, estampada na terra ardente, a galeria vegetal por onde a canoa singrava¹.

Les mêmes histoires sont tellement racontées qu'elles sont « connues par cœur » et « parfois, [...] résonnent » ; leur répétition semble infinie : en parole, en pensées comme en images. C'est que l'itération constitue une modalité fondamentale de fixation du récit, en particulier dans la littérature orale. À travers la mise en scène de la transcription d'un récit oral sous la forme dialogique puis narrative, le propos métapoétique du passage porterait ainsi sur les dialogues qu'*A Selva* tisse non pas avec un certain type de roman mais avec l'oralité et la littérature orale.

La critique française de *Forêt vierge* tend à aborder la thématique de l'illettrisme et les questions stylistiques qui s'y rapportent à l'aune de la légitimité auctoriale de Ferreira de Castro envisagée en des termes spécifiquement français : celle-ci relèverait du fait que le romancier ait été contraint de « gagner son pain ». Symbole polysémique s'il en est, le pain, en opposition à la plume, représente alors comme un contre-point à la « littérature » dans ce qu'elle a de non cumulable et de gratuit.

La récurrence de la formule fait résonner le roman de Ferreira de Castro avec le premier titre de la quadrilogie romanesque d'Henry Poulaille, *Le Pain quotidien*, publié en 1931 par Georges Valois (les deux romanciers se rencontreront presque vingt ans après, en 1948 – une photographie parue en mars 1950 dans *Liens* en atteste²). *Le Mercure de France*, par exemple, l'emploie pour conclure la comparaison d'*A Selva* avec *Emigrantes* : « dans tous les deux gémit

1. Ferreira de Castro, *A Selva*, *op. cit.*, p. 171.

2. Accompagne l'article : Florence Littré, « Ferreira de Castro. L'homme le plus populaire en son pays », *Liens*, 1^{er} mars 1950, p. 1 et 12.

et s'arc-boute l'implacable lutte pour la vie, *la conquête du pain*, le mirage de l'or¹ ». Dans le compte-rendu de Millet pour *Les Nouvelles Littéraires*, l'expression concerne le romancier lui-même : « Ferreira de Castro est allé dans ces pays comme le plus humble des émigrants portugais, pour y *gagner son pain*² ». Elle revient sous la plume du propre Poulaille, dans son article intitulé « Un grand romancier européen. Ferreira de Castro » publié dans *Carrefour* le 26 septembre 1946 à l'occasion de la publication en feuilleton de *Terre froide* : « Ferreira de Castro connut des débuts difficiles. Orphelin de père, il dut, à douze ans, s'exiler pour *gagner son pain*³ ». Peut-on lire ici l'évocation de Magneux sous celle d'Alberto, et celle de Poulaille lui-même sous celle de Ferreira de Castro ? Quelques années plus tard, la formule semble s'imposer lorsqu'il s'agit de rendre compte de la traduction française d'*Émigrants* : on la retrouve aussi bien dans les pages des *Lettres françaises*⁴, de la *Gazette des lettres*⁵, des *Nouvelles littéraires*⁶, du *Monde*⁷, de *La Croix du Nord*⁸ ou de *Sud-Ouest*⁹.

De fait, l'histoire de l'écriture, de la publication et de la diffusion du roman de Ferreira de Castro résonne avec celle de l'avènement de la littérature prolétarienne. Si la question innerve les débats littéraires depuis quelques temps déjà, c'est en 1929, soit au moment même de la rédaction d'*A Selva*, que la littérature prolétarienne gagne sa légitimité en France grâce à une grande enquête que lui consacre le tout récent *Monde*¹⁰. Ferreira de Castro a-t-il pris

-
1. « Dans tous les deux [*A Selva* et *Emigrantes*] gémit et s'arc-boute l'implacable lutte pour la vie, la conquête du pain, le mirage de l'or [...]. » Philéas Lebesgue, « Lettres portugaises », art. cit.
 2. Raymond Millet, « Dans la forêt vierge d'Amazonie », art. cit.
 3. Henry Poulaille, « Un grand romancier européen. Ferreira de Castro », *Carrefour*, 26 septembre 1946, vol. 3, n. 106, p. 3.
 4. Renaud de Jouvenel, « Nomade, marin et trappeur. Ferreira de Castro a rénové le roman portugais », art. cit.
 5. Boris Metzel, « Ferreira de Castro », art. cit.
 6. René Lalou, « S. t. [compte-rendu d'*Émigrants*] », *Les Nouvelles Littéraires*, 20 mai 1948, n. 1 080, p. [?].
 7. Robert Coiplet, « S. t. [compte-rendu d'*Émigrants*] », art. cit.
 8. G. H., « S. t. [compte-rendu d'*Émigrants*] », *La Croix du Nord*, 26 mai 1948, p. [?].
 9. Georges Coustal, « Un hôte de marque. Avec le célèbre la célèbre écrivain portugais », art. cit.
 10. « Notre enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, 20 octobre 1928. Article commenté dans Sarah Al-Matary, *La Haine des clercs. L'anti-intellectualisme en France*, Paris, Éditions du Seuil, 2019, p. 201.

connaissance, lors de son séjour estival à Paris, du débat tel qu’il s’y joue alors¹ ? L’année suivante, alors que paraît *A Selva* à Lisbonne, la Librairie Valois publie à Paris l’anthologie-manifeste de Poulaille intitulée *Nouvel âge littéraire*. Durant toute la décennie, tandis que Ferreira de Castro se trouve la cible de la critique nationaliste (notamment brésilienne), Poulaille est incriminé par les communistes. Lorsque paraît finalement *Forêt vierge*, le mouvement de la littérature prolétarienne s’est essoufflé et Poulaille s’est rallié à la trotskiste Fédération internationale de l’art révolutionnaire indépendant². La récurrence d’expressions autour du pain dans la critique française de *Forêt vierge* apparaît donc comme une résurgence d’un débat littéraire et politique déjà daté.

Au Brésil, *A Selva* paraît trois ans après le succès phénoménal de *Cacau*³, premier roman de Jorge Amado depuis son adhésion au Parti communiste, rédigé selon les principes édictés par Andreï Jdanov à l’occasion du Congrès des écrivains soviétiques de 1934 (on en trouve une annonce publicitaire dans le numéro du *Boletim de Ariel* où Amado publie son compte-rendu d’*A Selva*⁴). C’est certainement à *Cacau* que Sá fait référence lorsqu’il affirme d’*A Selva* :

Son avenir [*A Selva*] ne sera pas celui de nos fluets romans “prolétaires” (en effet très pauvres en valeur), sur lesquels personne ne parle au bout de quelques mois, quand ils ne sont achetés que par ceux qui apprécient les lectures pornographiques⁵.

-
1. Le « Manifeste du populisme » paraît le 27 août 1929 dans *L’Œuvre*. Il est signé par l’universitaire Léon Lemonnier et par le critique André Thérive. Plusieurs tendances divergentes se constituent autour de la question de la littérature prolétarienne, de la littérature populiste et de la littérature révolutionnaire. Cf. Danièle Bonnaud-Lamotte et Marie-Noëlle Hainaut, « Vers une littérature nouvelle en 1929 : mots et concepts », *Mots*, Paris, mars 1982, Abus de mots dans le discours. Désabusement dans l’analyse du discours, n. 4, p. 47-67.
 2. Rassemblement fondé à la suite du manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant » signé le 25 juillet 1938 par André Breton et Diego Rivera (en fait rédigé par Léon Trotsky) et publié notamment dans *les Humbles*, en octobre 1938. Voir : Jean-Paul Morel, « Notice Henry Poulaille » (complétée par Marianne Enckell), dans *Dictionnaire des anarchistes*, version mise en ligne le 10 avril 2014, dernière modification le 17 juillet 2017. URL : <https://urlz.fr/nwty>. Consulté le 23 avril 2022.
 3. « Le tirage de la première édition s’élève à 200 exemplaires, vendus en un mois ; celui de la seconde, deux mois plus tard, à 3 000 exemplaires » (« a primeira edição, maio de 1933, contou com 2 000 exemplares e se esgotou em um mês, tendo a segunda edição, julho-agosto de 1933, 3 000 exemplares »). Ana Paula Palamartchuk, « Ser intelectual comunista : escritores brasileiros e o comunismo (1920-1945) », Mémoire de Master sous la direction de Michael M. Hall, Universidade Estadual de Campinas, 1997, p. 117.
 4. Jorge Amado, « *A Selva* », art. cit.
 5. « O seu destino [*A Selva*] não será o desses nossos mirrados romances “proletários” (com efeito paupérrimos em valor), sobre os quais ninguém fala depois de alguns meses, quando só são comprados pelos que apreciam as leituras pornográficas ». Julião Sá, « *A Selva* », art. cit.

Amado lui-même situe sa critique du roman de Ferreira de Castro à l'aune du sien¹. À ces dates, la promotion de la littérature prolétarienne tend pourtant déjà à être exclue de la doctrine soviétique : le rattachement du roman de Ferreira de Castro à celle-ci, que ce soit par la critique française ou brésilienne, semble ainsi relever d'un certain anachronisme.

Relevant d'idéologies foncièrement divergentes, l'anti-intellectualisme qui traverse, au Brésil comme en France, la critique du roman de Ferreira de Castro tend ainsi à en produire une lecture anachronique. Si la réception critique de l'édition brésilienne d'*A Selva* semble oblitérer l'opposition entre littérature prolétarienne et communiste, celle de *Forêt vierge*, centrée autour de l'idée d'une littérature d'illettrés, repose finalement sur un double décalage que Cendrars participe à formuler : d'une part elle renverse les termes de la relation thématique et stylistique entre *A Selva* et le roman du Nordeste des années trente, d'autre part elle situe *Forêt vierge* à l'aune d'une littérature prolétarienne dont la définition a pourtant cessé, en 1938, d'être un enjeu littéraire.

L'adresse aux illettrés : un horizon dépourvu de littérature

Dans son « Pórtico » pour *A Selva*, Ferreira de Castro lui-même emploie le symbole du pain.

Je devais ce livre à cette majesté verte, superbe, énigmatique, qui est la jungle amazonienne, pour tout ce que j'y subis pendant les premières années de mon adolescence et pour le courage qu'elle me donna pour le reste de mes jours. Et je le devais, surtout, aux anonymes éclaireurs, qui allaient devenir mes compagnons, mes frères, des gens humbles qui m'antécédèrent ou accompagnèrent dans la jungle, *des gens sans chronique définitive*, qui, à l'extraction du caoutchouc, livraient leur faim, leur liberté, leur existence. Je les devais ce livre, qui constitue un petit chapitre de l'œuvre qui devra inscrire le cheminement bouleversant des déshérités au travers des siècles, *en quête de pain et de justice*².

1. Jorge Amado, « *A Selva* », art. cit.

2. « Eu devia este livro a essa majestade verde, soberba, enigmática, que é a selva amazônica, pelo muito que nela sofri durante os primeiros anos da minha adolescência e pela coragem que me deu para o resto da minha vida. E devia-o, sobretudo, aos anônimos desbravadores, que viriam a ser meus companheiros, meus irmãos, gente humilde que me antecedeu ou acompanhou na brenha, *gente sem crônica definitiva*, que à extração da borracha entregava a sua fome, a sua liberdade, a sua existência. Devia-lhes este livro, que constitui um pequeno capítulo da obra que há de registrar a tremenda caminhada dos deserdados através dos séculos, *em busca de pão e justiça*. » Ferreira de Castro, « Prefácio », dans Ferreira de Castro, *A Selva*, Rio de Janeiro, *op. cit.*, p. 13.

Celui-ci n'est cependant pas déployé à propos de l'auteur mais de ceux à qui il dit « devoir » son roman – faisant ainsi de l'écriture un règlement de dettes¹. Il s'agit alors de pointer l'illettrisme non pas du romancier mais bien de ceux dont il se propose d'écrire la « chronique définitive » – et manquante. Vingt ans auparavant, Amado anticipe cette déclaration en concluant son article pour *Movimento* par la désignation du lecteur idéal d'*A Selva* – illettré :

Ceux qui peuvent émettre des opinions sur le grand livre de Ferreira de Castro, ce sont les maranhenses et cearenses dans les seringais de l'Amazonie. Ceux-ci, pour sûr, ne trouveront pas que le livre de Ferreira de Castro est antipatriotique. Ils le trouveront un livre vrai et verront dans son auteur un compagnon courageux qui dénonça au monde l'existence d'hommes asservis dans un pays qui se dit libéral. C'est cela la vérité².

Le roman aurait ainsi été écrit avant tout pour ceux qui ne lisent pas. En publiant *A Selva*, le romancier a bien sûr conscience qu'il projette toutefois son roman dans « la vie des lettres ». Dans son entretien avec Payo publié dans le *Correio da Noite* du 24 juin 1935, alors qu'il est interrogé à propos de la polémique autour de son œuvre, il pose ainsi la compétence comme condition première et suffisante de la critique :

J'admets, parce que c'est naturel, que *tout homme qui écrit reste sous l'autorité de ceux qui écrivent aussi*. Je peux faire une chronique, un livre, un travail dans la meilleure des intentions comme peut l'écrire tout autre individu. Une autre personne, pour peu qu'elle vive dans les lettres, a le droit légitime de s'y opposer. / Rien de plus naturel dans la vie des lettres du journalisme. *Chacun écrit et dit ce dont son intelligence lui permet*³.

Cette conception déterministe de l'écriture vient mettre en exergue l'accusation que le romancier porte aux critiques de ne pas lire son roman. Lorsque Payo, un peu plus loin, lui demande : « à quoi attribuez-vous la

-
1. Compte tenu de l'importance de la notion de dette au sein du roman lui-même (cf. Partie III, chapitre 2, « Brésilienneté de *Forêt vierge* »), on perçoit ici à quel point Ferreira de Castro mêle récit de l'écriture et écriture du récit.
 2. « Quem pode dar opinião sobre o grande livro de Ferreira de Castro, são os maranhenses e cearenses, que vivem nos seringais do Amazonas. Estes, com certeza, não acharão o livro de Ferreira de Castro impatriótico. Acharão um livro verdadeiro e verão no seu autor um companheiro corajoso que denunciou ao mundo a existência de homens escravizados num país que se diz liberal. Essa é a verdade. » Jorge Amado, « O caso da Selva », art. cit.
 3. « Admito, porque é natural, que *todo homem que escreve fique sob a alçada dos que também escrevem*. Eu posso fazer uma crônica, um livro, um trabalho na melhor das intenções como o pode escrever qualquer outro indivíduo. Outra pessoa, pois que viva nas letras, tem o legítimo direito de rebater. / Nada mais natural na vida das letras do jornalismo. *Cada um escreve e diz o que a sua inteligência permite*. » Antônio de São Payo, « Escrevi *A Selva* como se fosse brasileiro », art. cit.

publicité ? », il répond par une exclamation : « à ce qu'on ait jugé mon livre sans l'avoir lu jusqu'au bout¹ ! » Il confirme alors la dénonciation portée quelques jours plus tôt dans le *Correio da Manhã*² – de laquelle Maul se défend pourtant dès le lendemain, dans le même journal : « je lus le livre jusqu'au bout, et seulement après cela je me convainquis de son objectif³ ». La propre lecture du roman devient ainsi une thématique de la critique. Moreyra reprend ainsi dans son article du 26 mai 1935 pour *A Manhã* : « sûrement, la direction de l'ABI ne lut guère le livre de M. Ferreira de Castro. Elle en entendit parler⁴ ». Bien plus tard, en 1942, l'idée est reprise – et amplifiée – par Arroyo : « l'élite intellectuelle la connaît, par hasard ; mais le peuple lecteur, qui devait être plus près de ses livres, ne fait qu'entendre parler vite fait de *A Selva* et de *Emigrantes*⁵ ». La lecture – ou plutôt son absence – apparaît ainsi comme encore un axe paradoxal de critique du roman.

Il faut dire que la critique d'*A Selva* – on l'aura compris – tend à projeter le roman selon un horizon dépourvu de littérature. Tandis que Maul se réfère à l'ouvrage en termes d'« épouvantail » et d'« instrument de panique⁶ », Amado évoque par exemple « une arme de lutte⁷ ». Campos, lui, affirme dans son compte-rendu d'*Emigrantes* que :

Écrivant son roman, le nouvel écrivain portugais ne pensa pas uniquement à la réalisation d'une œuvre de littérature, à l'effet qu'elle pouvait avoir sur la

-
1. « — A que atribui a campanha ? — A ter-se julgado o meu livro sem o haver lido até o fim ! » *Ibidem*.
 2. « Acrescentou que o seu livro representa profunda simpatia pelo povo brasileiro, e que somente pode dizer o contrário quem não o leu. » Ferreira de Castro, « Um romance português sobre o Brasil », art. cit.
 3. « Eu li o livro até o fim, e só depois disso é que me convenci do seu objetivo ». Carlos Maul, [PS à] « Um professor de liberalismo », art. cit.
 4. « De certo, a diretoria da ABI não leu o livro do senhor Ferreira de Castro. Ouviu falar ». Álvaro Moreyra, « A Imaginação dos outros », art. cit.
 5. « A elite intelectual conhece-a, porventura ; mas o povo leitor, que mais perto devia estar dos seus livros, só tem ouvido falar por alto de *A Selva* e de *Emigrantes* ». Leonardo Arroyo, « Ferreira de Castro e sua obra », art. cit.
 6. « Espantalho » ; « instrumento de pânico ». Carlos Maul, « Terra de ninguém... », art. cit.
 7. « Uma arma de luta ». Jorge Amado, « Um clássico de nosso tempo », dans Ferreira de Castro, *A Selva*, São Paulo, *op. cit.*, p. 20.

sentimentalité de ses lecteurs, mais, aussi, à l'exposition d'un problème social de la plus grande relevance pour sa patrie¹.

À ce jeu, les déclarations d'intention s'opposent frontalement. Tandis que Ferreira de Castro inscrit son œuvre dans une volonté de provoquer une « humaine sympathie pour les humbles habitants de l'Amazonie, du Ceará et du Maranhão² », Maul énonce : « nul besoin de clarifier davantage pour que l'on connaisse son "intention", qui est ce qui nous intéresse et s'avère être celle de créer dans l'esprit du paysan portugais l'horreur du Brésil³ ».

Se dessine toutefois un consensus critique autour de la puissance d'action du roman (donc de la lecture). Elle tend – on l'a vu – à s'exprimer en termes politiques tout au long de la polémique dans la presse brésilienne. Campos⁴ comme Fonseca⁵ désigneront même *A Selva* comme un appel direct aux gouvernants. Le propre romancier s'exprime en des termes similaires. En 1938, à l'occasion de la publication de *Forêt vierge*, Ferreira de Castro déclare ainsi dans les *Nouvelles Littéraires* : « Ma plus grande satisfaction est de savoir que le roman que vient de traduire votre grand Blaise Cendrars a contribué à *améliorer le sort* des parias dont j'ai *conté la sombre vie* : certains patrons ont compris⁶ ».

Cendrars, lui, conserve dans ses archives – comme un trophée ? – une lettre de Jean Fiolle rédigée au sortir de la lecture de *Forêt vierge* :

Mon cher ami/ Je viens de finir *Forêt vierge*, et je suis émerveillé, au sens exact du mot. Le sortilège *a agi*, j'ai étouffé sous la selva, j'ai respiré les odeurs de la

-
1. « Escrevendo o seu romance, o novo escritor português não pensou unicamente na realização de uma obra de literatura, no efeito que ela podia conseguir sobre a sentimentalidade dos seus leitores, mas, também, na exposição de um problema social da maior relevância para a sua pátria ». Humberto de Campos, « Ferreira de Castro. *Emigrantes* », art. cit.
 2. « Humana simpatia pelos humildes habitantes do Amazonas, do Ceará e do Maranhão ». Ferreira de Castro, « Um romance português sobre o Brasil », art. cit. Le propos est auparavant rapporté dans le journal de la communauté portugaise à Rio de Janeiro : « Ferreira de Castro [...] declarou que a sua obra representava um ato de sincera simpatia pelo povo brasileiro. » S. n., « Ferreira de Castro reafirma a sua sincera amizade ao Brasil », *Diário português*, Rio de Janeiro, 18 mai 1935, vol. 3, n. 723, p. 1.
 3. « Não precisaria esclarecer mais para saber-se da sua "intenção" que é o que nos interessa em todo esse barulho, e vem a ser a de criar no espírito do campônio português o terror pelo Brasil ». Carlos Maul, [PS à] « Um professor de liberalismo », art. cit.
 4. « Desejo de indicar ao cautério dos estadistas as chagas da civilização moderna ». Humberto de Campos, « Ferreira de Castro. *A Selva*. I », art. cit.
 5. Gondin da Fonseca termine sa critique par un appel au « *governos estaduais* ». Gondin da Fonseca, « Sertão sangrento », art. cit. ②
 6. Propos rapportés dans Raymond Millet, « Dans la forêt vierge d'Amazonie », art. cit.

pourriture, j'ai *pataugé* dans la vase et *senti* sur ma peau les piqûres des parasites. C'est hallucinant. Merci de tout cœur de *m'avoir ravi*, de façon si *puissante*¹.

Dans un lyrisme dont le lexique n'a pas dû déplaire à Cendrars (il résonne de fait avec les récits d'écriture expressionnistes d'*A Selva* évoqués plus haut), *Forêt vierge* est louée pour sa puissance non pas politique mais sensorielle : le lecteur exprime sa satisfaction d'avoir physiquement éprouvé la puissance d'une écriture présentée comme littéralement agissante. Décrite en termes d'« émerveillement », de « ravissement », d'« hallucination », cette expérience de lecture relève en fait d'une inversion de la relation exotique considérée, à la suite de Jean-François Staszack, comme « *mise à disposition* de quelque chose ou quelqu'un, privé de son sens, réduit à son altérité et *offert comme tel au désir d'appropriation*² ». La lecture se trouve ainsi au cœur des enjeux critiques déployés à propos du roman de Ferreira de Castro.

Le primat du lectorat sur la critique

Dans *A Província* du 16 mai 1935, Sá formule l'aporie critique qui découle de ce fait : « il est inutile de continuer pour notre part à parler de ce livre. Il a besoin d'être lu³ » affirme-t-il. La fortune brésilienne d'*A Selva* est traversée par l'idée que la faveur du lectorat primerait finalement sur le propre jugement critique. C'est ainsi que la situation éditoriale du roman est régulièrement convoquée pour en démontrer la valeur littéraire. Dans son compte-rendu pour *A Noite* publié le 22 mars 1935 (1), Coelho, par exemple, déduit du nombre et du renom de ses traducteurs et préfaciers que « Ferreira de Castro est, actuellement, une des figures fortes dans la moderne littérature portugaise⁴ ». Plusieurs années après, Arroyo résume : « il suffit de dire que [*A Selva*] eut deux traductions

1. Lettre du Dr Jean Fiolle à Cendrars depuis Marseille du 4 décembre [19]38. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte : 78, cote : L 174).

2. Jean-François Staszack, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 2008, *L'exotisme*, n. 148, p. 23.

3. « É inútil de nossa parte continuar a falar desse livro. Ele precisa é ser lido ». Julião Sá, « *A Selva* », art. cit.

4. « Ferreira de Castro é, atualmente, uma das figuras marcantes na moderna literatura portuguesa ». Simões Coelho, « *A Selva* », art. cit.

simultâneas : l'une ici et l'autre au Portugal, ce que, pour nos lettres et pour le prétendu "tombeau de la pensée humaine", est un fait *sui generis*¹ ».

Mentionner le succès éditorial signifie en fait s'intéresser au lectorat lui-même. Dès février 1931, Pinheiro convoque le roman de Ferreira de Castro pour répondre à la question : « Et dans les lettres, que possédons-nous de réel et éternel au rigoureux concept et consécration du peuple – juge omnipotent² ? » Les termes du postulat se retrouvent dans l'introduction du compte-rendu d'*A Selva* de Payo, paru cinq ans plus tard dans le *Correio da Noite* :

Son [de Ferreira de Castro] œuvre [...] n'est pas lue seulement au Portugal et en portugais. Elle fut traduite par des éditeurs de plusieurs pays, en diverses langues, allant de frontière en frontière, dans une marche pleine de consécration. Ferreira de Castro est au premier plan des écrivains de mérite, mais sur le plan *de ceux qui s'élèvent par son propre suffrage publique*³...

La même idée est convoquée par Amado dans sa préface à la seconde édition brésilienne d'*A Selva* publiée en 1972 : il avance en effet que le succès des traductions constitue le « meilleur éloge et la plus juste appréciation du roman⁴ ». Dans son compte-rendu pour *Movimento*, publié près de trente ans plus tôt, il répliquait aux attaques brésiliennes d'*A Selva* en commençant par dénigrer leurs auteurs pour la confidentialité de leurs écrits : « je ne connais rien d'aussi crétin et répugnant que cette publicité que quelques écrivains ratés, *écrivains qui ne réussirent jamais à avoir des lecteurs*, viennent de démarrer contre le grand roman de Ferreira de Castro⁵ ».

-
1. « Basta dizer que [A Selva] teve duas edições simultâneas : uma aqui e outra no Portugal o que, para as nossas letras e para o pretensão "túmulo de pensamento humano", é um fato *sui generis* ». Leonardo Arroyo, « Ferreira de Castro e sua obra », art. cit.
 2. « E nas letras? Que possuímos de real e eterno ao rigoroso conceito e *consagração do povo – onipotente juiz?* » Nonato Pinheiro, « Panorama da Literatura brasileira. Chanaan e A Bagaceira versus La Voragine e A Selva », art. cit.
 3. « A sua [de Ferreira de Castro] obra [...] não é lida somente em Portugal e em português. Foi traduzida por editores de vários países, para diversas línguas, passando de fronteira em fronteira, numa marcha plena de consagração. Ferreira de Castro está no primeiro plano dos escritores de mérito, mas no plano *daqueles que se elevam por próprio sufrágio público...* » Antônio de São Payo, « Escrevi A Selva como se fosse brasileiro », art. cit.
 4. « O melhor elogio e a mais justa apreciação ». Jorge Amado, « Um clássico de nosso tempo », art. cit., p. 17.
 5. « Não sei de nada tão cretino e repugnante como essa campanha que alguns escritores fracassados, *escritores que nunca conseguiram leitores*, vêm de encetar contra o grande romance de Ferreira de Castro ». Jorge Amado, « O caso da Selva », art. cit.

Dès les premiers comptes-rendus de la parution d'*A Selva*, les critiques insistent en effet sur le succès de librairie phénoménal que représente le roman. À Rio de Janeiro, dans *O Jornal* du 26 avril 1930 (soit avant même la date de publication mentionnée par Ferreira de Castro dans sa « Pequena historia d'*A Selva* »), est affirmé par exemple que « le livre connut un franc succès¹ ». Paru le 12 août 1945 dans le journal communautaire carioca *Voz de Portugal*², l'article « *A Selva* : um romance universal » résume : le roman a connu pas moins de dix éditions portugaises pour un total de 42 000 exemplaires – en ajoutant les éditions brésiliennes, le tirage atteint 54 000 exemplaires en langue portugaise. Traduit en onze langues, le livre paraît dans trois pays anglophones (un autre journal communautaire de Rio, le *Diário português*, mentionnait dès septembre 1936 le succès « extraordinaire³ » de la traduction anglaise d'*A Selva* en Angleterre, citations du *Times* et du *Daily Mail* à l'appui), et connaît dix rééditions en France dans les deux ans après sa parution, il est en outre classé parmi les meilleures ventes en République Tchèque l'année de sa sortie. Au total, ce sont un demi-million d'exemplaires vendus dans le monde.

Au Brésil, on lit dans le *Diário Carioca* du 23 septembre 1936 que la première édition brésilienne d'*A Selva* est déjà « presque épuisée⁴ » un peu plus d'un an après sa parution. Maul, qui vitupérait l'année précédente dans les pages du *Correio da Manhã* que « ce n'[était] pas de sa faute que cet écrivain [fût] un des seuls portugais à ne pas faire carrière au Brésil⁵ », est ainsi bien vite démenti. Les 10 000 exemplaires brésiliens vendus en 1945 constituent un succès indéniable. On en mesure l'importance à lire l'article d'Olívio Montenegro publié le jour de Noël 1950 dans *O Jornal* (à côté de la lettre ouverte d'Atilio Milano à Ferreira de Castro). Appelant à une aide gouvernementale visant à réduire le prix du livre, l'auteur lamente alors : « au Brésil, un livre qui parvient à une édition à

1. « O livro teve pleno êxito ». S. n., « A ação do romance *Selva* de Ferreira de Castro decorre nos sertões brasileiros », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 avril 1930, vol. 12, n. 3 718, p. 6.

2. S. n., « *A Selva* : um romance universal », *Voz de Portugal*, Rio de Janeiro, 12 août 1945, vol. 10, n. 726, p. 7.

3. « Extraordinário ». S. n., « *A Selva* de Ferreira de Castro », *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 septembre 1936, vol. 9, n. 2 513, p. 9.

4. « Quase esgotada ». *Idem*.

5. « Não [tinha] culpa de que esse escritor [fosse] um dos poucos portugueses que não fizeram carreira no Brasil ». Carlos Maul, [PS à] « Um professor de liberalismo », art. cit.

dix mille exemplaires est un événement¹ ». *A Selva* comme *Forêt vierge* sont donc des *best-sellers* et l'on peut en lire les conséquences dans l'inclinaison de la critique face au lectorat.

La thématization de l'illettrisme par le roman trouve ainsi différentes déclinaisons critiques qui convergent autour d'un paradoxal anti-intellectualisme. Si, malgré les altérations du discours métapoétique d'*A Selva*, la traduction de Cendrars manifeste une attention aux enjeux stylistiques d'une promotion d'une « écriture de la vie », anachroniquement la critique de *Forêt vierge* tend à redoubler l'approche politique de la critique brésilienne : la récurrence de l'expression « gagner son pain » en serait le symptôme. La considération de la lecture comme un enjeu critique, observée aussi bien dans la critique française que brésilienne, conduit par ailleurs à faire résonner l'illettrisme mis en scène par le roman avec l'affirmation du primat du lectorat. C'est ainsi un horizon littéraire paradoxal qu'adosse au roman la critique, le projetant selon les propres frontières de la littérature : la lecture se trouve évoquée à partir de son absence, la critique à partir de son inanité et l'écriture de son reniement.

*

Les résonances françaises de la littérature brésilienne de la première moitié du XX^e siècle constituent ainsi, par les réverbérations dont elles sont issues, les aires linguistiques comme des *chambres d'échos* : le brouillage critique duquel est l'objet *Forêt vierge* figure par exemple les tensions qui traversent le champ littéraire brésilien dans ses relations à la lusophonie.

L'ample corpus d'articles constitué par Ferreira de Castro dans ses archives nous a permis de dégager les enjeux paradoxaux qui se tissent autour des principaux axes critiques relevés : articulé à l'idée de vérité romanesque, l'exotisme se trouve aussi bien loué que blâmé, exposé que nié, non seulement par le discours critique mais aussi par la traduction elle-même ; engagés dans la lecture du roman, des nationalismes littéraires divergents se trouvent juxtaposés ; thématized par le récit, l'illettrisme tel qu'embrassé par la critique tend à projeter

1. « No Brasil um livro que chega a uma edição de dez mil exemplares é um acontecimento ». Olívio Montenegro, « O livro e o cinema », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 décembre 1950, vol. 22, n. 9 407, p. 13.

un horizon de lecture anachronique mettant notamment en jeu des anti-intellectualismes divergents. C'est la lecture de ces paradoxes critiques à l'aune des aires linguistiques dans lesquels ils s'inscrivent qui permet la mise au jour des interférences de la littérature ou de la critique brésilienne dans *Forêt vierge* et sa réception critique ; finalement ce propre effet de brouillage apparaît comme une modalité des résonances françaises de la littérature brésilienne de la première moitié du XX^e siècle.

Considérer les résonances entre littératures à partir du jeu complexe de réverbérations dont elles résultent revient à les inscrire dans des aires transcendant la seule relation bilatérale. Cette partie s'attachait à ainsi comprendre les résonances françaises de la littérature brésilienne de la première moitié du XX^e siècle à partir des aires continentales et linguistiques qu'elles mettent en jeu.

En l'approchant en termes de projections, le premier chapitre a montré en quoi l'inscription de ces résonances dans l'aire américaine permet d'en percevoir la nature paradoxale : ce serait ainsi à travers ses reflets latins et étasuniens que la littérature brésilienne de la première moitié du XX^e siècle aurait notamment pu résonner en France dans toute sa complexité. À partir de l'expansion de ces résonances selon les aires linguistiques qu'elles impliquent, le second chapitre a quant à lui mis en évidence les paradoxes critiques qui en découlent. Le cas de *Forêt vierge*, lu à l'aune du corpus critique constitué par son auteur, a ainsi permis d'en dégager quelques-uns des principaux ressorts.

Si *réverbération* correspond en français à un phénomène physique (thermodynamique, optique ou acoustique) caractérisé par un mouvement de reflet, de renvoi, le terme latin dont il est issu, *reverberare*, comprend également celui du repoussement, du refoulement – le substantif à partir duquel il est constitué désignant à la fois une baguette, un fouet et des coups de langue, des réprimandes. Cette ambivalence lexicale se retrouve dans notre analyse : développée à partir de l'idée de renvois, de reflets, elle est également traversée par les refoulements (tels que la projection étasunienne d'une intertextualité brésilienne et le détour par une œuvre portugaise pour « traduire le Brésil » observés dans *L'Or* et *Forêt vierge*) et les frictions (nous pensons bien sûr à la polémique dont *A Selva* est l'objet au Brésil, mais aussi à la myriades de paradoxes relevés tout au long de nos commentaires concernant aussi bien les consonances latines du Brésil sous la plume de Cendrars et Bernanos, que la restitution dans *L'Or* de la modernité littéraire brésilienne, ou les *résonances* critiques d'*A Selva* et de *Forêt vierge*).

C'est que les résonances françaises de la littérature brésilienne semblent finalement s'accompagner d'une sourde interrogation de la littérature en ses limites. Nos considérations à propos d'écriture nous ont ainsi portés à convoquer « ceux qui n'écrivent pas » (en termes de « marginalités littéraires » comme de « littérature prolétarienne »), l'attention à la lecture s'est trouvée reportée à l'examen de son absence (à travers la question de l'oralité comme de l'expansion du marché éditorial) ou de son empêchement (aussi bien pour des questions linguistiques que d'analphabétisme), et notre objet, la littérature, s'est trouvé systématiquement mis en perspective à partir d'hétérogènes contrepoints : le document, le discours politique, la marchandise, le cinéma, la vie.

EN GUISE DE CONCLUSION

Sur une toile intitulée *Carnaval em Madureira*, Tarsila do Amaral, entre deux séjours parisiens, représente en 1924 une Tour Eiffel dans un décor carioca : le relief évoqué par de grosses formes arrondies à l'horizon, la végétation par un palmier, l'architecture coloniale par des arcades en plein cintre, les habitants par un portrait collectif de femmes et d'enfants noirs et métisses.

Si l'historiographie traditionnelle interprète cette incongruité comme une référence biographique au séjour parisien de la peintre (et par là une manifestation de l'influence française sur la peinture moderne brésilienne), une illustration du journal *Careta* du 15 mars 1924 prouve qu'il s'agit d'abord de la représentation d'une manifestation de la culture carnavalesque populaire et périphérique et d'un hommage à une figure nationale¹.

En dessous d'un portrait photographique d'un groupe d'enfants costumés, un plan d'ensemble montre en effet une rue de Madureira, quartier de Rio surnommé « la capitale de la périphérie », au milieu de laquelle trône une construction éphémère représentant une Tour Eiffel. Intitulé « Ecos do Carnaval » (on notera le champ lexical de la résonance), le montage des deux photographies est légendé : « A Torre Eiffel de Madureira ». L'illustration rend compte de l'hommage carnavalesque de ce quartier (également surnommé « berceau de la samba » pour être le siège de deux des plus importantes *escolas de samba* : Império Serrano et Portela) à Santos Dumont (qui, on le sait, séjourna longtemps à Paris) ; la toile de Tarsila le signifie avec la représentation d'un dirigeable miniature suspendu au sommet de la Tour. Ce cas de *résonance* de la culture populaire locale avec la modernité internationale nous invite à penser la modernité – dont la Tour Eiffel serait ici l'emblème – comme une mise en résonance de

1. S. n., « Ecos do Carnaval », *Careta*, Rio de Janeiro, 15 mars 1924, vol. 17, n. 821, p. 37.

périphéries. Tout au long de notre travail, nous en avons pu relever diverses évocations littéraires¹.

Vicente do Rego Monteiro, avec qui nous ouvrons notre introduction, s'est lui aussi attaché à représenter la Tour. Elle est en effet l'objet de la seconde étape du parcours parisien proposé dans *Quelques visages de Paris*, publié en 1925 (fig. 40 à 42). Au centre de la composition, en pleine page, comme dans la toile de Tarsila, elle est représentée de face, flanquée d'un drapeau. Sa structure géométrique est également l'occasion de stylisation – notamment du décor : on y voit la Seine, y devine un pont et des immeubles de chaque côté.

Le court texte qui introduit l'ouvrage (fig. 39) situe le regard créateur à rebours de la relation primitiviste – c'est la vision du « sauvage » sur la « capitale des Lettres » :

Un jour un chef sauvage laissant la forêt vierge vint à Paris incognito, après un petit séjour, blasé de tant de grandeurs il retourna à son ôca (home.)
Dans un de mes derniers voyages à l'intérieur de l'Amazonie, j'ai eu l'heureuse fortune de la connaître.
Il m'a confié ses impressions sur Paris, en même temps que quelques croquis pris sur place, lesquels j'ai réunis sous le titre de :
« Quelques visages de Paris² »

Ce titre met en *résonance* le portrait de Paris par ce « chef sauvage » avec celui du Brésil que propose neuf ans plus tôt Paul Adam dans *Les visages du*

1. Cf. Partie III, chap. 2, « Espaces romanesques périphériques ».

2. Vicente do Rego Monteiro, *Quelques visages de Paris*, Paris, impr. de J. Dura, 1925, n. p. Une édition fac-similé des *Légendes, croyances et talismans de l'Amazonie* suivies des *Quelques visages de Paris* est parue au Brésil en 2005 (*Do Amazonas a Paris: as lendas indígenas de Vicente do Rego Monteiro*, éd. Jorge Schwartz, São Paulo, Edusp-Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005, 198 p.). Cette publication a ouvert la voie à plusieurs articles, en particulier : Maria Luíza Guarnieri Atik, « Vicente do Rego Monteiro. De la palabra a la imagen », *Cuadernos Literarios*, 2007, vol. 1, n. 7, p. 83-105, en ligne, consulté le 3 juin 2023, URL : <https://urlz.fr/mAgz> ; Letícia Coelho Squeff, « Paris sob o olho selvagem. *Quelques Visages de Paris* (1925) de Vicente do Rego Monteiro », dans Alexander Gaiotto Miyoshi (dir.), *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*, t. 1, Campinas, UNICAMP, 2010, p. 56-81 ; Kenneth David Jackson, « Des cannibales à Paris. Le primitivisme satirique d'Oswald de Andrade et de Vicente do Rego Monteiro », dans Vanda Anastácio et al. (dir.), *L'Atlantique comme pont. L'Europe et l'espace lusophone (XVI^e–XX^e siècles)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013, p. 65-80 ; María Elena Lucero, « Modernismo cultural e historias locales Intercambios estéticos y simbólicos en la gráfica de Vicente do Rego Monteiro », *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 2017, vol. 1, n. 5, p. 124-154, en ligne, consulté le 3 juin 2023, URL : <https://urlz.fr/mAgM> ; Lena Bader, « *Quelques visages de Paris* (1925). Reiselust und bewanderte Bilder aus Brasilien », dans Marlen Schneider, Ulrike Kern (dir.), *Imitatio – Aemulatio – Superatio: Bildpolitiken in transkultureller Perspektive*, Heidelberg, arthistoricum.net, 2019, p. 223-241.

*Brésil*¹. Collaborateur à la revue *Latinité* et (comme Fernand Divoire, Philéas Lebesgues et Francis de Miomandre) à *La Renaissance contemporaine*, celui-ci signe en 1914 un ouvrage typique des récits de voyages du début du siècle, mêlant descriptions, narrations, anecdotes et synthèses historiques, géographiques, politiques et économiques dans une table des matières similaire à quelques-unes évoquées au cours de notre travail². Si Adam met en scène son propre voyage, Rego Monteiro se présente comme un intermédiaire entre le lecteur et le voyageur : lui-même a dû voyager pour arriver aux souvenirs de voyages.

À la déception, *topos* des récits français de voyages au Brésil (nous l'évoquions dès la première partie de notre travail), Rego Monteiro réplique par son portrait du « chef sauvage » en touriste « blasé³ ». Et, à la « fresque sur un long mur clair⁴ » d'Adam, le Brésilien répond par « quelques croquis pris sur place⁵ » : au recul, à la clarté et la linéarité, prisés par le premier, le second répond par la spontanéité, l'ébauche et le fragment (on retrouve ici la tendance dispersive des résonances observées dans la seconde partie de notre travail). Voilà encore la modernité exprimée à travers la mise en *résonance* de périphéries.

Il y a cependant une incongruité dans la présentation de cet album de bibliophile en liasses de croquis. De fait, la technique de l'estampe (ici vraisemblablement des pochoirs à l'encre de Chine) produit une image non pas spontanée (puisqu'elle résulte d'une succession d'étapes distinctes) mais reproductible (les *Quelques visages* ont par exemple été tirés à trois cents exemplaires). S'il s'agit bien de *croquis*, c'est que ces images sont des images « à lire ».

1. Paul Adam, *Les Visages du Brésil*, Paris, P. Lafitte, 1914. Remarque également faite dans Lena Bader, « *Quelques visages de Paris* (1925). Reiselust und bewanderte Bilder aus Brasilien », art. cit.

2. Pensons par exemple à l'essai de Stephen Zweig *Le Brésil, Terre d'avenir*, aux projets de Cendrars (cf. Partie III, chap. 2, « Caractérisation nationale du Brésil : un pays d'avenir ») ou encore à *Brésil, terre d'amour et de beauté* d'Henry Valloton, plus tardif.

3. Vicente do Rego Monteiro, *Quelques visages de Paris*, op. cit., n. p.

4. Paul Adam, *Les Visages du Brésil*, op. cit., p. 1.

5. Vicente do Rego Monteiro, *Quelques visages de Paris*, op. cit., n. p.

Au début de son ouvrage, à la suite de la préface de Divoire et de son introduction, Rego Monteiro insère en effet la légende de quatre éléments de dessin¹ – qui acquièrent ainsi la fonction de symbole : « habitations », « feuille / idée de l'arbre », « constructions au bord de l'eau », « l'eau » (fig. 37). Trois d'entre eux apparaissent dans la représentation de la Tour Eiffel, représentant les immeubles longeant le Champs de Mars, la Seine et les quais. Entre paysage urbain et document cartographique, le régime de signification de l'image oscille entre le *cliché* et le *code* (rappelons la relation esquissée entre (mé)connaissance exotique et cartographique dans la troisième partie de notre travail). Le blanc de l'image s'apparente alors au vide typographique² ; érigé en signe il renvoie à la figure de l'ellipse.

C'est en ce sens à partir d'un procédé similaire qu'Oswald de Andrade décrit Paris dans ses *Memorias de João Miramar* (mises en *résonance* avec *L'Or de Cendrars* dans la troisième partie de notre travail). Selon le principe en œuvre tout au long du récit, le parcours du personnage (ici dans un taxi le long de la Seine) est transcrit à partir d'impressions instantanées où images et sons se surimpriment selon une composition cinématographique.

36. Hôtel de Russie

Arrivé au terminus, la *gare* souterraine d'Orsay m'offrit Dalbert sec comme une cravache de guêtres. La flemme des rues mouillées dérivait dans un taxi le long des rives effeuillées de la Seine jusqu'à de populeuses constructions. Et des après-midi escortèrent des arcs de la *rue* de Rivoli avec des Jeanne d'Arc sur des destriers dorés impavides pour l'épée au loin de la Tour Eiffel dans la panoplie des lampées³.

Comme le montre Geneviève Vilnet, l'ellipse « s'inscrit dans [...] les *Memorias de João Miramar* comme une figure spatio-temporelle

-
1. Pierre Louis Duchartre, *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone*, ill. Vicente do Rego Monteiro, Paris, Tolmer, s.d., n. p.
 2. Nous convoquons également la valeur du blanc typographique pour penser l'anthologie. Cf. Partie II, chapitre 2, « Anthologie, résonance et dispersion ».
 3. « 36. Hôtel de Russie / A pachorra das ruas molhadas beirou num táxi beiras sem folhas / do Sena té populosas construções. / E tardes seguiram arcos da Rue de Rivoli com Joanas Darc em / áureos potros impávidos para a espada longe da Torre Eiffel na / panóplia de goles. » Oswald de Andrade, *Memorias de João Miramar*, *op. cit.*, p. 28. Traduction française publiée dans Geneviève Vilnet, « L'ellipse, une lecture de la ville dans *Memórias Sentimentais de João Miramar* d'Oswald de Andrade », dans Jacqueline Penjon et José Antonio Pasta Jr (dir.), *Littérature et modernisation au Brésil*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. En ligne. Consulté le 2 juillet 2023. URL : <https://urlz.fr/mylh>.

omniprésente¹ » : c'est par elle que « la ville et le texte se rejoignent en tant qu'espaces de la modernité² ». Dans la séquence 36, l'architecture, réduite à des lignes, se trouve, comme dans l'estampe de Rego Monteiro, conjuguée à l'élément aquatique. L'horizontalité des quais et la verticalité de la Tour Eiffel sont articulées par les courbes des arches de la rue de Rivoli ; le mouvement linéaire du regard, comme dans un *travelling*, s'imprime dans les lignes urbanistiques reliant ainsi les *clichés* (rue de Rivoli, les statues équestres, la Tour Eiffel) comme des symboles. La Tour apparaît non pas au centre mais à l'horizon, « chiffre infini » et « signe pur³ » comme la qualifiera bien plus tard Barthes.

Si ses « croquis » recourent à une codification figurative, le « chef sauvage » de Rego Monteiro ne décrit pas pour autant la Tour en termes symboliques. Comme pour chaque « visage » parisien présenté dans l'ouvrage, face à l'estampe, en page de gauche, une légende en français est imprimée en caractères gothiques (fig. 41).

Une grande cheminée
ou tour de combat :
il paraît qu'elle
n'est pas très solide
ou, bien d'aplomb :
de peur qu'elle ne
tombe on l'a attachée
à terre de tous les
côtés par plusieurs
cordes bien tendues.
est-ce les débris de
la tour de Babel !

L'inversion exotisante à laquelle s'adonne Rego Monteiro passe par l'insistance sur la matérialité dans la description qui, à travers le *topos* de la mise en doute de la solidité de l'édifice, fonctionne à la fois comme un levier de décharge symbolique (l'article indéfini annulant l'aura de son unicité) et comme le pivot d'un renversement hiérarchique (l'évocation de l'écroulement substitue celui de l'élévation et l'aveu d'impuissance supplante le tour de force).

-
1. Geneviève Vilnet, « L'ellipse, une lecture de la ville dans *Memórias Sentimentais de João Miramar* d'Oswald de Andrade », art. cit.
 2. *Ibidem*.
 3. Barthes, « La Tour Eiffel », dans Barthes, *Œuvres complètes*, t. 1, 1942-1965, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 1993, p. 1385.

Le recours à la tradition orale¹ dans la description de Paris (manifesté ici par « il paraît », dans d'autres légendes par « les vieux disent » ou « on m'a dit ») participe également de la subversion de la relation exotique ; la typographie gothique, en parangon de la tradition écrite, acquiert ainsi une singulière puissance comique.

Ce comique de la subversion associé à la forme courte conduit à rapprocher ces *Quelques visages* de la tradition brésilienne de la *literatura de cordel*, corpus de récits issus de la tradition orale généralement transcrits en vers et édités dans des ouvrages illustrés de petit format à couverture souple, les estampes de Rego Monteiro conjuguant les représentation « à vol d'oiseau » (que Barthes associe à une « perception nouvelle, de mode intellectualiste² » qu'incarnerait selon lui précisément la Tour Eiffel) avec la frontalité caractéristique de la xylogravure de *cordel* (fig. 43).

À l'emploi affiché d'un régime de signification propre à la mythologie amazonienne s'ajouterait ainsi une affiliation, tue, à un genre littéraire propre à la culture populaire brésilienne. Le soleil et la lune disposés de chaque côté de la Tour ne correspondent ainsi pas tant à la symbolique *marajoara* qu'à celle de la xylogravure nordestine (fig. 46). Le déploiement de la relation exotique – par renversements et dédoublements – procède ainsi de dé-significations et re-significations successives (objet de la troisième partie de notre travail à propos d'*A Selva*).

Si la description de la Tour par le « chef sauvage » tend à évacuer sa valeur symbolique, elle inclut pourtant son rapport à la signification à travers l'évocation et la représentation de ses antennes – les signes prennent alors la forme d'ondes radiophoniques. Le « chef sauvage », autrement dit, désigne moins un monument qu'un instrument de télécommunication. C'est d'ailleurs précisément par cette

1. Recours par ailleurs commenté dans notre analyse comparative de *L'Or* (cf. Partie III, chapitre 1, « Culture populaire et oralité ») et de *Forêt vierge* (cf. Partie III, chapitre 2, « Un récit d'illettré : le pain contre la plume »).

2. *Ibidem*, p. 1387.

assignation fonctionnelle que la Tour revêt un caractère emblématique et c'est à ce titre qu'elle figure la modernité – technique¹.

L'exclamation finale de la légende – « est-ce les débris de la Tour de Babel ! » – propose une lecture à rebours du progrès : les origines émanent ici du présent. Avec ce renversement supplémentaire, Rego Monteiro, dérogeant à l'impératif de vraisemblance de son dispositif fictionnel (un « chef sauvage » de « la forêt vierge » ne peut convoquer Babel pour rendre compte de ses impressions), dialogue avec les célèbres poèmes d'Apollinaire et Cendrars (à qui il envoie son ouvrage avec une dédicace : « À Mr Blaise Cendrars / *Descobridor do Brasil* / Vicente de Rego Monteiro » – on reconnaît là un des *topos* des relations franco-brésiliennes, reposant lui aussi sur une opération d'inversion, évoqué en troisième partie de notre travail).

Dans « Tour », Cendrars évoque en effet Babel (« C'est toi qui à l'époque légendaire du peuple hébreu / Confondis la langue des hommes / Ô Babel² ! ») et l'associe à une préfiguration de la quête moderne d'ubiquité – thématique que l'on retrouve également à la fin de « Zone » d'Apollinaire (« Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied / Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée³ »). À la multiplication des langues (que le dispositif fictionnel, faisant de l'auteur un traducteur, exhibe et cache en même temps) correspondrait ainsi une structuration de l'espace, entre centre et périphérie – évoquer la Tour reviendrait ainsi à mettre en *résonance*, en leurs limites, géographie parisienne et géographie mondiale.

Les distances que Cendrars et Apollinaire expriment sont notamment figurées par le truchement de l'évocation de la télégraphie sans fil. Faisant jouer

-
1. Contrairement à ce qu'affirmera plus tard Roland Barthes : « Ces utilités [celles énumérées par Eiffel lui-même en défense de sa réalisation] sont sans doute incontestables, mais elles apparaissent bien dérisoires à côté du mythe formidable de la Tour, du sens humain qu'elle a pris dans le monde entier. C'est qu'ici les raisons utilitaires, si ennoblies qu'elles soient par le mythe de la Science, ne sont rien en comparaison de la grande fonction imaginaire qui, elle, sert aux hommes à être proprement humains. » Roland Barthes, « La Tour Eiffel », art. cit., p. 1385.
 2. Cendrars, « Tour », *Poèmes élastiques*, ORC I, p. 54-56.
 3. Apollinaire, « Zone », *Alcools*, dans Apollinaire, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1956, p. 41.

l'étymologie du terme antenne¹, le premier projette sur la Tour la poursuite moderne d'ubiquité : « En pleine mer tu es un mât / Et au Pôle-Nord / Tu resplendis avec toute la magnificence de l'aurore boréale / de ta télégraphie sans fil² ». Le second termine son poème avec une figuration de la distance par une dislocation du langage – « Adieu Adieu / Soleil cou coupé³ » –, comme brouillé par une « émission trop lointaine⁴ ».

Interrogeant la centralité culturelle à partir d'un regard caractérisé par sa position périphérique, ce récit de voyage fait ainsi résonner les polarités fondamentales de la modernité esthétique (ancien et nouveau, sauvage et civilisé, technique et artistique, rationnel et mystique) pour mieux les dévoyer. Et si la Tour Eiffel continue de faire signe parmi les *Quelques visages* de Rego Monteiro, c'est parce qu'elle est antenne, c'est-à-dire instrument par excellence de *résonance*.

Une pierre jetée sur le lac de mes souvenirs

Un autre auteur brésilien de la première moitié du XX^e siècle, cité à plusieurs reprises dans notre travail, associe lui aussi poésie et télégraphie sans fil. Dans un poème intitulé « Correios e telégrafos », écrit à Marseille en 1929 et envoyé à Jean Duriau le 9 février 1930, Ribeiro Couto écrit ainsi :

Courriers et télégraphes... Dieux
C'est là, à cette porte immonde ?
Petite pièce sale et obscure...

Et, pourtant, je sens à sa vue
Une tendresse sincère et profonde :
Ainsi, mon cœur pourrait savoir
Si mes amis dispersés dans le monde
Sont heureux ou souffrants, cette nuit⁵.

-
1. D'abord terme de marine avant d'être intégré au lexique de l'entomologie puis de la télécommunication.
 2. Cendrars, « Tour », *Poèmes élastiques*, ORC I, p. 54-56.
 3. Apollinaire, « Zone », *Alcools*, *op. cit.*, p. 41.
 4. Nous faisons ici référence à un vers du poème de Vicente do Rego Monteiro cité en introduction de notre travail. Vicente do Rego Monteiro, *Mon onde était trop courte pour toi*, Paris, Seghers, « Poésie 56 », 1956, p. 20.
 5. « Correios e Telégrafos... Deuses. / É lá, naquela porta imunda ? / Pequena sala suja e obscura... // E, entretanto, eu sinto ao vê-la, / Uma ternura singela e profunda: / Por isso meu

Comme si la poésie tenait de ces ondes qui font résonner depuis une « petite pièce sale et obscure » les « amis *dispersés* » dans la « nuit ». Comme si l'écriture elle-même consistait en cette *réverbération* du « cœur », de la « petite pièce » et du « monde ». Loin de la représentation épique du progrès des télécommunications, Couto tisse pourtant son récit autour d'une paradoxale *précarité* : entre la glorieuse antenne et le vaste monde, l'insalubre poste de TSF – voyez la chromolithographie publiée dans le *Petit Journal Illustré* pour la célébration du vingt-cinquième anniversaire de la Tour Eiffel (fig. 49).

Se trouvent là, condensés poétiquement, les trois axes de notre travail. À partir de la métaphore ondulatoire, il s'agissait en effet d'examiner les résonances en France de la littérature brésilienne de la première moitié du XX^e siècle. La partie intitulée « Évanescence » décrivait la précarité de ces résonances comme leur caractéristique première, celle intitulée « Dispersion » tentait de dégager les enjeux de leurs effets dispersifs tandis que la dernière, intitulée « Réverbération », se proposait d'en montrer l'ampleur à partir des différents espaces qu'elles mettent en jeu.

Travaillant tour à tour à partir de recensions bibliographiques, d'exhumations d'archives et de lectures croisées de textes littéraires et critiques, nous avons cherché à interroger à nouveaux frais la fermeture des Lettres françaises sur l'étranger. La combinaison de ces diverses approches du fait littéraire à partir de la notion de résonance nous aura ainsi permis de vérifier l'importance – effective quoique relative – de la littérature brésilienne en France et dans l'œuvre d'auteurs de premier plan tel que Cendrars, Péret et Bernanos.

La fertilité méthodologique de cette métaphore ondulatoire demande désormais l'épreuve de nouveaux objets. La notion de résonance peut-elle, par exemple, permettre de penser la présence d'autres littératures étrangères en France ? Assurant aussi bien un « déplacement de l'attention » vers de nouveaux objets (notamment auteurs et textes méconnus), une variabilité de la « configuration » des espaces dans lesquels ils s'inscrivent (notamment nationale,

coração poderia saber / Se meus amigos espalhado no mundo / São felizes o sofredores, esta noite ». Poème inédit de Ribeiro Couto reproduit dans Pierre Rivas, *Encontros entre literaturas*, São Paulo, Hucitec, « Linguagem e Cultura », 1995, p. 354.

cosmopolite, internationaliste et impérialiste) et une pluralité des « récits associés et concurrents », il apparaît qu'elle pourrait servir comme un levier aussi bien conceptuel que stylistique dans l'ouverture du « spectre des histoires possibles » que Guillaume Bridet appelle de ses vœux dans son article intitulé « Vers une histoire multiscalaire de la littérature française¹ ».

C'est cependant sur la puissance de cette notion mise au service d'une réflexion sur la lecture que nous aimerions, pour mieux l'ouvrir, conclure notre travail. Faisant jouer déplacements, renversements et retournements des signes, des mots et des textes – pris ainsi de biais, à rebours, à revers – elle permet en effet de penser la communication littéraire selon sa dynamique propre.

Ce serait à partir d'une carte postale de Ribeiro Couto envoyée depuis La Haye à Blaise Cendrars le 8 août 1939 que nous commencerions notre réflexion. Le Brésilien, alors en poste diplomatique au Pays-Bas, écrit à son ami alors que la guerre se profile.

Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet. Et en relisant vos poèmes, qui sont mes vieux amis, je vous envoie, Cendrars, une ardente pensée – pierre jetée sur le lac de mes souvenirs de France, y faisant des cercles si larges que bientôt ils vont descendre jusqu'à la Provence².

Recourt contre l'inquiétude, ou du moins compagnie amicale dans l'émoi, la lecture fait résonner la mémoire pour mieux la partager, les ronds dans l'eau qu'elle y dessine reliant les amis par-delà les frontières... « Pierre jetée sur [un] lac de [...] souvenirs ».

-
1. Guillaume Bridet, « Vers une histoire multiscalaire de la littérature française », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 120, n. 1, janv-mars 2020, p. 175-194.
 2. Carte postale de Ribeiro Couto à B[laise] C[endrars] du 8 août [19]39 depuis La Haye. Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses (Boîte 69, cote : S-07-D-02-B-2).

BIBLIOGRAPHIE

TABLES DES MATIÈRES DE LA BIBLIOGRAPHIE

| | |
|---|------------|
| CORPUS PRIMAIRE | 421 |
| FONDS D'ARCHIVES..... | 421 |
| <i>Physique</i> | 421 |
| <i>Numérisé</i> | 421 |
| LITTÉRATURE FRANÇAISE..... | 422 |
| <i>Titres de Blaise Cendrars</i> | 424 |
| <i>Titres de Benjamin Péret</i> | 425 |
| <i>Titres de Georges Bernanos</i> | 426 |
| LITTÉRATURE BRÉSILIENNE..... | 427 |
| <i>Anthologies (par ordre chronologique)</i> | 427 |
| <i>Correspondance</i> | 427 |
| <i>Prose</i> | 428 |
| <i>Poésie</i> | 430 |
| LITTÉRATURE PORTUGAISE..... | 430 |
| LITTÉRATURE D'AILLEURS..... | 431 |
| CORPUS SECONDAIRE | 433 |
| SUR LES ARTS ET LA LITTÉRATURE EN FRANCE..... | 433 |
| <i>À propos de l'œuvre de Bernanos</i> | 434 |
| <i>À propos de l'œuvre de Cendrars</i> | 435 |
| <i>À propos de l'œuvre de Péret</i> | 438 |
| SUR LES ARTS ET LA LITTÉRATURE AU PORTUGAL ET AU BRÉSIL..... | 439 |
| <i>Volumes</i> | 439 |
| <i>Articles et chapitres d'ouvrages</i> | 442 |
| SUR L'HISTOIRE DE FRANCE ET DU BRÉSIL..... | 445 |
| <i>Volumes</i> | 445 |
| <i>Articles et chapitres d'ouvrages</i> | 446 |
| SUR LES RELATIONS FRANCO-BRÉSILIENNES..... | 447 |
| <i>Volumes</i> | 447 |
| <i>Articles et chapitres d'ouvrages</i> | 450 |
| THÉORIE ET HISTOIRE DES RELATIONS LITTÉRAIRES ET CULTURELLES INTERNATIONALES..... | 451 |
| <i>Volumes</i> | 451 |
| <i>Articles et chapitres d'ouvrages</i> | 452 |
| THÉORIE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE..... | 453 |
| <i>Volumes</i> | 453 |
| <i>Articles</i> | 455 |
| ANTHROPOLOGIE, PSYCHANALYSE ET PHILOSOPHIE..... | 455 |
| USUELS..... | 456 |
| SITOGRAFIE..... | 457 |

FONDS D'ARCHIVES

Physiques

- FONDS BENJAMIN PÉRET, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, France
- FONDS ARMAND GUIBERT, Bibliothèque de l'Université Paul Valéry, Montpellier, France
- FONDS DE LA GALERIE CHARPENTIER, Bibliothèque Kandinsky, Paris, France
- FONDS BLAISE CENDRARS, Archives Littéraires Suisses, Berne, Suisse
- FONDS JOSÉ MARIA FERREIRA DE CASTRO, Museu Ferreira de Castro, Sintra, Portugal

Numérisés

- Bibliothèque numérique de Science Po. URL : <https://urlz.fr/mE4E>
- Bibliothèque numérique de la *Biblioteca Brasileira José e Guita Mindlin*, Universidade de São Paulo. URL : <https://urlz.fr/mC8t>
- Bibliothèque numérique de la revue en ligne *Novo Milênio*. URL : <https://urlz.fr/mDr4>
- Hémérothèque numérique de la Bibliothèque National du Brésil. URL : <https://urlz.fr/mC91>
- Fonds numérique du *Museu Monteiro Lobato*. URL : <https://urlz.fr/mC8k>
- Fonds numérique du *Museu da Imagem e do Som* de São Paulo. URL : <https://urlz.fr/mDIL>
- Archives numériques de la *Folha de São Paulo*. URL : <https://urlz.fr/mC8I>
- Projeto Portinari (fonds d'archives et d'œuvres numérisées) URL : <https://urlz.fr/mCjR>

LITTÉRATURE FRANÇAISE

- Anthologie de la poésie française*, éd. André Gide, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1949, 793 p.
- La Grande Guerre des écrivains : d'Apollinaire à Zweig*, éd. Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2014, 840 p.
- Le meilleur choix de poème est celui que l'on fait pour soi (1818-1918)*, éd. Paul Éluard, Paris, Éditions du Sagittaire, 1947, 384 p.
- Les Poètes du sacrifice*, éd. André Piot, Paris, s. n., 1959, 76 p.
- L'Honneur des poètes*, éd. Pierre Seghers, Paul Eluard, Jean Lescure, Paris, Minuit, 1943, 93 p.
- L'Honneur des poètes. Choix de poèmes de la Résistance française*, présentation Michel Simon, Rio de Janeiro, Atlantica Editora, 1944, 61 p.
- ADAM, Paul, *Les Visages du Brésil*, P. Laffitte & Cie, Paris, 1914, 302 p.
- [1886], *Le Brésil nouveau, Mon dernier voyage*, éd. Régis Tettamanzi, Arras, Artois Presses Université, « Artoithèque », 2020, 250 p.
- APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, préf. André Billy, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1956, 1 346 p.
- BIARD, François Auguste, *Deux années au Brésil*, Paris, Hachette, 1862, 680 p.
- BOSC, Adrien, *Capitaine*, Paris, Stock, « La Bleue », 2018, 400 p.
- BOUSSENARD, Louis, *De Paris au Brésil par Terre. Aventures d'un héritier à travers le monde*, Paris, La librairie illustrée, « Bibliothèques des Grandes Aventures », 1892, 411 p.
- , *Deux mille Lieux à travers l'Amérique du Sud*, Paris, La librairie illustrée, « Bibliothèques des Grandes Aventures », 1892, 363 p.
- , *Les Robinsons de la Guyane. Le secret de L'or*, La librairie illustrée, « Bibliothèques des Grandes Aventures », [1892], 364 p.
- , *Les Robinsons de la Guyane. Les mystères de la forêt vierge*, La librairie illustrée, « Bibliothèques des Grandes Aventures », [1892], 407 p.
- CAMUS, Albert et CHAR, René, *Correspondance 1946-1959*, éd. Franck Planeille, Paris, Gallimard, « Folio », 2017, 296 p.
- CARVALHO, Max de, *Adresse de la multiplication des noms*, Cognac, Obsidiane, « Les solitudes », 1996, 68 p.
- DORGERÈS, Henri, *Révolution paysanne*, Paris, Jean Renard, « Terre de France », 1943, 128 p.
- ÉNARD, Mathias, *Boussole*, Paris, Actes Sud, 2015, 400 p.
- GUIBERT, Armand, *Astrales*, Paris, Oiseau Privé, 1972, n. p.

- , *Enfants de mon silence*, Toulouse, Studio Technique d'Éditions, 1931, 111 p.
- , *Méditations sur un timbre-poste (Henri le Navigateur)*, Tunis, Monomotapa, 1940, 83 p.
- , *Microcosmies*, ill. Manuel Cargaleiro, Paris, Oiseau Privé, 1969, 8 p.
- , *Oiseau privé*, Tunis, Monomotapa, 1939, 135 p.
- , *Palimpsestes, vers et proses*, Tunis, Mirages, 1933, 50 p.
- , *Périple des îles tunisiennes*, Tunis, Monomotapa, 1938, 186 p.
- , *Poésie d'abord*, Tunis, Mirages, « Les Cahiers de barbarie », 1937, 117 p.
- , *Transparence*, Paris, Cahiers Libres, 1926, 80 p.
- GUILLEVIC, Eugène, *Amulettes*, Paris, Seghers, 1946, 20 p.
- LA FALAISE, Raylane de, *Caraja... Kou ! Trois ans chez les Indiens du Brésil*, Paris, Plon, 1939, 365 p.
- PIOT, André, *Ce soleil perdu (drame du temps présent)*, Paris, Éditions des Compagnons 1968, 136 p.
- , *Chœurs des jeunes hommes*, ill. George Desvallières, Paris, Floury, 1934, 161 p.
- , *Crépuscules des purs*, Éditions des Compagnons, Paris, 1967, 149 p.
- , *Enfant de lumière*, Paris, Les Œuvres françaises, 1948, 224 p.
- , *Grands paysans de France*, préf. Henry Dorgères, Paris, Œuvres françaises, 1938, 199 p.
- , *Jonglerie pour ceux de Verdun*, Paris, Les Œuvres françaises, 1939, 62 p.
- , *L'art de concourir enseigné aux étudiants*, Avignon, Edouard Théodore-Aubanel, 1944, 271 p.
- , *La nuit des longs couteaux*, Paris, Éditions des Compagnons, 1965, 138 p.
- , *Mémoires poétiques*, Paris, Éditions des Compagnons, 1963, 175 p.
- , *Pour une « arche d'alliance »*, Paris, Éditions des Compagnons 1969, 162 p.
- , *Une Femme a perdu la France*, Paris, Éditions des Compagnons 1966, 120 p.
- PONGE, Francis, *Dix courts sur la méthode*, Paris, Seghers, 1946, 28 p.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Nrf. Poésie », 2004, 242 p.

ROUSSEAU, Jean-Pierre, *Le havre introuvable*, Francoville, Convivium Lusophone, 2011, 336 p.

SOUPAULT, Philippe, *Odes*, Paris, Seghers, 1946, 56 p.

SUPERVIELLE, Jules, *Dix-huit poèmes*, Paris, Seghers, 1946, 60 p.

Titres de Blaise Cendrars

« Blaise Cendrars-Ferreira de Castro. Correspondance », éd. Adrien Roig, *Continent Cendrars*, n. 10, 1995-1996, p. 11-139.

Blaise Cendrars & Henry Poulaille – Correspondance 1925-1957, éd. Chritine Le Quellec Cottier, introduction de Doris Jakubec, Chêne-Bourg, Zoé, « Cendrars en toutes lettres », 2014, 228 p.

CENDRARS, Blaise, « Lampion : Histoire d'un bandit brésilien », *Continent Cendrars*, n. 10, 1995-1996, p. 22-34.

—————, *Du monde entier au cœur du monde : poésies complètes*, éd. Claude Leroy, Paris, Gallimard, « Nrf-Poésie », 2006, 427 p.

—————, *O Ouro. A maravilhosa história do general Johann August Suter*, trad. Antonio Carlos Viana, Porto Alegre : L&PM editores, 1988, 111 p.

—————, *L'Or* suivi de *Rhum* et de *L'Argent*, éd. Claude Leroy, Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui – TADA », t. 2, 2001, 320 p. [TADA 2]

—————, *Dan Yack*, éd. Claude Leroy, Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui – TADA », t. 4, 2002, 368 p. [TADA 4]

—————, *Moravagine*, éd. Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy, Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui – TADA », t. 7, 2003, 395 p. [TADA 7]

—————, *Histoires vraies*, suivi de *La Vie dangereuse* et de *D'Outremer à Indigo*, éd. Claude Leroy, Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui – TADA », t. 8, 2003, 560 p. [TADA 8]

—————, *Aujourd'hui*, éd. Claude Leroy, Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui – TADA », t. 11, 2005, 556 p. [TADA 11]

—————, *Blaise Cendrars vous parle...*, éd. Claude Leroy, Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui – TADA », t. 15, 2006, 446 p. [TADA 15]

—————, *Œuvres autobiographiques complètes I*, édition publiée sous la direction de Claude Leroy, avec la collaboration de Michèle Touret, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2013, 974 p. [OAC I]

—————, *Œuvres autobiographiques complètes II*, édition publiée sous la direction de Claude Leroy, avec la collaboration de Jean-Carlo Flückiger et

Christine Le Quellec Cottier, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2013, 1125 p. [OAC II]

—————, *Œuvres romanesques I* – précédées des *Poésies complètes*, édition publiée sous la direction de Claude Leroy, avec la collaboration de Jean-Carlo Flückiger et Christine Le Quellec Cottier, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2017, 1610 p. [ORC I]

—————, *Œuvres romanesques II* – précédées des *Poésies complètes*, édition publiée sous la direction de Claude Leroy, avec la collaboration de Marie-Paule Berranger, Myriam Boucharenc, Jean-Carlo Flückiger et Christine Le Quellec Cottier, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2017, 1456 p. [ORC II]

Titres de Benjamin Péret

Articles (par ordre alphabétique)

PÉRET, Benjamin, « Que pense le lecteur sur le cinéma brésilien ? » (« Que pensa o leitor sobre o cinema brasileiro? », *Diario da Noite*, São Paulo, 25 novembre 1929), trad. Leonor Lourenço de Abreu, *Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, vol. 1, n 4, septembre 2015, p. 33-34.

Volumes

BRETON, André et PÉRET, Benjamin, *Correspondance 1920-1959*, éd. Gérard Roche, Paris, Gallimard, « Blanche », 2017, 454 p.

—————, *La commune des Palmars – Que fut les quilombo des Palmars?*, éd. Robert Ponge et Carminda Batista, Paris, Syllepse, 1999, 125 p.

—————, *Dans la zone torride du Brésil, Visites aux Indiens*, éd. Jérôme Duwa et Leonor Lourenço de Abreu, Nolay, Les Éditions du chemin de fer, 2014, 104 p.

—————, *Les arts primitifs et populaires du Brésil*, éd. Jérôme Duwa et Leonor Lourenço de Abreu, Paris, Éditions du Sandre, 2017, 213 p.

—————, *Œuvres complètes*, t. 1, *Poésie*, Paris, Éric Losfeld, 1969, 316 p. [OC 1]

—————, *Œuvres complètes*, t. 2, *Poésie*, Paris, Éric Losfeld, 1971, 336 p. [OC 2]

—————, *Œuvres complètes*, t. 3, *Contes*, Paris, Éric Losfeld, 1979, 300 p. [OC 3]

—————, *Œuvres complètes*, t. 5, *Textes politiques*, éd. Gérard Roche, Paris, José Corti, 1989, 388 p. [OC 5]

—————, *Œuvres complètes*, t. 6, *Les Amériques... et autres Lieux – Le Cinématographe – Les Arts plastiques*, éd. Jean-Louis Bédouin, Maurice

Henry et Association des amis de Benjamin Péret, Paris, José Corti, 1992, 381 p. [OC 6]

—————, *Œuvres complètes*, t. 7, *Le Déshonneur des poètes – Textes divers – Correspondance – Bibliographie*, éd. Association des amis de Benjamin Péret, Paris, José Corti, 1995, 594 p. [OC 7]

Titres de Georges Bernanos

Articles (par ordre chronologique)

S. n., « Esta resindindo no Rio um dos maiores escriptores da França. Trinta minutos de palestra com Georges Bernanos », *O Jornal*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 5 915, 21 septembre 1938, p. 8

BERNANOS, Georges, « A Gloria da França », trad. Jorge de Lima, « Quarta secção », *O Jornal*, Rio de Janeiro, vol. 21, n. 6 082, 9 avril 1939, p. 6.

—————, « Raça contra nação », *O Jornal*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 6 592, 6 597 et 6 601, les 4, 10 et 14 décembre 1940, p. 4.

—————, « O que importa antes de tudo », *O Jornal*, Rio de Janeiro, vol. 25, n. 7 249, 28 janvier 1943, p. 4.

—————, « A sobrevivência dos que não vivem como rebanhos », *O Jornal*, Rio de Janeiro, vol. 25, n. 7 288, 17 mars 1943, p. 4

—————, « As disciplinas do espírito », *O Jornal*, Rio de Janeiro, vol. 26, n. 7298, 12 février 1944, p. 4.

—————, « Último palavras de despedidas aos brasileiros », *O Jornal*, Rio de Janeiro, vol. 28, n. 7 701, 7 juin 1945, p. 4.

—————, « [Lettres à Jorge de Lima] », *Bulletin de la Société des amis de Georges Bernanos*, Paris, n. 15-16, août 1953, p. 5-25.

Volumes

Correspondance Maritain, Mauriac, Claudel, Bernanos : un catholique n'a pas d'alliés, éd. Henri Quantin et Michel Bressolette, Paris, Le Cerf, 2018, 360 p.

BERNANOS, Georges, *Combat pour la liberté – Correspondance inédite 1934-1948*, vol. 2, éd. Jean Murray, Paris, Plon, 1971, 795 p. [Correspondance]

—————, *Lettres inédites à Jorge de Lima (1939-1946)*, Rio de Janeiro, Artes Graficas, 1953, [?] p.

—————, *Essais et écrits de combat I*, textes présentés et annotés par Yves Bridel, Jacques Chabot et Joseph Jurt sous la direction de Michel Estève, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1971, 1712 p. [EEC I]

—————, *Essais et écrits de combat II*, textes établis, présentés et annotés par Yves Bridel, Jacques Chabot, Michel Estève, François Frison, Pierre

Gille, Joseph Jurt et Hubert Sarrazin sous la direction de Michel Estève, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1995, 1953 p. [EEC II]

—————, *Œuvres romanesques complètes II* – suivies de *Dialogues des carmélites* (d'après une nouvelle de Gertrud von Le Fort et un scénario du R.P. Bruckberger et de Philippe Agostini), chronologie par Gilles Bernanos, édition établie par Jacques Chabot, Monique Gosselin-Noat, Sarah Lacoste, Philippe Le Touzé, Guillaume Louet et André Not, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2015, 1250 p. [ORC I]

LITTÉRATURE BRÉSILIENNE

Anthologies (par ordre chronologique)

Anthologie des poètes brésiliens, éd. et trad. Hyppolyte Pujol, São Paulo, s. n, 1912, 223 p.

La Poésie brésilienne, éd et trad. Henri de Lanteuil, Rio de Janeiro, Alaba Editora, 1941, 295 p.

Antologia de poetas modernos, éd. Dante Milano, Rio de Janeiro, Ariel, 1935, 216 p.

Marvelous Journey: A Survey of Four Centuries of Brazilian Writing, Samuel Putman (éd.), New York, Knopf, 1948, 269 p.

Correspondance

ANDRADE, Mário de et AMARAL Tarsila do, *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, éd. Aracy Amaral, São Paulo, Edusp / IEB, « Coleção Correspondência de Mário de Andrade 2 », 2001, 237 p.

ANDRADE, Mário de, BANDEIRA, Manuel, *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, éd. Marcos Antonio de Moraes, São Paulo, Edusp / IEB, « Coleção Correspondência de Mário de Andrade 1 », 2000, 735 p.

BARRETO, Lima, *Correspondência ativa e passiva II*, éd. Francisco de Assis Barbosa, Antônio Houaiss et M. Cavalcanti Proença, préf. B. Quadros, São Paulo, Brasiliense, « Obras de Lima Barreto », 1956, 267 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento [1944], *A Barca de Gleyre*, São Paulo, Globo, 2010, 303 p.

Prose

- ALCÂNTARA MACHADO [1927], António de, *Brás, Bexiga e Barra Funda – Informations de São Paulo*, traduction, suppléments, notes, bibliographie et postface par Antoine Chareyre, Paris, L’Oncle d’Amérique, 2021, 246 p.
- ALENCAR, José, *Iracema. The honey-lips (Iracema, 1865)*, trad. Richard et Isabel Burton, London, Bicker and Son, 1886, [?] p.
- AMADO, Jorge [1931], *O País do carnaval*, São Paulo, Companhia das Letras, « Coleção Jorge Amado », 2011, 176 p.
- [1933], *Cacau*, São Paulo, Companhia das Letras, « Coleção Jorge Amado », 2010, 184 p.
- [1934], *Suor*, São Paulo, Companhia das Letras, « Coleção Jorge Amado », 2011, 160 p.
- [1935], *Bahia de todos os santos – Guia de ruas e mistérios*, São Paulo, Companhia das Letras, « Coleção Jorge Amado », 2012, 400 p.
- [1935], *Jubiabá*, São Paulo, Companhia das Letras, « Coleção Jorge Amado », 2008, 360 p.
- [1936], *Mar morto*, São Paulo, Companhia das Letras, « Coleção Jorge Amado », 2008, 288 p.
- [1937], *Capitães da areia*, São Paulo, Companhia das Letras, « Coleção Jorge Amado », 2008, 296 p.
- [1942], *Le Chevalier de l’espérance* trad. Georges et Julia Soria, *Europe*, n. 47-48, Paris, décembre 1949, p. 151-166.
- ANDRADE, Mário de [1928], *Macunaima, O Herói sem nenhum caráter*, São Paulo, Livraria Martins, 1979, 222 p.
- ANDRADE, Oswald de, *Obras Completas*, t. 2, *Memórias sentimentais de João Miramar* [1924] et *Serfaim Ponte Grande* [1933], Rio de Janeiro, Civilização brasileira, “Vera Cruz”, 1971, 93 p.
- BANDEIRA, Manuel, « Fala brasileira », *Crônicas da Província do Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1937, p. 33-48.
- [1966] *Andorinha Andorinha*, éd. Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, 390 p.
- FERRAZ, Eneas, [1922], *História de João Crispim*, Rio de Janeiro, Livraria Schettino, 1922, 241 p.
- GALISTEU, Adriane, *Senna : Ma vie avec Ayrton*, trad. Isabel Isabel Meyrelles, Paris, Michel Lafon, 1995, 236 p.
- GALVÃO, Patrícia (pseudônimo LOBO, Mara) [1933], *Parc industriel*, trad. Antoine Chareyre, prologue de Liliane Giraudon, Montreuil, Le Temps des Cerises, 2015, 168 p.

- [1933], *Parque industrial*, São Paulo, José Olympio, « Sabor Literário », 2006, p. 126.
- GALVÃO, Patrícia (pseudônimo PAGU), *Matérialisme & zones érogènes – Autobiographie précoce*, trad. Antoine Chareyre, Montreuil, Le Temps des Cerises, 2019, 201 p.
- , *Paixão Pagu – A Autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, Rio de Janeiro, Agir-Ediouro, 2005, 160 p.
- GONZAGA, Tomás Antonio [1792], *Marilie (Marilia de Dirceu)*, trad. Eugène Garay de Monglave, Paris, Panckoucke, 1825, 192 p.
- LIMA BARRETO, *Contos completos*, éd. Lilia Mortiz Scharcz, São Paulo, Companhia das Letras, 2021, 713 p.
- [1922], *Os Bruzundangas*, éd. Francisco de Assis Barbosa, São Paulo, Editora Brasiliense, 1956, « Obras de Lima Barreto », 309 p.
- [1909], *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, São Paulo, Penguin/Companhia das Letras, 2011, 306 p.
- [1911], *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Lisbonne, Penguin, « Penguin Classics », 2021, 284 p.
- LIMA, Jorge de, *Obras completas*, vol.1 *Poesia e ensaios*, éd. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, 1199 p.
- LINS DO REGO [1932], José, *Menino de engenho*, São Paulo, José Olympio, 110^a ed., 2010, 192 p.
- MACHADO, Dyonélio [1935], *Os ratos*, São Paulo, Ática, « 40 Autores brasileiros », 11^a ed., 1987, 157 p.
- [1921], *O Saci*, São Paulo, Brasiliense, « Pica-Pau Amarelo », 1994.
- [1918], *O Saci Pererê – Resultado de um inquérito*, São Paulo, Editora Globo, Biblioteca Azul, 2008.
- [1918], *Urupês*, São Paulo, Brasiliense, « Obras completas de Monteiro Lobato », 1957, 300 p.
- PRADO, Paulo [1928], *Retrato do Brasil – Ensaio sobre a tristeza brasileira*, São Paulo, Duprat-Mayença, 1928, 221 p.
- RAMOS, Gracilano [1938], *Vidas secas*, Rio de Janeiro, Record, 2019, 176 p.
- REGO MONTEIRO, Vicente do, *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazonie*, préf. Pierre Louis Duchartre, ill. Vicente do Rego Monteiro, Paris, Tolmer, s.d., n. p.
- , *Quelques visages de Paris*, ill. Vicente do Rego Monteiro, Paris, impr. de J. Dura, 1925, n. p.
- RIBEIRO COUTO [1927], *Baianinha e outras mulheres*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1932, [?] p.

—————, Jean Duriau (trad.), « Ignacio Gomez, Professionnel de l'égoïsme », *Revue de l'Amérique Latine*, vol. 23, n. 1-2, février-mars 1932.

Rosa, Guimarães [1962], *Primeiras estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, 236 p.

VERÍSSIMO, Érico [1954], *L'inconnu (Noite)*, trad. Armand Guibert, Paris, Plon, « Feux croisés », 1955, 245 p.

Poésie

ANDRADE, Oswald de [1925], *Bois Brésil – Poésie et manifeste (Pau-Brasil)*, bilingue, trad. Antoine Chareyre, Paris, La Différence, 2010, 400 p.

—————, *Obras Completas*, t. 7, *Poesias reunidas*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, « Vera Cruz », 1974, 203 p.

BANDEIRA, Manuel [1961], *Antologia poética – « Vou-me embora pra Passárgada »*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, 232 p.

BOPP, Raul, *Poesia completa de Raul Bopp*, org. e notas de Augusto Massi, Rio de Janeiro, José Olympio, 2013, 390 p.

CABRAL DE MELO NETO, João, *Serial e antes*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997, 325 p.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos [1962], *Antologia poética*, Rio de Janeiro, Record, 58^a ed., 2006, 414 p.

LIMA, Jorge de, *Poemas*, trad. Robert Garric, préf. Bernanos, Rio de Janeiro, A Noite, 1939.

MORAES, Vinícius de [1954], *Antologia poética*, São Paulo, Companhia das Letras, « Companhia de Bolso », 2009, 325 p.

REGO MONTEIRO, Vicente, *Mon onde était trop courte pour toi (1939-1941)*, Georges Bernanos (pref), Paris, Seghers, « Cahiers PS / Poésie 56 », 1956, 32 p.

RIBEIRO COUTO, *Jeu de l'apprenti animalier*, Paris, Seghers, 1955 (avec dessins de l'auteur).

LITTÉRATURE PORTUGAISE

« Cinco Centenário. Cartas inéditas de José Bacelar, Fernanda de Castro, Castelo Branco Chaves, José Gomes Ferreira, José Osório de Oliveira e Ferreira de Castro », éd. Ricardo António Alves, *Vária Escrita*, n. 7, Sintra, Câmara Municipal, 2000, p. 131-152.

- CESARINY DE VASCONCELOS, Mário, *Labyrinthe du chant*, éd. et trad. Isabel Meyrelles, préf. José Pierre, Bordeaux, L'Escampette, 1994, 86 p.
- CRUZEIRO SEIXAS, Artur do, *Au miroir des mots*, éd. et trad. Isabel Meyrelles, préf. Edouard Jaguer, Bordeaux, L'Escampette, 2007, 104 p.
- Ferreira de Castro e Roberto Nobre. Correspondência 1922-1969*, Lisbonne, Câmara Municipal de Sintra, 1994, 248 p.
- FERREIRA DE CASTRO, « Patron des navigateurs », trad. Violante do Canto, *Les Lettres françaises*, Paris, vol. 8, n. 220, 5 août 1948, p. 1 et 5.
- [1930], *A Selva*, Rio de Janeiro, Moura Fontes, 1935, 339 p.
- [1930], *A Selva*, Lisbonne, Guimarães editores, 1982, 318 p.
- [1930], *A Selva*, Lisbonne, Guimarães editores, 2000, 249 p.
- [1928], *Emigrants (Emigrantes)*, trad. A. K. Valère, Paris, Grasset, 1948, 327 p.
- [1930], *Forêt vierge*, trad. Cendrars, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouge », 1938, 283 p.
- [1930], *Forêt vierge*, trad. Cendrars [1938], Paris, Rombaldi, « Le Club de la Femme », 1969, 252 p.
- [1930], *Jungle. A tale of the Amazon rubber-tappers*, trad. Charles Duff, London, Lovat Dickson limited, 1934, 340 p.
- [1934], *Terre froide (Terra fria)*, trad. Louise Delapierre, Grasset, Paris, 1947, 279 p.
- NEMÉSIO, Vitorino, *La Voyelle promise*, éd. et trad. Isabel Meyrelles, préf. Robert Bréchon, Bordeaux, L'Escampette, 2000, 282 p.
- OLIVEIRA SALAZAR, António de, *Le Portugal et la crise européenne*, trad. Pierre Hourcade, Paris, Flammarion, 1940, 247 p.
- REGIO, José, *Le fertile désespoir*, éd. et trad. Isabel Meyrelles, préf. Robert Bréchon, Bordeaux, L'Escampette, 1995, 125 p.

LITTÉRATURE D'AILLEURS

- Anthologie de la littérature fantastique*, éd. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares et Silvina Ocampo, Buenos Aires, Sudamericana, « Laberinto », 1940.
- Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, éd. Leopold Sédar Senghor, préf. Jean-Paul Sartre, Paris, PUF, 2015, 276 p.
- Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, éd. Federico de Onís, Madrid, Centro de Estudios históricos, 1934, 1212 p.

- Poèmes d'Espagne*, éd. et trad. André Piot, Paris, R. Blanchet, 1953, 107 p.
- Poèmes de Hollande*, éd. et trad. André Piot, Paris, Éditions des Compagnons du devoir du tour de France, 1955, 121 p.
- Poèmes russes de Pouchkine à nos jours*, éd. et trad. André Piot, Paris, Éditions des Compagnons du devoir du tour de France, 1956, 157 p.
- Poèmes de Russie*, éd. et trad. Jean-Luc Moreau, Paris, Éditions Ouvrières / Dessain et Tolra, 1985, 191 p.
- BIRMANN, Martin, *General Joh. Aug. Suter, Bastellandschaftliche Zeitung*, vol. 13, n. 97-103, 13-27 août 1868.
- CAMPBELL, Roy, *Adamastor. Poems*, trad. Armand Guibert, Tunis, Mirages, 1936, 89 p.
- CAPASSO, Aldo, *À la nuit et autres poèmes*, trad. Armand Guibert, préf. Valéry Larbaud, Tunis, Mirages, 1935, 99 p.
- DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoé*, t. 1 et 2, Pétrus Borel (trad.), Paris, Borel et Varenne, 1836, 422 et 476 p.
- GARCIA LORCA, Federico, *Chansons gitanes* trad. Armand Guibert (en collaboration avec Mathilde Pomès, Jules Supervielle et Jean Prévost), Tunis, Mirages, « Les Cahiers de Barbarie », 1935, 85 p.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke*, éd. Erich Trunz, Hambourg, Beck, t. 9, 1974, 815 p.
- NOVO, Salvador, *Nouvel amour*, trad. et préf. Armand Guibert, Tunis, Mirages, « Les Cahiers de Barbarie », 1937, 71 p.
- RAMUZ, Charles Ferdinand, *Œuvres Complètes*, t. 12, *Articles et chroniques 1913-1919*, Genève, Slatkine, 2008, 649 p.
- ZWEIG, Stefan, *Le Brésil terre d'avenir*, trad. Claire Goll, New-York, Éditions de la Maison française, 1942, 333 p.

SUR LES ARTS ET LA LITTÉRATURE EN FRANCE

- Les années roman, 1919-1939 – Anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*, éd. Olivier Rony, Paris, France, Flammarion, 1997, 702 p.
- Transmission-transgression. Maîtres et élèves : Rodin, Bourdelle, Giacometti, Richier*, éd. Claire Boisseroles, Stéphane Ferrand et Amélie Simier, Paris, Musée Bourdelle / Paris musées, 2018, 233 p.
- AL-MATARY, Sarah, « L'homme méditerranéen de Paul Adam : une révision des types forgés par l'anthropologie raciale ? (1870-1920) », dans Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *L'invention littéraire de la Méditerranée dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Geuthner, 2012.
- BERTRAND, Michel et MARIN, Richard, « Regard d'un éditeur sur la production littéraire latino-américaniste : Entretien avec Anne-Marie Métaillé », *Caravelle – Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 2013, p. 101-117.
- BONNAUD-LAMOTTE, Danièle et HAINAUT, Marie-Noëlle, « Vers une littérature nouvelle en 1929 : mots et concepts », *Mots*, Paris, n. 4, mars 1982, *Abus de mots dans le discours. Désabusement dans l'analyse du discours*, p. 47-67.
- CHARPENTIER, Pierre-Frédéric, *Les Intellectuels français et la guerre d'Espagne – Une guerre civile par procuration (1936-1939)*, Paris, Éditions du Félin, « Histoire & Sociétés », 2019, 704 p.
- CHARTIER, Roger et MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le Livre concurrencé (1900-1950)*, Paris, Promodis, 1986, 610 p.
- DAGEN, Philippe [1998], *Le peintre, le poète, le sauvage – Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, « Champs Arts », 2010, 593 p.
- DIVOIRE, Fernand, *Découverte sur la danse*, ill. Antoine Bourdelle, Vicente do Rego Monteiro et André Domin, Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1924, 226 p.
- FEHRER, Catherine, KASHEY, Robert et KASHEY, Elisabeth, *The Julian Academy*, New-York, Shepherd Gallery, 1989, 252 p.
- GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine (dir.), *Écrire le voyage au XVI^e siècle en France*, PUF, 2000, 130 p.
- GRAVIGNY, Jean, *Montmartre en 1925*, ill. Vicente do Rego Monteiro, Paris, Éditions Montaigne, 1925, 194 p.
- LARROQUE, Henri, « Les Concerts » (« La vie musicale »), *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, vol. [?], n. [?], juin 1930, p. 549-550.

- MONNERET, Jean, *Salon des Indépendants – Catalogue raisonné*, Paris, s. n., 1999, 87 p.
- RAYNAL, Maurice, « Exposition V de Rego Monteiro » (« Les arts »), *L’Intransigeant*, Paris, vol. 45, n. 16 316, 7 avril 1925, p. 2.
- REY, Robert, « Le Salon des indépendants I », *Le Crapouillot*, Paris, vol. [?], n. [?], 16 février 1923, p. 22.
- SANCHEZ, Pierre, *Dictionnaire des indépendants – Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées 1920-1950*, préf. Emmanuel Bréon, Dijon, L’Échelle de Jacob, 2008, 3 vol., 1484 p.
- , *Dictionnaire du Salon d’Automne – Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées 1903-1945*, préf. Olivier Meslay, Dijon, L’Échelle de Jacob, 2006, 3 vol., 1426 p.
- , *Dictionnaire du Salon des Tuileries – Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées 1923-1962*, préf. Josiane Sartre, introduction historique de Chantal Bovalot, Dijon, L’Échelle de Jacob, 2007, 2 vol., 770 p.
- , *La Société des artistes décorateurs – Répertoire des exposants, collaborateurs, éditeurs, et liste des ouvrages présentés 1901-1950*, Dijon, L’Échelle de Jacob, 2012, 2 vol., 975 p.
- , *Le Salon d’Hiver – Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres 1897-1950*, Dijon, L’Échelle de Jacob, 2013, 3 vol., 1664 p.
- SAPIRO, Gisèle, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999, p. 807.
- SCHVALBERG, Claude, *La critique d’art à Paris : 1890-1969 – Chronologie-bibliographie avec un rappel des événements concernant la critique d’art à Paris de 1747 à 1889*, Paris, La Porte Étroite, 2006, 330 p.
- STOREZ, Virginie, *Catalogue historique des Éditions Seghers*, dir. Alain MASSUAR, Villeurbanne, Enssib, non daté, 200 p.

À propos de l’œuvre de Bernanos

- Europe*, n. 789-790, *Bernanos*, janvier-février 1995.
- BÉNIER, Jean, « Georges Bernanos en Amérique du Sud », *Bulletin*, n. 41, mai 1951, p. 5-16.
- BERNANOS, Jean-Loup, *Georges Bernanos à la merci des passants*, Paris, Plon, 1986, 505 p.
- GOSELIN-NOAT, Monique (dir.), *Bernanos et le Brésil. Actes du colloque à Rio de Janeiro en 1998*, Lille, Roman 20-50, « Actes », 2007, 151 p.
- , *Bernanos. Militant de l’éternel*, Paris, Michalon, « Le Bien commun », 2007, 123 p.

- , *Bernanos, romancier du surnaturel*, Paris : Pierre-Guillaume de Roux, 2015, 260 p.
- JURT, Joseph et MILNER, Max (dir.), *Bernanos et ses lecteurs*, Berlin-Paris, A. Spitz-Klincksieck, 2001, 214 p.
- LAPAQUE, Sébastien, *Brésil, terre d'amitié – Une anthologie*, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 2017, 178 p.
- , *Sous le soleil de l'exil – Georges Bernanos au Brésil, 1938-1945*, Paris, Grasset, 2003, 226 p.
- LE TOUZÉ, Philippe et MILNER, Max (dir.), *Bernanos et l'interprétation*, Actes du colloque du GRIB de mai 1990, Paris, Klincksieck, 1996, 250 p.
- MEYER, Delphine, « Deux regards européens sur le Brésil : Georges Bernanos et Stephan Zweig », Mémoire de Master 2, dir. Danielle Perrot-Corpet et Uta Felten, Lyon 2, 2007, 137 p.
- MILNER, Max [1967], *Georges Bernanos*, Paris, Séguier, 1989, 389 p.
- , *Bernanos* (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 10 au 19 juillet 1969), Paris, Plon, 1972, 652 p.
- (dir.), *Bernanos. Entretiens du Centre culturel de Cerisy-la-Salle*, Paris, Plon, 1969, 652 p.
- , *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2004, 332 p.
- REQUENA, Christophe, *Les figures de l'écrivain dans les Essais et écrits de combat de Georges Bernanos : 1938-1947*, thèse sous la direction d'André Not, Aix, 2008, 630 p.
- ROUX, Dominique de (dir.), *Bernanos*, Paris, Cahier de L'Herne, 1963, 196 p.
- SARRAZIN, Hubert (dir.), *Bernanos no Brasil*, Rio de Janeiro, Vozes, 1968, 217 p.
- VAURY, Caroline, *Bernanos au Brésil : la Résistance depuis l'exil*, thèse sous la direction de Patrick Brunel, Inst catho Paris, 2010, [?] p.

À propos de l'œuvre de Cendrars

Volumes

- BOUCHARENC, Miriam (dir.) et LE QUELLEC COTTIER, Christine (dir.), *Aujourd'hui Cendrars 1961-2011*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », n. 12, 2012, 363 p.
- CHEFDOR, Monique et COLVILLE, Georgina (dir.), *Cendrars, la Provence et la tentation du Sud*, Paris, La revue des Lettres modernes, « Cahier Blaise Cendrars », n. 4, 1996, p. 69-73.
- DÉCAUDIN, Michel (dir.), *Cendrars Aujourd'hui – Présence d'un romancier*, Paris, Lettres Modernes, Minard, « Icosathèque », 1977, 145 p.

- EULALIO, Alexandre [1978], *A aventura brasileira de Blaise Cendrars – Ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*, éd. Carlos Augusto Calil, São Paulo, Edusp, 2001, 625 p.
- FLÜCKIGER, Jean Carlo (dir.), *L'Encrier de Cendrars*, Neuchâtel : La Baconnière, « Cahiers Blaise Cendrars », n. 3, 1989, p. 251.
- FREITAS, Maria Teresa de et LEROY, Claude (dir.), *Brésil, l'Utopialand de Blaise Cendrars*, Paris, L'Harmattan, « Recherches Amériques latines. Série Brésil », 1998, 392 p.
- KHLOPINA, Oxana, *Moravagine de Blaise Cendrars*, Gollion, Infolio, « Le Cippe », 2013, 119 p.
- LAPORTE, Nadine et VIANA-MARTIN, Eden (dir.), *Bourlinguer en écriture : Cendrars et le Brésil*, Bandol, Vallongues, 2007, 116 p.
- LE QUELLEC COTTIER, Christine et WEBER HENKING, Irène, *Réinventer Cendrars : Blaise Cendrars et la traduction*, Lausanne : Centre de traduction littéraire de Lausanne – C.E.B.C., « Théorie », 2000, 123 p.
- , *Dans l'atelier de Cendrars*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », n. 11, 2011, 277 p.
- , *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Asc, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, 368 p.
- , *L'Or de Blaise Cendrars*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1991, 224 p.
- MARTENS, David (dir.), *Blaise Cendrars – Un imaginaire du crime*, Paris, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2008, 142 p.
- , *L'invention de Blaise Cendrars – Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », n. 10, 2010, 295 p.
- MICHAUD, Marius, *Catalogue du fonds Blaise Cendrars*, Neuchâtel, La Baconnière, « Cahiers Blaise Cendrars », n. 1, 1989, 362 p.
- MOUCHET, Bastien, *L'écriture du vertige dans l'œuvre de Blaise Cendrars (1910-1931)*, thèse sous la direction de Nathalie Barberger, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2022, 441 p.
- OLIVEIRA DE SOUZA, Adalberto, *Cendrars tradutor do Brasil. Um Estudo da tradução francesa de A Selva de Ferreira de Castro*, São Paulo, Annablume, « Selo Universidade », 1995, 193 p.
- T. SERSTEVENS, Albert, *L'Homme que fut Blaise Cendrars*, Paris, Denoël, 1972, 229 p.
- TOURET, Michèle, *Blaise Cendrars : le désir du roman (1920-1930)*, Paris / Berne, Honoré Champion / Centre d'études Blaise Cendrars, « Cahiers Blaise Cendrars », n. 6, 1999, 405 p.

VEIGA, Mariza, *Le Lexique brésilien de Blaise Cendrars*, préf. Jean Richer, Nice, Centre du XX^e siècle, 1977, 66 p.

Articles

ANDRADE, Mário de, « Blaise Cendrars », *Revista do Brasil*, São Paulo, vol. 25, n. 99, mars 1924, p. 214-223.

BUFFET, Alexis, « De Sauser à Cendrars : l'Amérique palimpseste », dans Alexis Buffet, *Imaginaires de l'Amérique : Les écrivains français et les États-Unis dans l'entre-deux-guerres*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2018. Mise en ligne le : 1^{er} septembre 2021. Consulté le 15 mai 2023. URL : <https://urlz.fr/lSei>.

CAPE, Anouk, « Febrônio/Fébronio. Transfiguration d'un fait divers dans l'imaginaire brésilien de Cendrars », *Cahiers des Amériques latines*, Paris, n. 48-49, 2005, p. 41-57.

DENOGENT, Jehanne, « « Faire claquer la langue ». L'oralité dans *L'Homme foudroyé* », *Roman 20-50*, Paris, vol. 9, no. 2, 2019, pp. 149-159

FOURRIER, Marcel, « Le livre du mois », *Clarté*, Paris, n. 73, 1925, p. 71-72.

FRANK, Nino, « Malle et Valises, Retour du Brésil, Blaise Cendrars », *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 21 avril 1928, p. 9.

FREITAS, Maria Teresa de, « Le poète et le bandit : sous le signe de Lampião », *Continent Cendrars*, Paris, n. 10, 1995-1996, p. 37-63.

KELLMAN, G., « Cendrars, *L'Or*, and the Cinematic novel », *Feuilles de route*, Paris, n. 9, 1983, p. 31

LEROY, Claude, « Manuel de la bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits par Blaise Cendrars », *Europe*, Paris, n. 566, juin 1976, p. 153-168.

MAYR, W., « Chez Blaise Cendrars », *Le Journal Littéraire*, Paris, vol. [?], n. 37, 3 janvier 1925, p. [?].

MILLIET, Serge, « Feuilles de route : Le Formose, par Blaise Cendrars » (rubrique « Les livres français »), *Revue de l'Amérique latine*, Paris, n. 38, juillet 1925, p. 171

[MILLIET, Sérgio], « Outras terras. Dez minutos com Blaise Cendrars », *Terra roxa e Outras terras*, São Paulo, n. 2, 3 février 1926, p. 1.

MOUCHET, Bastien, « L'ivrogne "navré d'amour" dans *Dan Yack* de Blaise Cendrars », *Trans-*, Journées d'études *Les pas de l'alcool. Errance et ivresse dans le roman. XVIII^e-XXI^e*, Mis ligne le [2021], consulté le 14 février 2023. URL : <https://vu.fr/KRVb>.

MOURIER, Maurice, « Cendrars : une écriture travaillée par le cinéma », *Feuille de routes*, Paris, n. [?], *Généralités Cendrars (1983-2003)*, Hiver 2002-2003, p. 76-84.

PIDOUX, Sylvestre, « Le cours de linguistique de Blaise Cendrars », *Continent Cendrars*, Paris, n. 14, 2010, p. 58-77.

- PINTIAUX, Alice, « “Dans le silence des pages” : enjeux des ellipses et récit rétrospectif de la guerre dans *Les Confessions de Dan Yack* de Blaise Cendrars », *TRANS*. Mis en ligne le 4 février 2007, consulté le 18 avril 2023. URL : <https://urlz.fr/luCu>.
- PREVOST, Elisabeth, « Deux années dans les Ardennes (1938-1940) », *Feuille de routes*, Paris, vol. 1, n. 13, 10 avril 1985, p. 5-24.
- T. SERSTEVENS, Albert, « Du *Transsibérien* à *Moravagine* : Cendrars, poète et romancier », *Les Nouvelles littéraires*, Paris, n. 206, 25 septembre 1926, p. 1
- WARNIER, Raymond, « Blaise Cendrars e o mundo luso-brasileiro », *Revista Colóquio/Letras. Ensaio*, n.13, mai 1973, p. 26.

À propos de l'œuvre de Péret

Volumes

- Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, Association des amis de Benjamin Péret, septembre 2013, n. 2, 138 p.
- Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, Association des amis de Benjamin Péret, septembre 2014, n. 3, 123 p.
- Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, Association des amis de Benjamin Péret, septembre 2015, n. 4, 126 p.
- Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, Association des amis de Benjamin Péret, octobre 2017, n. 6, 144 p.
- Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, Association des amis de Benjamin Péret, octobre 2019, n. 8, 152 p.
- Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, Association des amis de Benjamin Péret, septembre 2020, n. 9, 152 p.
- Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, Association des amis de Benjamin Péret, septembre 2021, n. 10, 161 p.
- BÉDOUIN, Jean-Louis, *Benjamin Péret*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1961, 203 p.
- COURTOT, Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Paris, Le Terrain vague, 1965, 192 p.
- LOURENÇO DE ABREU, Maria Leonor, *Benjamin Péret et le Brésil*, thèse sous la direction de Henri Béhar, Paris, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2012.

Articles

- FERREIRA GULLAR, « Benjamin Péret, feiticeiro-intérprete », *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 166, 25 juin 1955, p. 54-55.
- GINWAYS, Elizabeth, « Surrealist Benjamin Péret and Brazilian Modernism », *Hispania*, Birmingham, vol. 75, n. 3, septembre 1992, p. 543-553

- J.J & J. « Benjamin Péret e o congresso », « Flagrantes », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 19 080, 9 juin 1955, p. 7.
- KAREPOVS, Dainis, « Benjamin Péret, poète révolutionnaire au Brésil », *Cahiers Léon Trotsky*, Grenoble, n. 25, mars 1986, p. 66.
- LIMA, Sérgio, « Je ne mange pas de ce pain-là », *A Phala*, São Paulo, n. 1, 1967.
- PUYADE, Jean, « Benjamin Péret : um surrealista no Brasil », *Revista Conexão-Letras*, Porto Alegre, vol. 1, n. 1, *Linguística/Literatura e História*, octobre 2005, n. p. Mis en ligne le 14 mai 2015, consulté le 2 août 2022, URL : <https://urlz.fr/mB67>

SUR LES ARTS ET LA LITTÉRATURE AU PORTUGAL ET AU BRÉSIL

Volumes

- Le Brésil, Perspective. La Revue de l'INHA*, vol. 1, n. 2, 2013, 422 p.
- Tarsila do Amaral* [Catalogue de l'exposition du 6 février au 3 mai 2009], Fundacion Juan March, 2009, 304 p.
- AMARAL, Aracy, *Tarsila, sua obra e seu tempo* [1975], São Paulo, Editora 34 / Edusp, 2003, 509 p.
- ANDRADE, Mário de, *O Aleijadinho e Alvares de Azevedo*, R. A. Editora, Rio de Janeiro, 1935, 134 p.
- , *Aspectos da literatura brasileira* [1943], São Paulo, Martins, 1974, 266 p.
- ASSIS BARBOSA, Francisco de, *Le roman, la nouvelle et le conte au Brésil 1839-1949*, Paris, Seghers, « Autour du monde », 1953, 61 p.
- BERMANN, Richard, « Prefácio da primeira edição alemã », trad. s. n., dans Ferreira de Castro, *A Selva*, Lisbonne, Guimarães editores, 1982, p. 293-295.
- BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1970, 571 p.
- BRASIL, Jaime, *Ferreira de Castro*, Lisbonne, Arcádia, 1961, 273 p.
- BROCA, Brito [1956], *A Vida literaria no Brasil. 1900*, Rio de Janeiro, Olympio/Academia Brasileira de Letras, 2004, 400 p.
- CAMARGO, Áureo Joaquim, *A bagatelização da literatura de Lima Barreto: análise do legado editorial do escritor*, thèse sous la direction de João Luís Cardoso Tápias Ceccatini, Assis, Universidade Estadual Paulista, 2015, 190 p.

- CAMPOS, Haroldo de [1964], « Miramar na mira », dans Oswald de Andrade, *Obras completas*, t. II, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1971, p. XI-XLV.
- CANDIDO, Antônio, et CASTELLO, Aderaldo José [1964], *Presença da literatura brasileira*, t. 2, *Modernismo. História e Antologia*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005, 451 p.
- CASTRO, Carlos, COSTA, Célia et ALMEIDA CORREIA, Nuno (dir.), *Actas do Congresso Internacional dos 75 anos de A Selva (Oliveira de Azaméis, 28 au 31 juillet 2005)*, Ossela, Centro de estudos Ferreira de Castro, 2007, 504 p.
- CHAMY AMORIM FERREIRA, Filipe Augusto, *O Sonho americano de Monteiro Lobato: relações Brasil-Estados-Unidos na obra do escritor*, Mémoire sous la direction de Fernando Paixão, USP, 2019, 203 p.
- CRENI, Gisela, *Editores artesanais brasileiros*, Belo Horizonte / Rio de Janeiro, Autêntica / Fundação Biblioteca Nacional, 2013, 159 p.
- DINES, Alberto, *Morte no Paraíso. A tragédia de Stephan Zweig*, Rio de Janeiro : Rocco, 2012, 733 p.
- EMERY, Bernard, *L'Humanisme luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro*, Grenoble, Ellug, 1992, 228 p.
- EVELDT PIROLI, Rosalia Rita, *Viagem à fase heróica da poesia modernista : o projeto tradutório da antologia La Poésie du Brésil (2012)*, thèse sous la direction de Marcelo Paiva de Souza, Universidade Federal do Paraná, 2020, 430 p.
- GENTIL, Georges Le, *La Littérature portugaise*, Paris, Armand Colin, 1935, 208 p.
- GRAUOVÁ, Šárka, « Lima Barreto e a poética do nome », *Brésil(s)*, vol. 1, n. 3 (En ligne). Mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 16 mai 2023. URL : <https://urlz.fr/mBju>
- GUERINI, Andreia, TORRÈS, Marie-Hélène et C. Costa, WALTER (dir.), *Literatura traduzida e literatura nacional*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, 204 p.
- GUÉRIOS, Paulo Renato, *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, Rio de Janeiro, FGV Editora, 2003, 265 p.
- HALLEWELL, Laurence [1982], *O livro no Brasil – Sua história*, trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira et Geraldo Gerson de Souza, 3^a éd. revista e aumentada, São Paulo, Edusp, 2017, 809 p.
- LAJOLO, Marisa, *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*, São Paulo, Editora Brasiliense, « Encanto Radical », 1985, 99 p.
- LIMA, Marcel Villemor Jofily de, « Paulo amigo: novas perspectivas e documentos para o estudo da obra de Paulo Prado », Mémoire de master sous la direction de Paulo Teixeira Lumatti, USP, São Paulo, 2018, 151 p.

- MACHADO, Ana Maria [1976], *Recado do Nome. Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013, 192 p.
- MARCONDES DE MOURA, Murilo, *O mundo sitiado – A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, São Paulo, Editora 34, 2016, 373 p.
- MARIZ, Vasco (dir.), *Hector Villa-Lobos*, Paris, Seghers, 1967, 192 p.
- MARQUES, Helton, « A infância no contexto da família patriarcal brasileira e sua representação em *Menino de engenho* de José Lins do Rego », dossier de Master sous la direction de Gilberto Figueiredo Martins, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012, 131 p.
- MICELI, Sergio, *Les Intellectuels et le pouvoir au Brésil (1920-1945)*, Paris-Grenoble, Éditions de la MSH-Presses Universitaires de Grenoble, 1981, 160 p.
- , *Nacional estrangeiro – História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, 296 p.
- MORITZ SCHWARCZ, Lilia, *Lima Barreto. Triste visionário*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017, 648 p.
- Museu Ferreira de Castro. Catálogo*, Sintra-Oliveira de Azaméis-Lisbonne, Câmara municipal-Museu Ferreira de Castro, Instituto português de Museus, 200[?], 96 p.
- OLIVIERI-GODET, Rita et PENJON, Jacqueline, *Jorge Amado : Lectures et dialogues autour d'une œuvre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, 207 p.
- OLIVIERI-GODET, Rita et BOUDOY, Maryvonne (dir.), *Le modernisme brésilien*, Saint-Denis, Université Paris 8, « Travaux et documents », 2000, 197 p.
- PEDROSA, Israel, DALON, Laure, CLUZEL, Jean-Paul, [et al.], *Guerre et Paix de Portinari : un chef d'œuvre brésilien pour l'ONU*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, 143 p.
- RIBEIRO MARTINS, Milena, *Lobato edita Lobato: historia das edições dos contos lobatianos*, thèse sous la direction de Marisa Lajolo, Universidade Estadual de Campinas, 2003, 418 p.
- RIVAS, Pierre, MAURO, Frédéric et SILVA BRITO, Mário da (dir.), *Le modernisme brésilien*, Paris, Europe Éditeurs français réunis, 1979, 249 p.
- ROSSETTI BATISTA, Marta, *Brasil: 1º tempo modernista, 1917-1929*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, 459 p.
- SANTOS NEVES, Reinaldo, *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo*, Belo Horizonte, Estação Capixaba (Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do ES) – Editora Cândida, 2019, 135 p.
- SILVA, Joseane Lucia, « *L'anthropophagisme* » dans *l'identité culturelle brésilienne*, préf. Pierre Cabrol, Paris, L'Harmattan, « Pouvoirs comparés », 2009, 198 p.

SILVA BRITO, Mário da [1958], *História do modernismo brasileiro*, t. 1, *Antecedentes da semana de arte moderna*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1997, 320 p.

SIMON, Michel, *Manuel Bandeira*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1965, 185 p.

WERNECK SODRÉ, Nelson [1938], *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964, 596 p.

Articles et chapitres d'ouvrages

S n., « Homenagem a Tarsila do Amaral », *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 août 1929, p. 1.

S. n. « Homenagem a Piolim », *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 mars 1929.

A. BERGAMO, Evaldo, BORGES DIAS SANTOS, Leila, BRAZ DA SILVA, Letícia, « “A cicade duvidara do caso” Litteratura, regionalismo e patriarcalismo no conto “A Vingança da Peroba” de Monteiro Lobato », *Revista Cerrados*, Brasília, vol. 26, n. 45, 2017, p. 74-88

AMADO, Jorge, « Um clássico de nosso tempo », dans Ferreira de Castro, *A Selva*, São Paulo, Editora Verbo, « Moderna literatura portuguesa », 1972, p. 17-20.

ANDRADE, Mário de, « [Compte rendu de *Baianinha e outras mulheres*] », *Diario Nacional*, Rio de Janeiro, 8 janvier 1928, p. 9.

—————, « O Aleijadinho », *Ilustração brasileira*, Rio de Janeiro, vol. 9, n. 95, Rio de Janeiro, juillet 1928

ANDRADE, Oswald de « O esforço intelectual do Brasil contemporâneo », *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro - São Paulo, n. 96, décembre 1923, p. 383-389.

ASSIS, Lúcia Maria de, *Lima Barreto. Língua, Identidade e Cidadania*, thèse sous la direction de Leonor Lopes Fávero, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, 166 p.

BANDEIRA, Manuel, « Tavares Bastos », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, vol. 70, n. 250, 23 et 24 octobre 1960, p. 3

CAMUS, Albert, « *Bahia de tous les Saints*, de Jorge Amado », *Alger Républicain*, Alger, 9 avril 1939, vol. 2, n. 185, p. 5.

CARELLI, Mario, « Revista de Antropofagia : la ligne de partage des eaux modernistes au Brésil », *América. Cahiers du CRICCAL*, Paris, 1990, p. 27-34.

CARPEAUX, Otto Maria, « Discussão e terrorismo », *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 7 351, 16 avril 1944, p. 13.

—————, « Traduções », *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 7 278, 20 janvier 1944, p. 5.

- DUARTE-SIMÕES, Teresa Cristina, « Jeca Tatu, un héros brésilien. Genèse, évolution et déplacements du personnage du caipira », *Caravelle*, Paris, n. 99, 2012, p. 125-146.
- FREUDERICO (pseudonyme d'Oswald de Andrade), « Analfabetismo letrado », *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 12, seconde dentition, *Diário de São Paulo*, n. [?], 26 juin 1929.
- GOMES FRANCA, Vanessa, « Nosso Jeca e nossa Emília vão ao exterior: as traduções das obras de Monteiro Lobato », *Miscelanea*, São Paulo, vol. 6, juillet 2008-novembre 2009, p. 41-57
- HOURCADE, Pierre, « Brève introduction à Fernando Pessoa », *Cahiers du Sud*, Marseille, n. 147, janvier 1933, p. 66-71.
- LAMARÃO, Sérgio, « Os Estados- Unidos de Monteiro Lobato e as respostas ao “atraso” brasileiro », *Lusotopie*, Aix-en-Provence, n. 9, janv-juin 2002, p. 51-68
- LE GENTIL, Georges, « Samuel Putnam, *Four centuries of Brazilian literature, Marvelous journey* », *Bulletin Hispanique*, Paris, vol. 52, n. 3, 1950, p. 284-285.
- LIMA, Pedro, « Cinema Brasileiro », *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 198, 11 décembre 1929, p. 4
- LOSA, Margarida Lieblich, « Presentificação e efeito de empenhamento : breves considerações acerca da redução da distância narrativa no romance politicamente empenhado dos anos trinta e quarenta », *Línguas e literaturas*, Porto, n. 12, 1995, p. 275-286.
- MARINHO, Marcelo et TIRLONI, Larissa Paula, « Mediações narrativas na geração de 30 : Graciliano Ramos e o empilhamento palimpséstico de vozes e recursos estilísticos », *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 20, n. 39, 2016, p. 261-276.
- MARTINS DA MOTA, Danyllo di Giorgio, « A relação inseparável entre Regional e Nacional: Monteiro Lobato e a Paulistanidade », *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, vol. 12, n. 139, décembre 2012, p. 112-119
- , « Entre o homem e o espaço: o regionalismo de Monteiro Lobato », *Actes du Simposio Nacional de Historia da Associação nacional de Historia (ANPUH)*, São Leopoldo, 2007.
- MARTINS, Marisângela T. A., « Escritores comunistas e as condições de produção e de consagração literárias em Porto Alegre (1920-1960) », dans Cíntia Vieira Souto, Marcelo Vianna, Ana Paula Korndörfer, Thiago Aguiar de Moraes, (dir.), *Espaços de saber e poder: instituições e seus agentes na perspectiva da história social* (Acte du premier Encontro de História do Ministério Público do Rio Grande do Sul), Porto Alegre, Memorial do Ministério Público do Rio Grande do Sul, 2014, p. 26-33.
- MENDES, Octávio, « De São Paulo », *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 198, 11 décembre 1929.

- MORITZ SCHWARCZ, Lilia et MEIRA MONTEIRO, Pedro, « Sérgio com Lima: um encontro inusitado em meio aos modernismos », *Revista brasileira de História*, São Paulo, vol. 36, n. 73, septembre-décembre 2016, p. 41-62.
- MORITZ SCHWARCZ, LILIA, « O homen da ficha antropométrica e do univorma pandemônio: Lima Barreto e a internação de 1914 », *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, p. 119-150.
- MURARI, Luciana, « “Um plano superior de patria”: o nacional e o regional na literatura brasileira da Republica Velha », *Actes du Congresso Internacional da ABRALIC, 13-17 juillet 2008*, USP.
- NOGUEIRA SOARES, Marcus Vinícius, « A simultaneidade cinematográfica nas *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade », *Anais do XII Congresso Internacional ABRALIC, du 18 au 22 juillet 2011*, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- NOVAES COELHO, Nelly, « O romance brasileiro em sua dimensão regionalista », *Caravelle*, Paris, n. 5, 1965, p. 17-29.
- OVIDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, « S.t. [Compte-rendu de : Federico de Onís, *Antología de la poesia española e hispanoamericana (1882-1932)*, éd. Alfonso Garcia Morales, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2012] », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, vol. 1, n. 42, 2013, p. 447.
- PAIXÃO, Fernando, « Pacto e linguagem nas “Memórias sentimentais de João Miramar” », *Luso-Brazilian Review*, Madison, vol. 53, n. 1, 2016, p. 39-54.
- PEIXOTO, Afrânio, « Euclides da Cunha (Prefácio à tradução inglesa d’*Os Sertões*), *Rebellion in the Backlands*, feita nos Estados Unidos », *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, vol. 67, n. 43, juin, 1944.
- R.M.J., « A poesia brasileira contemporânea representada aos franceses », rubrique « Manchete Livros », *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 745, 10 juillet 1966.
- RAUL GARCIA JR, Afrânio, « Meninos de engenho », *Antropolítica*, Niteroi, n. 30, 2011, p. 21-47
- RIVET, Paul, « João Capistrano de Abreu », *Journal de la Société des américanistes*, vol. 20, 1928, p. 381-383.
- ROSSETTI BATISTA, Marta, « A escultora Adriana Janacópulos », *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, décembre 1989, p. 71-93.
- SCHMIDT, Augusto Frederico, « Manuel Bandeira », *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, n. 6, avril 1938, p. 7-9.
- TABU, « Pingos de lacres. Carta que Pollilo não recebeu », *Diario Nacional*, Rio de Janeiro, n. 605, 22 mai 1929.
- TESSARO PELINSER, André, « Regionalismo e modernismo no Brasil: dialogos entre velhas pragas e modernos localismos », *Agalia. Revista de Estudos na Cultura*, Lisbonne, n. 102, juin-décembre 2010, p. 147-167.

TORRES DE OLIVEIRA, Irenísia, « Lima Barreto, modernidade e modernismo no Brasil », *Terceira margem*, Rio de Janeiro, n. 16, janeiro/junho 2007, p. 113-127.

VIEIRA BRAGA, Diego et ERNST, Aracy, « Ser ou não ser “país do futuro”, eis uma questão discursiva », *Linguagem em (Dis)curso–LemD*, Tubarão, vol. 15, n. 1, janvier-avril 2015.

SUR L’HISTOIRE DE FRANCE ET DU BRÉSIL

Volumes

Intérpretes do Brasil, vol. 2, éd. Silviano Santiago, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, « Biblioteca Luso-Brasileira », 2000, 1464 p.

AL-MATARY, Sarah, *La Haine des clercs. L’anti-intellectualisme en France*, Paris, Éditions du Seuil, 2019, 392 p.

ARIZÉPI-CHAVAGNAC, Véronique, *Jean de Fabrègue et la jeune droite catholique. Aux sources de la Révolution nationale*, Montpellier, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, 464 p.

BONFIM, Manoel [1929], *O Brasil na América: caracterização da formação brasileira*, préf. Maria Thétis Nunes, Rio de Janeiro, Topbooks, 1997, 451 p.

————— [1930], *O Brasil na História: deturpação das tradições, degradação política*, préf. Ronaldo Conde Aguiar, Rio de Janeiro, Topbooks, 2013, 486 p.

————— [1931], *O Brasil Nação: realidade da soberania nacional*, préf. Wilson Martins e Ronaldo Conde Aguiar, Rio de Janeiro, Topbooks, 1996, 630 p.

—————, *O Brasil*, éd. Carlos Maul, São Paulo, Companhia Editora Nacional/Brasileira 47, 1935, 349 p.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio [1936], *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 256 p.

CHONCHOL, Jacques et MARTINIÈRE, Guy, *L’Amérique latine et le latino-américanisme en France*, Paris, Éditions de l’IHEAL / L’Harmattan, « Travaux et mémoires », 1985, 332 p.

FAUSTO, Boris [1994], *História do Brasil*, São Paulo, Edusp, « Didática », 2012, 680 p.

FINO, Patrícia, « Os estereótipos turísticos como forma de manipulação durante a ditadura militar brasileira », thèse sous la direction de Odaléia Telles Marcondes Machado Queiroz, Universidade de São Paulo, 2016, 183 p.

- FREYRE, Gilberto [1933], *Casa-grande & senzala*, São Paulo, Global, 47^a ed., 2003, 736 p.
- KALIFA, Dominique, *La culture de masse en France*, t. 1, 1860-1930, Paris, La Découverte, 2001, 128 p.
- LLOYD, Reginald (dir.), *Impressões do Brasil no século vinte*, Londres, Lloyds Greater Britain Publishing Company, 1913, 1 079 p.
- MOLLIER, Jean-Yves, SIRINELLI, Jean-François et VALLOTTON, François, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques : 1860-1940*, Paris, PUF, 2006, 328 p.
- MONBEIG, Pierre, *Pionniers et planteurs de São Paulo*, Paris, Armand Colin, 1952, 376 p.
- PALAMARTCHUK, Ana Paula, « Ser intelectual comunista : escritores brasileiros e o comunismo (1920-1945) », Mémoire de Master sous la direction de Michael M. Hall, Universidade Estadual de Campinas, 1997, 159 p.
- PRADO, Paulo, *Paulística. História de São Paulo*, São Paulo, Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, 1925, 151 p.
- REYNAUD PALIGOT, Carole, *La République raciale. Paradigme racial et idéologie républicaine (1860-1930)*, Paris, PUF, « Sciences, Histoire et société », 2006, p. 368.
- RIBEIRO, Darcy, *O Povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, 472 p.
- ROBIN, Marie-Monique, *Escadrons de la mort, l'école française*, Paris, La Découverte, 2004, 452 p.
- SOUZA MARTINS, José de [1979], *O Cativo da terra*, São Paulo, Contexto, 2010, 288 p.
- VARGAS GARCIA, Eugênio [2006], *Cronologia das relações internacionais do Brasil*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2011, 336 p.

Articles et chapitres d'ouvrages

- BENVENUTO, Paolo, « Panlatinisme et latinité – Origines et circulation d'un projet d'unification européenne, entre réminiscences napoléoniennes et mythe de la race », dans Sylvie Aprile, Cristina Cassina, Philippe Darriulat et René Leboutte (dir.), *Europe de papier – Projets européens au XIX^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, PU Septentrion, « Histoire et civilisations », 2015, p. 267-280.
- CALIL, Carlos Augusto, « Attention, voici Febrônio ! », trad. Silène Simon Berjeaut, *Revue Silène* [En ligne]. Mis en ligne le 26 février 2016, consulté le 3 avril 2019. URL : <https://urlz.fr/mB7v>

- FINO, Patrícia et QUEIROZ, Odaléia, « O uso dos estereótipos turísticos durante o regime militar brasileiro », *Dos Algarves*, Faro, vol. 1, n. 30, août 2017, p. 97-111.
- GUEDJ, Jérémy et MEAZZI, Barbara (dir.), *Les Cahiers de la Méditerranée*, Nice, vol. 1., n. 95, *La culture fasciste entre latinité et méditerranéité (1880-1940)*, 2017, 341 p.
- HARDY, Stéphane, « Analyse onomastique des pseudonymes de prostituées parisiennes du XVIII^e au début du XX^e siècle », *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Romanica*, Lodz, vol. 1, n. 16, 2021, p. 183-194.
- PIAZZA, Pierre, « Septembre 1921 : la première “carte d’identité de Français” et ses enjeux », *Genèses*, Paris, vol. 1, n. 54, p. 76-89.
- TEMIME, Émilie, « Repenser l’espace méditerranéen. Une utopie des années trente ? », *La pensée de midi*, Paris, vol. 1, n. 1, 2000, p. 56-61.
- UCHOA DE AMORIM, Diego, « Teorias raciais no Brasil : um pouco de historia e historiografia », *Revista Cantareira*, Rio de Janeiro, n. 19, juillet-décembre 2013, p. 62-78.

SUR LES RELATIONS FRANCO-BRÉSILIENNES

Volumes

- Le voyage au Brésil – Anthologie de voyageurs français et francophones du XVI^e au XX^e siècle*, éd. Régis Tettamanzi, Paris, Laffont, « Bouquins », 2014, 1231 p.
- Uma outra missão francesa, 1917-1918 : Paul Claudel e Darius Milhaud no Brasil*, éd. Manoel Aranha Corrêa do Lago, Victor Burton et Guillaume Pierre, trad. Pedro Fragelli, Rio de Janeiro, Andrea Jakobsson Estúdio, 2017, 315 p.
- BRZOZOWSKY, Jerzy, *Rêves exotiques : images du Brésil dans la littérature française (1822-1888)*, Cracovie : Arys, 2001, 194 p.
- CARELLI, Mario, *Cultures croisées. Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la Découverte aux Temps modernes*, Paris, Nathan, « Essais et Recherches », 1993, 250 p.
- CARRERA, Elena, « The reception of Clarice Lispector via Hélène Cixous: reading from the Whale’s Belly », dans *Brazilian Feminisms*, Solange Ribeiro et Judith Still (dir.), Nottingham, University of Nottingham Press, 1999, p. 85-100.

- DAHAN-GAIDA, Laurence (éd.), *Circulation des savoirs et reconfiguration des idées – Perspectives croisées : France-Brésil*, Villeneuve-d'Ascq, PU Septentrion, « Dialogues entre cultures », 2016, 412 p.
- DUMOULIÉ, Camille et MOURA, Jean-Marc (dir.), *Les Lettres francophones, hispanophones, lusophones et la latinité* (Acte du colloque tenu à Paris Ouest-Nanterre les 20 et 21 mai 2010), Nanterre, Silène, 2011 [en ligne]. Mise en ligne le 14 septembre 2011, consulté le 30 septembre 2022. URL : <https://urlz.fr/nE9V>.
- FELGINE, Odile, *Claude Lévi-Strauss, Roger Caillois, Jorges Luis Borges, Victoria Ocampo, Jules Supervielle, Georges Bernanos, Antoine de Saint-Exupéry et l'écriture en exil*, Chenevière-sur-Marne, Dianoïa, « Litteraria », 2014, 118 p.
- FLÉCHET, Anaïs, « Si tu vas à Rio... » *La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin « Recherches », 2013, 361 p.
- , *Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil à Paris*, Paris, L'Harmattan, « Inter-national », 2004, 154 p.
- GOMES FRANCA, Vanessa, « La littérature enfantine-juvénile brésilienne en France : où est Lobatô ? », Mémoire sous la direction d'Ofir Bergemann de Aguiar, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007, 234 p.
- LOURENÇO DE ABREU, Maria Leonor et BICALHO, Ana Maria (dir.), *Reconstructions du Brésil dans les imaginaires littéraires français et francophones*, Bruxelles / New York, Peter Lang, « Documents pour l'histoire des francophonies / Amériques », 2018, 258 p.
- MARTIN, Eden, KERMELE, Nejma, CHAVES DE MELO, Maria Elizabeth et JOBIM, José Luis (dir.), *Dialogues France-Brésil : Circulations – Représentations - Imaginaires*, Pau, PUPPA, « Espaces, frontières, métissages », 2018, 484 p.
- MARTINS, Carlos Benedito, *Diálogos entre o Brasil e a França – Formação e cooperação acadêmica*, Recife, Fundaj, Massangana, 2006, 528 p.
- MARTINS, Wilson, *História da inteligência brasileira*, t. VI, 1915-1933, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1978, 596 p.
- MÉRIAN, Jean-Yves, « Jorge Amado dans la collection “La Croix du Sud” de Roger Caillois », *Amerika* [en ligne], n. 10, 2014. Mis en ligne le 22 juin 2014, consulté le 23 décembre 2019. URL : <https://urlz.fr/mB91>
- MIROIR, Jean-Claude, « Clarice Lispector e seus tradutores : da furia à melodia », *O eixo e a roda*, vol. 25, n. 1, Belo Horizonte, 2016, p. 61-85.
- NITRINI, Sandra (dir.), *Aquém e além mar – Relações culturais*, São Paulo, Hucitec, « Linguagem e Cultura », 2000, 230 p.
- PARVAUX, Solange et REVEL-MOUROZ, Jean (dir.), *Images réciproques du Brésil et de la France – Actes du colloque organisé dans le cadre du Projet France-Brésil*, t. 1 et 2, Paris, IHEAL, « Travaux et mémoires de l'IHEAL », 1991, 1057 p.

- PENEL, Raymond, *Sud contre Nord : croisières latines, Argentine, Uruguay, Brésil, Espagne*, Paris, Perrin, 1928, 272 p.
- PENJON, Jacqueline et RIVAS, Pierre (dir.), *Lisbonne. Atelier du lusitanisme français*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, 135 p.
- PONGE, Robert (dir.), *Surrealismo e novo mundo*, Porto Alegre, RS, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999, 334 p.
- QUEMIN, Alain et VILLAS BÔAS, Glaucia (dir.), *Art et société : Recherches récentes et regards croisés, Brésil/France*, Marseille, OpenEdition Press, 2016, 456 p. Mis en ligne le 31 mars 2016, consulté le 2 juin 2023. URL : <https://tinyurl.com/3kdx487m>.
- RIDENTI, Marcelo, « Jorge Amado, la presse française et le communisme international », *La Pensée*, vol. 375, n. 3, Paris, 2013, p. 153-163.
- RIVAS, Pierre (dir.), *Cahiers des amis de Valery Larbaud*, n. 5, 2^{ème} série, *Dernière tentation de Valery Larbaud : le Brésil*, 2005, 157 p.
- , *Diálogos interculturais*, São Paulo, Hucitec, « Linguagem e cultura », 2005, 302 p.
- , *Encontros entre literaturas*, São Paulo, Hucitec, « Linguagem e Cultura », 1995, 374 p.
- , *Littérature française-Littératures lusophones : regards croisés*, Paris, Pétra, « Littérature comparée Histoire et Critique », 2015, 332 p.
- ROMEU CABRAL, Carlos Henrique, « Recife-Paris et retour : transferts artistiques et décentralisation de l'art moderne au Brésil. L'œuvre de Fedora (1889-1975), Vicente (1899-1970) et Joaquim do Rego Monteiro (1903-1934) », thèse sous la direction de Jean Nayrolle, Université de Toulouse-Jean Jaurès, 2019, 299 p.
- ROSSETTI BATISTA, Marta, *Os artistas brasileiros na Escola de Paris : anos 1920*, São Paulo, Editora 34, 2012, 695 p.
- SANTOS ABREU, Estela dos, *Ouvrages brésiliens traduits en français – Livros brasileiros traduzidos para o francês*, éd. bilingue – ed. bilíngue, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2008, 215 p.
- SUPPO, Hugo Rogélio, « La politique culturelle française au Brésil entre les années 1920-1950 », 2 t., thèse sous la direction de Guy Martinière, Université Paris 3, 1999, 1149 p.
- TETTAMANZI, Régis, *Les écrivains français et le Brésil, la construction d'un imaginaire de La Jangada à Tristes tropiques*, Paris : L'Harmattan, « Recherches Amériques latines », 2004, 434 p.
- (dir.), *Histoire du Brésil et création culturelle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008, 209 p.
- TORRÈS, Marie-Hélène Catherine, *Variations sur l'étranger dans les lettres – Cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*, Arras, Artois Presses Université, « Collection Traductologie », 2004, 329 p.

VALLOTTON, Henry [1945], *Brésil, terre d'amour et de beauté*, Payot, 1948, 303 p.

VIDAL, Laurent (dir.) et DE LUCA, Tania Regina (dir.), *Les Français au Brésil – XIX^e-XX^e siècles*, 2^{ème} éd. revue et augmentée, Paris, Les Indes Savantes, « Rivages des Xantons », 2016, 546 p.

Articles et chapitres d'ouvrages

AUDIGIER, Émilie, « Pudeur et liberté chez le traducteur Philéas Lebesgue », *Translationes*, Timișoara, 2012, p. 47-56.

DELPY, Gaspard, « Ernest Martinenche », *Bulletin Hispanique*, Paris, vol. 45, n. 2, 1943, p. 164-174.

DIAS CARNEIRO DA CUNHA, Teresa, « A literatura brasileira traduzida na França: o caso de Macunaíma », *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, vol. 1, n. 2, 1997, p. 287-329.

PIÑERO, Gabriela, « Políticas de representación/políticas de inclusión – La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990) », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Mexico, vol. 36, n. 104, décembre 2014, p. 157-186.

PONGE, Robert, « Lorsque le surréalisme paraît au Brésil : contribution à l'étude des dialogues culturels entre l'Europe et l'Amérique latine dans les années vingt », *Revue de littérature comparée*, Paris, vol. 4, n. 316, 2005, p. 431-442.

RIAUDEL, Michel, « Paris-Lisbonne... et le Brésil : une triangulation impossible ? », *Reflexos* [en ligne], 2019, n. p.

SAUTHIER, Étienne, « Jardin d'hiver – Circulation culturelle entre l'Europe et le Brésil d'une guerre mondiale à l'autre (1914-1950) », *Non plus*, São Paulo, vol. 8, n. 4, février 2016, p. 54-71.

SOARES LÓPEZ, Camila, « O Brasil no *Mercure de France* e o *Mercure de France* no Brasil (séculos XIX e XX) », *Non Plus*, São Paulo, vol. 8, n. 15, janv.-juin 2019, p. 33-49.

THÉORIE ET HISTOIRE DES RELATIONS LITTÉRAIRES ET CULTURELLES INTERNATIONALES

Volumes

- L'Exotisme – Actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion (7-11 mars 1988)*, éd. Alain Buisine, Norbert Dodille et Claude Duchet, Saint Denis, Université de la Réunion, « Cahiers CRLH-CIRAOI », 1988, 468 p.
- BOSCHETTI, Anna (dir.), *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde Éditions, « Collection Culture-médias », 2010, 400 p.
- BRIDET, Guillaume, *L'Évènement indien de la littérature française*, Grenoble, Ellug, col. « Vers l'Orient », 2014, 304 p.
- BRUERA, Franca (éd.), MEAZZI, Barbara (éd.), *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, Peter Lang, « Comparatisme et Société », n. 12, 2011, 533 p.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, éd. revue et corrigée, avec préf. inédite de l'auteur, Paris, Seuil, « Points-Essais », 2008, 512 p.
- (dir.), *Des littératures combattives – L'Internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'agir, « Cours et travaux », 2011, 224 p.
- CHAUBET, François et MARTIN, Laurent, *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2011, 256 p.
- ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael (dir.), *Philologiques*, vol. 3, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994, 505 p.
- FLAHUTEZ, Fabrice, *Nouveau monde et nouveau mythe : mutations du surréalisme, de l'exil américain à « l'écart absolu », 1941- 1965*, Dijon, Les Presses du réel, 2007, 525 p.
- GRUZINSKI, Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 345 p.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2017, 1186 p.
- LABORIE, Jean-Claude, MOURA, Jean-Marc et PARIZET, Sylvie (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classique Garnier, « Rencontres », 2018, 344 p.
- LERAT, Christian et OLLIER, Nicole (dir.), *Expansions/Expansionnismes dans le monde transatlantique*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2002, 450 p.
- LOYER, Emmanuelle, *Paris à New York, intellectuels et artistes français en exil (1940-1947)*, Paris, Grasset, 2005, 497 p.

- MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, 238 p.
- QUELLA-VILLÉGER, Alain, *Voyages en exotismes – Ailleurs, histoire et littérature (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes – Série Littérature et mondialisation », 2017, 428 p.
- ROUDEAU, Cécile (dir.), *Écritures régionalistes (1800-1914) : nouvelles échelles, nouveaux enjeux critiques, Romantisme*, Paris, vol. 3, n. 181, 2018, 163 p.
- SAID, Edward W. [1978], *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Points, « Essais », 2013, 578 p.
- SAUNIER, Pierre-Yves, *Transnational History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, p. 193.
- TODOROV, Tzvetan [1989], *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, col. « Points », 2002, 538 p.
- WARREN FRIEDMAN, Alan (dir.), *Beckett in Black and Red : the translation for Nancy Cunard's Negro (1934)*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2000, 288 p.

Articles et chapitres d'ouvrages

- AL MATARY, Sarah, « Plus qu'un miroir le long du chemin : réflexions sur la littérature, en marge de l'histoire sociale des idées politiques », dans Chloé Gaboriaux et Arnaud skornicki (dir.), *Pour une histoire sociale des idées politiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 59-72.
- , « L'autodidaxie : pratiques, représentations, supports, sociabilités (XIX^e-XXI^e siècles) », *Les Études Sociales*, Paris, vol. 2, n. 176, 2022, p. 15-32.
- BRIDET, Guillaume, « Vers une histoire multiscalaire de la littérature française », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 120, n. 1, janv-mars 2020, p. 175-194.
- ESPAGNE, Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, vol. 1, n. 1, avril 2013 [En ligne].
- HELLER, Leonid, « Décrire les exotismes, quelques propositions », *Études de Lettres*, Lausanne, vol. 2-3, *Exotismes dans la culture russe*, éd. Leonid Heller et Anne Coldefy-Faucard, 2009, p. 317-348.
- MURAT, Michel, « Contextualisation et recontextualisation : le travail des anthologies poétiques », *Littérature*, vol. 2, n. 194, 2019, p. 50-61
- PAZ, Mario, « Exotisme », dans *Enciclopedia Universalis* [En ligne]. Mis en ligne le [s. d.], consulté le 3 décembre 2022. URL : <https://urlz.fr/mkVM>
- STASZACK, Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, Genève, n. 148, *L'exotisme*, 2008, p. 7-30.

THÉORIE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

Volumes

- Théorie des textes possibles*, dir. Marc Escola, *Crin. Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises*, n. 57, Amsterdam, Rodopi, 2012, 235 p.
- ALEXANDRE, Didier (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Berne, Peter Lang, « Littératures de langue française », 2011, 350 p.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, 187 p.
- BAUDORRE Philippe, RABATÉ, Dominique et VIART Dominique (dir.), *Littérature et sociologie*, Pessac, PUB, 2007, 229 p.
- BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009, 160 p.
- BEAUPRÉ, Nicolas, *Écrire en guerre, écrire la guerre. France-Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS Éditions, 2006, 292 p.
- BENEDICT, Anderson [1983], *L'Imaginaire national. Réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2002, 212 p.
- BEUGNOT, Bernard, « Florilèges et *polyanthea*, diffusion et statut du lieu commun », dans Bernard Beugnot, *La Mémoire du texte – Essais de poésie classique*, Paris, H. Champion, 1994, p. 257-280.
- BONHERT, Céline et GEVREY, Françoise (dir.), *L'anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Reims, Épure, 2014, 507 p.
- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, *L'illusion biographique*, juin 1986, pp. 69-72.
- [1992], *Les règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle éd. revue et corrigée, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1998, 567 p.
- BURGELIN, Claude, *Les mal nommés – Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2012, 368 p.
- CANDIDO, Antônio [1965], *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, 199 p.
- , *Varios escritos*, São Paulo, Livraria duas Cidades, 1977, 188 p.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou Le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.

- , *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes* [2005], Paris, Gallimard, Seuil, 2016, 705 p.
- DEGRAS, Priska, *L'obsession du Nom dans le roman des Amériques*, Paris, Karthala, 2011, 264 p.
- DERRIDA, Jacques, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, « Incises », 1993, 115 p.
- DIAZ, Brigitte, *L'épistolaire ou la pensée nomade – Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIXe siècle*, Paris, PUF, « Écriture », 2002, 280 p.
- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, préf. Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Labor, « Espace Nord Référence », 2005, 238 p.
- DUFIEF, Pierre-Jean (dir.), *La Lettre de voyage – Actes du colloque de Brest, 18, 19 et 20 novembre 2004*, Rennes, PU Rennes, « Interférences », 2007, 285 p.
- DUPUY, Lionel et PUYO, Jean-Yves (dir.), *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire. Écritures de l'espace*, Pau, UPPA, « Spatialités », 2015, 176 p.
- FARASSE, Gérard, *Usages du livre*, Paris, PU Paris-Nanterre, « RITM », 2013, 204 p.
- FRAISSE, Emmanuel [1997], *Les Anthologies en France*, Paris, L'Harmattan, 2017, 304 p.
- GÉAL, François (dir.), *Les Anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2018, 204 p.
- GUYOT, Alain, *Analogie et récit de voyage. Voir, mesurer, interpréter le monde*, Paris, Classique Garnier, 2012, 369 p.
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte, « Armillaire », 2000, 367 p.
- LE HUENEN, Roland, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, préf. Philippe Antoine, Paris, PU Paris-Sorbonne, « Imago mundi », 2015, 392 p.
- MACÉ, Gérard, *Le Goût de l'homme*, Paris, Gallimard, « Le Promeneur. Le cabinet des lettrés », 2002, 109 p.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, préf. Pierre Bourdieu, Genève, Librairie Droz, « Titre courant », 2015, 510 p.
- , *Postures littéraires – Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2022, 212 p.
- ORTEGA Y GASSET, *Misère et splendeur de la traduction*, éd. et trad. François Géal, Paris, Les Belles lettres, « Traductologiques », 2013, 144 p.
- RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, GF-Corpus, 2002, 254 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2007, 231 p.

SAID, Edward, *Dans l'ombre de l'Occident et autres propos*, trad. Léa Gauthier, Paris-Bruxelles, Black Jack éditions, « Pile ou face », 2011, 170 p.

Articles

BENSIMON, Paul, « Présentation », *Palimpsestes*, Rennes, n. 4, *Retraduire*, 1990, p. ix-xiii.

BESA CAMPRUBI, Carles, « Maxime de roman en anthologie : périls et dérives », *Orbis Litteratum*, Nanterre, vol. 2, n. 54, 1999.

EVERETT, Jane et MARCOTTE, Sophie, « De l'anthologie », *Voix et images*, Montréal, vol. 35, n. 2, hiver 2010, p. 7-15.

ISSACHAROFF Michael, MADRID Lelia, « Nommer », *Littérature*, Paris, n. 97, 1995, *Le récit médusé*, p. 112-125.

SANDRAS, Michel, « Le blanc, l'alinéa », *Communications*, Paris, n. 19, *Le texte : de la théorie à la recherche*, 1972, p. 105-114.

ANTHROPOLOGIE, PSYCHANALYSE ET PHILOSOPHIE

CALAME-GRIAULE, Geneviève, *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogons*, Paris, Gallimard, 1965, 589 p.

FREUD, Sigmund [1904], *Psychopathologie de la vie quotidienne (Zur Psychopathologie des Alltagslebens)*, trad. Vladimir Jankélévitch, Paris, Payot, « Petite bibliothèque », 1997, 316 p.

LAPIERRE, Nicole, *Changer de nom*, Paris, Stock, 1995, 388 p.

SARRASIN ROBICHAUD, Philippe, *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne*, Classique Garnier, 2017, 192 p.

SOLER, Colette, « Les noms de l'identité », *Champ lacanien*, Paris, vol. 1, n. 6, *L'identité en question dans la psychanalyse*, 2008, p. 11-18.

ZEI, Gianna, et al., *Le patronyme : Histoire, anthropologie, société*, Paris, CNRS Éditions, 2001, 421 p.

ZONABEND, Françoise, « Pourquoi nommer », dans *L'Identité* (séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss), Paris, Grasset, 1977, p. 257-286.

USUELS

Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et social (« Le Maitron ») [En ligne]. URL : <https://urlz.fr/mCiX>

Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, Fundação Vargas, [En ligne]. URL : <https://urlz.fr/mCoc>

Dicionário Caldas Aulete [En ligne]. URL : <https://urlz.fr/mCgd>

Dictionnaire de l'Académie française, 9^{ème} édition [En ligne]. URL : <https://urlz.fr/mChz>

Dictionnaire Le Littré [En ligne]. URL : <https://urlz.fr/eb40>

Encyclopædia Universalis [En ligne]. URL : <https://urlz.fr/mkVM>

Le Petit Robert de la langue française [En ligne]. URL : <https://urlz.fr/mCgE>

BECHARA, Evanildo, *Moderna gramatica portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira/Lucerna, 2009, 671 p.

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire latin-français*, Hachette, Paris, 1934 [En ligne]. URL : <https://urlz.fr/mChf>

MASSAUD, Moisés [1967], *Pequeno dicionario de literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 2008, 486 p.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, « Quadrige », 2014, 1107 p.

SCHVALBERG, Claude et BOUILLON, Jean-Paul, *Dictionnaire de la critique d'art à Paris, 1890-1969*, préf. Jean-Paul Bouillon, Rennes, PU Rennes, « Critiques d'art », 2014, 640 p.

TAILLET, Richard, VILLAIN, Loïc et FEBVRE, Pascal [2008], *Dictionnaire de physique*, Louvain-la-Neuve, Deboeck Supérieur, 4^{ème} éd., 2018, 976 p.

Centre national de ressources textuelles et lexicales (ensemble de ressources linguistiques informatisées et d'outils de traitement de la langue). URL : <https://www.cnrtl.fr/>

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (encyclopédie Culturelle). URL : <https://urlz.fr/mCjN>

Gallica (bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France et de ses partenaires). URL : <https://urlz.fr/mCjK>

Portal da Câmara dos deputados (contenant le registre des lois de 1808 à 2000). URL : <https://urlz.fr/mCjI>

Retronews (site de presse de la Bibliothèque nationale de France). URL : <https://urlz.fr/6wgf>

Transatlantic encounters (catalogue des artistes latino-américains travaillant et exposant à Paris pendant l'entre-deux-guerres). URL : <https://urlz.fr/mCjS>

A

- ADAM, Paul (Paris, 1862-1920) · 44, 78, 232, 408, 409
- ADAMI, Hugo (São Paulo, 1899-1999) · 83
- AISCHMANN, Clara (Claire Goll) (Nuremberg, 1891 – Paris, 1977) · 207, 316, 373
- AITA, Zina (Belo Horizonte, 1900 – Naples, 1967) · 144
- ALBUQUERQUE, Mateus de (Porto Calvo, 1880 – Rio de Janeiro, 1967) · 95, 97
- ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de (São Paulo, 1901 – Rio de Janeiro, 1935) · 146, 295
- ALEIJADINHO : voir LISBOA, Francisco Antônio
- ALEKSANDROVITCH JDANOV, Andreï (Andreï Jdanov) (Marioupol, 1896 – Valdäi, 1948) · 392
- ALENCAR CASTELO BRANCO, Humberto de (Fortaleza, 1897-1967) · 112
- ALENCAR, José Martiniano de (José de Alencar) (Fortaleza, 1829 – Rio de Janeiro, 1877) · 90, 93
- ALEXANDRE, Didier · 184-185, 187, 190, 193, 196-197, 204, 211, 212
- ALMADA NEGREIROS, José Sobral de (Trindade, 1893 – Lisboa, 1970) · 326
- AL-MATARY, Sarah · 1, 238, 239, 242, 385, 387, 391
- ALMEIDA PRADO, Yan de (Rio Claro, 1898 – São Paulo, 1991) · 65, 144, 192, 279
- ALMEIDA, Guilherme de (Campinas, 1890 – São Paulo, 1969) · 28, 65, 83, 92, 216, 298, 314
- ALMEIDA, Renato (Santo Antônio de Jesus, 1895 – Rio de Janeiro, 1981) · 65, 77
- ALMEIDA, Tácito de (Campinas, 1889 – São Paulo, 1940) · 144, 146, 314
- ALVES CAMPOS, Leopoldo [?] · 177
- AMADO, Jorge (Itabuna, 1912 – Salvador, 2001) · 90, 101-107, 111, 116, 120-121, 124, 134, 152, 200, 215, 220, 241, 315, 322, 329, 338-339, 341, 365-366, 379-380, 382-383, 386, 388, 392-395, 398
- AMARAL, Aracy · 45, 54, 67, 177, 374, 427, 439, 445
- AMARAL, Tarsila do (Capivari, 1886 – São Paulo, 1973) · 45, 51, 54-55, 64, 67, 69, 71, 79, 83, 115, 144, 169, 172, 176-177, 179-181, 407
- ANACAONA, Paula · 120, 207
- ANDRADE, Mário de (São Paulo, 1893-1945) · 27-28, 29, 42, 45, 64-66, 69, 73, 92, 96, 99-101, 106, 110, 115, 121, 145-146, 148, 149, 172, 204-205, 216, 314, 323
- ANDRADE, Oswald de (São Paulo, 1890-1954) · 28, 51, 64-69, 71-72, 79-80, 83, 87-88, 92, 95, 100-101, 115, 119, 141, 144-146, 154, 159, 173, 177, 180, 183, 192, 200, 205, 216, 247-249, 255, 275, 292, 298, 301-305, 307-310, 314, 323, 352, 408, 410, 411
- ANTOINE, André (Limoges, 1858 – Pouliguen, 1943) · 44
- APOLLINAIRE DE KOSTROWITZKY, Guillaume Albert Vladimir Alexandre (Rome, 1880 – Paris, 1918) · 32, 68, 326, 413, 414
- ARANHA, Luís (São Paulo, 1901 – Rio de Janeiro, 1987) · 144, 146
- ARBOUSSE-BASTIDE, Paul (Aulas, 1899 – Boulogne Billancourt, 1985) · 315
- ARROYO, Leonardo [?] · 352, 380-381, 395, 397, 398
- ASSIS BARBOSA, Francisco de (Guaratinguetá, 1914 – Rio de Janeiro, 1991) · 109, 427, 429, 439

ATHAYDE, Tristão : voir AMOROSO LIMA, Alceu

ÁVILA, Myriam · 26

AVRIL, Yves · 219

B

BACIU, Ștefan (Brașov, 1918 – Honolulu, 1993) · 315

BALLARD, Jean (Marseille, 1893-1973) · 99

BANDEIRA, Manuel (Recife, 1886 – Rio de Janeiro, 1968) · 28, 42, 55, 65, 77, 92, 99, 107-108, 110-111, 115, 143, 145-146, 149, 158, 172, 174, 176, 183, 187-188, 198-199, 203-205, 211, 216, 218, 258, 284, 321-323

BAPTISTA DE OLIVEIRA FIGUEIREDO, João (João Figueiredo) (Rio de Janeiro, 1918 – Rio de Janeiro, 1999) · 206

BARBOSA DE OLIVEIRA, Ruy (Ruy Barbosa) (Salvador de Bahia, 1849 – Petrópolis, 1923) · 95-96

BARRETO, Plínio (Campinas, 1882-1958) · 95, 271-272, 381

BARRETO LEITE : voir BATISTA BARRETO LEITE FILHO, João

BARROSO, Gustavo (Fortaleza, 1888 – Rio de Janeiro, 1959) · 298, 334

BARTHES, Roland (Cherbourg, 1915 – Paris, 1980) · 32, 133, 135-136, 147, 185, 411, 412, 413

BASSIANO, Princesse de (Waterford, 1880 – Cisterna di Latina, 1963) · 207

BASTIDE, Roger (Nîmes, 1898 – Maison-Laffite, 1974) · 107, 317

BATISTA BARRETO LEITE FILHO, João (Barreto Leite) (Santa Maria, 1906 – Rio de Janeiro, 1987) · 238

BAYARD, Pierre · 256, 275

BAZIN, Germain (Suresnes, 1901 – Paris, 1990) · 28, 360

BECKETT, Samuel (Foxrock, 1906-Paris, 1989) · 82

BELFORD CORREIA DA SILVA, JOAQUIM (Paço d'Arcos) (Lisboa, 1908-1979) · 202

BÉNIER, Jean [?] · 55, 165, 168

BERMANN, Richard A. (Arnold Höllriegel) (Vienne, 1883 – Saratoga Springs, 1939) · 329-330, 362, 384-385

BERNANOS, Georges (Paris, 1888 – Neuilly-sur-Seine, 1948) · 26, 28, 31-32, 55-64, 85, 87-88, 98, 100, 110, 127-128, 131, 133, 134, 140, 162-169, 194, 207, 228, 231, 233, 234-239, 245-246, 311, 315, 317-318, 353, 403, 415

BERVEILLER, Michel (Sommedieue, 1910 – Paris, 1974) · 101, 116, 200, 322

BERVEILLER, Michel (Sommedieue, 1910-1974) · 101, 116, 200, 322

BEUGNOT, Bernard (Montreuil, 1932 – Nice, 2023) · 184, 212

BEZERRA MONTENEGRO, Olívio (Olívio Montenegro) (Guarabira, 1896 – Recife, 1962) · 399-400

BIARD, François Auguste (Lyon, 1798 – Samois-sur-Seine, 1882) · 251

BICALHO, Ana Maria · 26, 89, 114, 221, 313

BIRMANN, Martin (Rünenberg, 1828 – Liestal, 1890) · 263, 265, 267, 274

BLANK-SIMON, Frédérique Henriette [?] · 110

BOCHNER, Jay · 250, 258, 265, 267, 303, 310

BODDAERT, François · 220

BONHERT, Céline · 184, 186-187, 191, 192, 196, 212

BONNEFOY, Yves (Tours, 1923 – Paris, 2016) · 220

BOPP, Raul (Vila Pinhal, 1898 – Rio de Janeiro, 1984) · 83, 119, 183

BORBA DE MORAES, Rubens (Araraquara, 1899 – Bragança Paulista, 1986) · 144, 146
BORDAS, Jean Léon (Noël Sabord) (Eymouthiers, 1886 – Paris, 1949) · 360
BORGES, Jorge Francisco Isidoro Luis (Luis Borges) (Buenos Aires, 1899 – Genève, 1986) · 198
BOURDEL, Maurice (Paris, 1889-1968) · 166
BOURDELLE, Antoine (Montauban, 1861 – Le Vésinet, 1929) · 18, 155
BOURDIEU, Pierre (Denguin, 1930 – Paris, 2002) · 39, 50
BOUSSENARD, Louis-Henri (Escrennes, 1847 – Orléans, 1910) · 44, 281-282
BRAGA, Rubem (Cachoeiro de Itapemirim, 1913 – Rio de Janeiro, 1990) · 108
BRANCUSI (Hobita, 1876 – Paris, 1957) · 65
BRECHERET, Victor (Farnese, 1894 – São Paulo, 1955) · 65, 154
BRÉCHON, Robert (Maintenon, 1920 – Pecq, 2012) · 203, 219
BRETON, André (Tinchebray, 1896, Paris, 1966) · 52, 79, 392
BRION, Marcel (Marseille, 1895 – Paris, 1984) · 99
BRONSTEIN, Lev Davidovitch (Léon Trotsky) (Ilanovka, 1879 – Mexico, 1940) · 51, 54, 392
BROWNE DE CAMPOS, Haroldo Eurico (São Paulo, 1929-2003) · 303, 308
BUARQUE DE HOLLANDA, Sérgio (São Paulo, 1902-1982) · 65, 72, 144
BURGELIN, Claude · 137, 138-139, 158, 171, 181

C

CABRAL de MELO NETO, João (Recife, 1920 – Rio de Janeiro, 1999) · 20, 29, 193, 211
CABRAL, Carlos Henrique Romeu · 20, 155, 449
CAILLOIS, Roger (Reims, 1913 – Paris, 1978) · 28, 42, 106-108, 111, 124, 139, 187, 196, 198-203, 301
CALADO, Antônio Carlos (Niterói, 1917 – Rio de Janeiro, 1997) · 73-74
CALAME-GRIAULE, Geneviève (Paris, 1924 – Fontainebleau, 2013) · 171
CALIL, Carlos Augusto · 31, 45, 240, 251, 254, 267, 275
CAMPBELL, Roy : voir ROYSTON DUNNACHIE CAMPBELL, Ignatius
CAMPOS VERAS, Humberto de (Humberto de Campos) (Miritiba, 1886 – Rio de Janeiro, 1934) · 335, 338, 339, 341, 343-344, 362, 366, 377, 380, 382-383, 386, 395-396
CAMUS, Albert (Mondovi, 1913 – Villeblevin, 1960) · 118, 315
CANTO, Violante do (Montrouge, 1923 – Garches, 2020) · 105, 328, 431
CAPANEMA, Gustavo (Pitangui, 1900 – Rio de Janeiro, 1985) · 113
CAPASSO, Aldo (Venise, 1909 – Cairo Montenotte, 1997) · 202, 322
CAPE, Anouk · 162
CAPISTRANO HONÓRIO DE ABREU, João (Maranguape, 1853 – Rio de Janeiro, 1927) · 265, 282
CARELLI, Mario ([?], 1952 – [?], 1994) · 24, 26, 116, 120, 160, 211, 301
CARNEIRO LEÃO DE VASCONCELOS, Carlos (Carlos Vasconcelos) (Granja, 1881 – Rio de Janeiro, 1923) · 384
CARPEAUX, Otto Maria : voir KARPFFEN, Otto
CARVALHO da SILVA, Domingos (Leiroz, 1915 – São Paulo, 2004) · 29
CARVALHO, Max de : voir WYZUJ CARVALHO, Max de
CARVALHO, Ronald de (Rio de Janeiro, 1893-1935) · 65, 69, 77, 205, 314

CASANOVA, Pascale (Tours, 1959 – Paris, 2018) · 21, 29, 39, 91, 92, 122, 241, 313, 318, 320, 328, 329, 342, 378, 451

CASSOU, Raphaël Jean Léopold (Jean Cassou) (Bilbao, 1897 – Paris, 1986) · 234, 360

CASTELLO, José Aderaldo (Mombaça, 1921 – São Paulo, 2011) · 218

CATULLE-MENDÈS, Jane (Paris, 1867-1955) · 44

CENDRARS, Blaise : voir SAUSER, Freddy

CESARINY DE VASCONCELOS, Mário (Lisbonne, 1923-2006) · 215, 219

CHANDEIGNE, Michel · 221

CHAREYRE, Antoine · 11, 51, 66, 68-69, 71, 100, 119-121, 141, 144-146, 154, 177, 183, 247-248, 255, 295, 302, 314, 323

CHARLOT, Edmond (Alger, 1915 – Béziers, 2004) · 83, 315, 346

CHAST, Denyse (Paris, 1914-2007) · 207

CHENG, François · 220

CHONCHOL, Jacques · 233, 235

CIXOUS, Hélène · 118, 447

CLAUDEL, Paul (Villeneuve sur Fère, 1868 – Paris, 1955) · 30, 51, 55, 165

CLÉMENTEAU, Georges (Mouilleron en Pareds, 1841 – Paris, 1929) · 44

COCTEAU, Jean (Maison Laffitte, 1889 – Milly la Forêt, 1963) · 65, 145

COELHO NETO, Maximiliano (Caxias, 1864 – Rio de Janeiro, 1934) · 96-97, 101, 294

COELHO, Simões [?] · 319, 343, 350, 380-381, 383, 397

COIPLÉ, Robert (Paris, 1895-1971) · 377, 383, 391

COLOMB, Christophe (Gênes, 1451 – Valladolid, 1506) · 173, 269

COMPAGNON, Antoine · 32

COOLEN, Paul Tristan (Manoel Gahisto) (Petit Fayt, 1878 – Paris, 1948) · 110, 132, 159, 314

CORNAERT, Émile (Hondschoote, 1886 – Paris, 1980) · 314

CORTANZE, Gérard de · 108

CORTESÃO, Saudade (Porto, 1938 – Lisbonne, 2010) · 187, 189

COUDURES, Jean (Tarbes, 1928-2022) · 331, 363

COUTO DE BARROS, Antônio Carlos (Campinas, 1896 – 1966) · 83, 146

CRULS, Gastão (Rio de Janeiro, 1888-1959) · 116, 314, 325, 338

CRUZEIRO SEIXAS, Artur Manuel Rodrigues do (Cruzeiro Seixas) (Amadora, 1920 – Lisbonne, 2020) · 215, 219

CUNARD, Nancy Clare (Nevill Holt, 1896 – Paris, 1965) · 82, 452

CUNHA, Euclides da (Cantagalo, 1866 – Rio de Janeiro, 1909) · 60, 74-76, 96, 272, 367, 379, 385

CURIE, Marie : voir SKŁODOWSKA-CURIE, Marie

D

DAHAN-GAIDA, Laurence · 26, 448

DANILEVKAIA RODRIGUEZ, Julia (Julia Soria) [?] · 105

DARLAN, François (Nérac, 1881 – Alger, 1942) · 234, 235, 237, 239

DARLU, Pierre · 136

DARMANGEAT, Pierre (1909 – 2004) · 143, 189, 195, 197

DAUZAT, Albert (Guéret, 1877 – Paris, 1955) · 150
DEBRET, Jean-Baptiste (Paris, 1768-1848) · 44
DEBUSSY, Claude (Saint-Germain-en-Laye, 1862 – Paris, 1918) · 60, 65
DEGRAS, Priska · 150, 151-152
DELAUNAY, Robert (Paris, 1885 – Montpellier, 1941) · 65, 321
DELAUNAY, Sonia : voir ILLINICHTANA STERN, Sara
DELPECH, Adrien (Belgique, 1867 – Rio de Janeiro, 1942) · 314
DESBANS, Vivette ([?], 1926 – [?]) · 113, 118
DESTERNES, Jean (Châteaumeillant, 1912-2003) · 336, 346, 352, 375, 377, 383
DI CAVALCANTI, Emiliano Augusto (Rio de Janeiro, 1897-1976) · 65, 144, 154, 339
DIAS TAVARES BASTOS, António (Charles Lucifer) (Campos, 1900 – Paris, 1960) · 143, 158, 187, 189-190,
192-201, 203-204, 207-208, 215-216, 219
DIAS TAVARES BASTOS, Georgette [?] · 207
DIAS, Cícero (Escada, 1907 – Paris, 2003) · 187, 318
DIEZ, Anne Lise · 207, 213
DIEZ, Bernard (Bernard Lorraine)(Greux, 1933 – Neufchâteau, 2002) · 187, 190, 205, 209-213, 215
DIVOIRE, Fernand (Bruxelles, 1883 – Vaucresson, 1951) · 18-20, 65, 155, 233, 409-410
DODT DA CUNHA BARROSO, Gustavo Adolfo Luís Guilherme (Gustavo Barroso) (Fortaleza, 1888 – Rio de
Janeiro, 1959) · 298, 334
DOMIN, André (Caen, 1883 – Paris, 1962) · 18, 155
DORIOT, Jacques (Bresles, 1898 – Mengen, 1945) · 385
DORNELES VARGAS, Getúlio (São Borja, 1882 – Rio de Janeiro, 1954) · 52, 98, 116, 324, 342, 374, 379, 381
DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos (Itaibira do Mato Dentro, MG, 1902 – Rio de Janeiro, 1987) · 55, 112,
113(114, 118-119, 121, 143, 146, 159, 163, 176, 183, 205, 211, 216, 314, 315
DUARTE, Rodrigo · 26
DUCASSE, Jean Jules Aimable Roger (Jean Roger-Ducasse) (Bordeaux, 1873 – Taillan-Médoc, 1954) · 160
DUCHARTRE, Pierre-Louis (Paris, 1894 – Suresnes, 1983) · 18, 155, 410
DUFF, Charles (Enniskillen, 1894-1966) · 329, 331
DUMAS, Georges (Ledignan, 1866-1946) · 200, 271
DUPLAY, Maurice (Paris, 1880-1978) · 180
DURIAU, Jean (Dunkerque, 1887 – Paris 1935) · 98-101, 149, 301, 314, 323, 326, 414
DUWA, Jérôme · 83, 84, 316

E

ÉLUARD, Paul : voir GRINDEL, Eugène
EMERY, Bernard · 334, 384
ESCRAGNOLLE TAUNAY, Alfredo d' (Vicomte de Taunay) (Rio de Janeiro, 1843-1899) · 44, 93
ESPAGNE, Michel · 22, 26
EULALIO, Alexandre (Rio de Janeiro, 1932-1988) · 31, 45, 65-68, 71-72, 87, 113, 240, 254, 265, 293, 296, 301,
303, 306, 309, 311, 321

F

- FALCÃO, Luiz Annibal (Recife, 1859 – Barra Mansa, 1900) · 110
- FARASSE, Gérard (Roubaix, 1945 – Lille, 2014) · 260
- FAUSTO, Boris (São Paulo, 1930-2023) · 102-103, 112, 114, 364, 374
- FEBRÔNIO : voir SIMÕES DE MATOS, Febrônio
- FEBVRE, Lucien (Nancy, 1878 – Saint-Amour, 1956) · 107
- FERNÁNDEZ-GRANDIZO MARTÍNEZ, Manuel (Grandizo Munis) (Torreón, 1912 – Paris, 1989) · 84
- FERNANDES, Raul (Valença, 1877 – Rio de Janeiro, 1968) · 238, 317-318
- FERRAZ, Enéas (São Paulo, 1896 – Rio de Janeiro [?], 1977) · 277, 428
- FERREIRA, José Ribamar (Ferreira Gullar) (São Luís, 1930 – Rio de Janeiro, 2016) · 87, 146, 175
- FERREIRA DA SILVA, Virgulino (Lampião) (Serra Talhada, 1897 - Poço Redondo, 1938) · 73-74, 117, 282
- FERREIRA DE CASTRO, José Maria (Ossela, Portugal, 1898 – Sintra, 1974) · 11, 22, 35, 44, 53, 87, 96, 122, 142, 229, 241, 247, 313, 315, 317, 324-338, 340-352, 354-370, 372, 374-391, 393-400
- FERRO, António : voir TAVARES FERRO, António Joaquim
- FIGUEIREDO, João : voir BAPTISTA DE OLIVEIRA FIGUEIREDO, João
- FIGUEIREDO, João Huascar de [?] · 339-340, 350-351, 383, 387
- FINO, Patrícia · 213-214
- FIUMI, Lionello (Rovereto, 1894 – Vérone, 1973) · 99, 104
- FLÉCHET, Anaïs · 1, 30, 159, 160
- FOE, Daniel (Daniel Defoe) (Londres, 1660 env.-1731) · 261
- FORT, Paul (Reims, 1872 – Montlhéry, 1960) · 44, 78
- FOURRIER, Marcel (Batna, 1895 – Saint-Michel-les-Portes, 1966) · 271-272, 283, 437
- FRAISSE, Emmanuel · 184-186, 192, 197, 211-212, 214-215, 221
- FRANCE, Anatole (Paris, 1844 – Saint Cyr sur Loire, 1924) · 44, 78, 247
- FRANCO, Jaime [?] · 341, 360, 377-378, 380
- FRANK, Jacques-Henri (Nino Franck) (Barletta, 1904 – Chevilly-Larue, 1988) · 49, 67
- FREITAS, Maria Teresa de · 31, 73, 146, 251
- FREUD, Sigmund (Freiberg, 1856 – Londres, 1939) · 156, 170, 175
- FREYRE, Gilberto (Recife, 1900-1987) · 106-107, 266, 317, 342,

G

- GABUS MENDES, Otávio (Otávio Mendes) (Ribeirão Bonito, 1906 – São Paulo, 1946) · 173-174, 352
- GAHISTO : voir COOLEN, Paul Tristan
- GALISTEU, Adriane · 215
- GALLET, Luciano (Rio de Janeiro, 1893-1931) · 51
- GALVÃO, Patrícia (Pagu) (São João da Boa Vista, SP, 1910 – Santos, 1962) · 66
- GARCIA CALDERÓN, Ventura (Paris, 1886-1959) · 234
- GARRASTAZU MÉDICI, Emílio (Médici) (Bagé, 1905 – Rio de Janeiro, 1985) · 213
- GARRIC Robert (Aurillac, 1896 – Paris, 1967) · 62, 164
- GAULLE, Charles de (Lille, 1890 – Colombey-les-Deux-Églises, 1970) · 112, 133, 206, 315

GAUTHIER, Maximilien (Paris,1893-1977) · 178, 179
GAZET, Clément [?] · 95
GÉAL, François · 11, 186, 195, 206, 218, 222, 324
GÉHENNO, Marcel-Jules-Marie (Jean Guéhenno) (Fougères, 1890 – Paris, 1978) · 28
GÉO-CHARLES : voir GUYOT, Charles Louis Prosper
GEISEL, Ernesto (Bento Gonçalves, 1907 – Rio de Janeiro, 1996) · 206
GEVREY, Françoise · 184, 186-187, 191, 192, 196, 212
GIDE, André (Paris, 1869-1951) · 117, 185
GILSON, Paul (Paris, 1904-1963) · 20
GIRAUDON, Liliane · 428
GIRAUDOUX, Jean (Bellac, 1882 – Paris, 1944) · 65
GISCARD D'ESTAING, Valéry René Marie Georges (Coblence, 1926 – Authon, 2020) · 206
GOBINEAU, Arthur de (Ville-d'Avray, 1816 – Turin, 1882) · 235, 249
GOETHE, Johann Wolfgang von (Francfort, 1749 – Weimar, 1832) · 170, 192
GOLL, Claire : voir AISCHMANN, Clara
GOMES FRANCA, Vanessa · 98, 101, 301
GOMEZ DE LA SERNA, Ramón (Madrid, 1888 – Buenos Aires, 1963) · 234
GONÇALVES JÚDICE GLÓRIA, Nuno Manuel (Nuno Júdice) · 220
GONDIN DA FONSECA, Manoel José (Rio de Janeiro, 1899-1977) · 340, 343, 366, 380-381, 384, 396
GONZAGA, Tomás António (Porto, 1744 – Lumbo, 1810) · 93
GONZÁLEZ-PÉREZ, José Victoriano (Juan Gris) (Madrid, 1887 – Boulogne-Billancourt, 1927) · 144-145
GOORDEN, Bernard · 314-315
GOSELIN-NOAT, Monique · 31, 60-61, 63, 85, 163
GOUGENHEIM, Georges (Paris, 1900 – Sables-d'Olonne, 1972) · 106
GRACIANO, Clóvis (Araras, 1907 – São Paulo, 1988) · 134
GRANDJEAN DE MONTIGNY, Auguste Henri Victor (Paris, 1776 – Rio de Janeiro, 1850) · 44
GRINDEL, Eugène (Paul Éluard) (Saint-Denis, 1895 – Charenton-le-Pont, 1952) · 28, 81, 110, 197, 210
GRIS, Juan : voir GONZÁLEZ-PÉREZ, José Victoriano
GUEDES PENTEADO, Olívia (Campinas, 1872 – São Paulo, 1934) · 153, 159, 275
GUIBERT, Armand (Azas, 1906 – Saint Sulpice-la-pointe), 1990) · 20, 41-44, 90, 99, 101-102, 108, 123-124, 139, 140, 187-189, 193, 196, 199-204, 215-216, 241-242, 315, 318-319, 321-322, 327, 330, 336, 346, 375, 387
GUILLEVIC, Eugène (Carnac, 1907 – Paris, 1997) · 199
GUILNE, Arnaldo (Rio de Janeiro, 1884-1963) · 159
GUIMARÃES ROSA, João (Cordisburgo, 1908 – Rio de Janeiro, 1967) · 90, 147
GULLAR, Ferreira (José Ribamar Ferreira) (São Luís, 1930 – Rio de Janeiro, 2016) · 87, 146, 175, 315
GUYOT, Charles Louis Prosper (Géo-Charles) (Saint-Gilles, 1892 – Paris, 1963) · 19
GUZMÁN, Martín Luis (Chihuahua, 1887 – Mexico, 1976) · 70

H

HALLEWELL, Laurence · 278, 294-299, 320

HARGREAVES, Henrique José · 60
HATTU, Guy (Paris, 1915-1978) · 56, 62
HAZARD, Paul (Noordpeene, 1878 – Paris, 1944) · 44
HELDER, Herberto : voir OLIVEIRA, Herberto Helder
HELLER, Leonid · 245, 354
HERDER, Johann Gottfried Von (Mohrungen, 1744 – Weimar, 1803) · 170
HERFRAY-REY, Robert (Robert Rey) (Oran, 1888 – Paris, 1964) · 155, 156
HILSUM, René (Paris, 1895-1990) · 45, 253, 291
HITLER, Adolphe (Braunau am Inn, 1889 – Berlin, 1945) · 104, 164, 234
HOURTICQ, Louis (Brossac, 1875 – Paris, 1944) · 44
HOUSTON, Elsie (Rio de Janeiro, 1902 – New-York, 1943) · 31, 51-52, 54, 77, 139, 160, 172, 192
HUSSAK, Pedro · 26

I

ILLINICHTNA STERN, Sara ou STERN, Sophie (Sonia Delaunay) (Gradizhsk, 1885 – Paris, 1979) · 321, 326
IVO, Lêdo (Maceió, 1924 – Séville, 2012) · 29

J

JAGUER, Édouard : voir PETIT, Édouard
JDANOV, Andreï : voir ALEKSANDROVITCH JDANOV, Andreï
JENNINGS, Alphonso (Al Jennings) (Tazewell County, 1863 – Los Angeles, 1961) · 141, 247, 325, 333
JOUTEUX, Fernand (Chinon, 1866 – Tiradentes, 1956) · 60
JOUVENEL DES URSINS, Renaud Henry de (Renaud de Jouvenel) (Paris, 1907 – Cannes, 1982) · 375, 391
JOUVET, Louis (Crozon, 1887 – Paris, 1951) · 28
JÚDICE, Nuno : voir GONÇALVES JÚDICE GLÓRIA, Nuno Manuel

K

KARPFEN, Otto (Otto Maria Carpeaux) (Vienne, 1900 – Rio de Janeiro, 1978) · 140, 236, 237
KARVELIS, Ugné (Noreikiškės, 1935 – Paris, 2002) · 207
KEYSERLING, Hermann Von (Comte de Keyserling) (Kaisma, 1880 – Innsbruck, 1946) · 173
KOCHNITZKY, Léon (Saint-Josse ten Noode, 1982 – Côme, 1965) · 314
KOHLHAUER, Michael · 60, 63, 85

L

LA FALAISE, Rayliane de (1908-?) · 156
LAGEIRA, Jacinto · 26
LAMAISON, Didier · 113, 118, 216

LAMBERT, Charles (Châtillon, 1883 – Mouriès, 1972) · 157

LAMPIÃO : voir FERREIRA DA SILVA, Virgulino

LAPAQUE, Sébastien · 32, 55, 88

LAPIERRE, Nicole · 135-136, 138, 157-159, 170-171

LAPOUGE-PETTORELLI, Maryvonne ([?]1927 – Paris, 2021) · 207

LARBAUD, Valéry (Vichy, 1881-1957) · 65, 98, 100-101, 202, 234, 301, 322-323

LARROQUE, Henri [?] · 160

LE GENTIL, Georges (Fère-Champenoise, 1875 – Paris, 1953) · 100, 200, 367

LEBESGUE, Philéas (La Neuville-Vault, 1869-1958) · 346-347, 354, 375, 391

LÉGER, Fernand (Argentan, 1881 – Gif-sur-Yvette, 1955) · 19, 65

LEIBRICH, Geneviève · 117

LEROY, Claude · 30-31, 47, 49, 68, 141-142, 146, 251, 263, 270, 274- 275, 286-287, 295, 310

LESCURE, Pierre (Oran, 1891 – Courbevoie, 1963) · 111, 197

LESSA, Jane · 116

LÉVI-STRAUSS, Claude (Bruxelles, 1908 – Paris, 2009) · 135, 259

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de (Rio de Janeiro, 1881-1922) · 252, 271, 276-281, 283-291, 294, 297, 311

LIMA, Alceu Amoroso (Tristão de Athayde ou Ataíde) (Petrópolis, 1893 – Rio de Janeiro, 1983) · 28, 62, 100, 144, 165

LIMA, Jorge de (União dos Palmares, 1893 – Rio de Janeiro, 1953) · 43, 109, 162, 163-169, 181

LIMA, Pedro [?] · 174

LIMA, Sérgio · 54

LIMA-BARBOSA, Mário de [?] · 95

LINS do REGO, José (São Miguel de Taipu, 1901 – Rio de Janeiro, 1957) · 69, 73, 74, 103, 107, 120-121, 151, 152, 299, 341, 388

LISBOA, Antônio Francisco (Aleijadinho) (Ouro Preto, 1730 ou 1738-1814 env.) · 72-74, 250

LISBOA, Henriqueta (Lambari, 1901 – Belo Horizonte, 1985) · 211

LISPECTOR, Clarice (Tchtchelnik, 1920 – Rio de Janeiro, 1977) · 90, 109-111, 118

LLANSOL NUNES DA CUNHA RODRIGUES JOAQUIM, Maria Gabriela (Maria Gabriela Llansol) (Lisbonne, 1931 – Sintra, 2008) · 215

LOSFELD, Gustave Théophile (Éric Losfeld) (Mouscron, 1922 – Paris, 1979) · 210

LOUIS, Annick · 184, 185, 197, 198

LOURENÇO DE ABREU, Leonor · 26, 31, 50, 53-54, 77, 79, 80-84, 87-89, 109, 113-114, 160, 173-175, 221, 278, 313, 316, 352

LUCIFER, Charles : voir DIAS TAVARES BASTOS, António

LUGNÉ-POE, Aurélien (Paris, 1869 – Villeneuve-lès-Avignon, 1940) · 44

M

MAGNIFICAT, Christiane ([?] – Avallon, 2010) · 56-58, 62, 167

MAGNY, Claude-Edmonde (Belfahy, 1913 – Paris, 1966) · 60-61

MALFATTI, Anita (São Paulo, 1889-1964) · 27-28, 64-65, 83, 115, 144, 154

MALKOVSKY, François (Ceské Budějovice, 1889 – Laon, 1982) · 18

MALTA DE GALDO, Arinda (Arinda Houston) (Rio de Janeiro, 1870-1953) · 51

MANET, Édouard (Paris, 1832-1883) · 44

MANOLL, Michel (Plessé, 1911 – Paris, 1984) · 19

MANZON, Jean (Paris, 1915 – São Paulo, 1990) · 262

MARCHAL, Lucien (Bois-de-Villiers, 1893 – Dilbeek, 1960) · 314

MARITAIN, Jacques (Paris, 1882 – Toulouse, 1973) · 31, 61-62, 165

MARTEL Jan et Joël (Nantes, 1896 – Bois-de-Céné, 1966) · 18

MARTENS, David · 141, 263, 288, 325, 333

MARTINENCHE, Ernest (Calvisson, 1869 – La Croix Valmer, 1941) · 200

MARTINEZ DE PICABIA, Francis-Marie (Paris, 1879-1953) · 19

MARTÍNEZ, Manuel Fernández-Grandizo (Grandizo Munis) (Torreón, 1912 – Paris, 1989) · 84

MARTINIÈRE, Guy · 233, 235

MARTINS, Wilson (São Paulo, 1921 – Curitiba, 2010) · 29, 339, 342

MASSA, Jean-Michel ([?], 1930 – Amanlis, 2012) · 112

MASSENET, Jules (Saint-Etienne, 1842 – Paris, 1912) · 60

MATOS E GUERRA, Gregório de (Salvador, 1636 – Recife, 1696) · 266

MAUGÛE, Jean (Cambrai, 1905 – Paris, 1990) · 200

MAUL, Carlos (Petrópolis, 1889 – Rio de Janeiro, 1974) · 335, 337-338, 342-343, 351, 359-360, 362-363, 365-366, 378, 380-381, 383-384, 386-387, 395-396, 399

MAUROIS, André (Elbeuf, 1885 – Neuilly-sur-Seine, 1967) · 140

MAURRAS, Charles (Martignes, 1868 – Saint-Symphorien-lès-Tours, 1952) · 164, 233

MÉDICI : voir GARRASTAZU MÉDICI, Emílio

MEIRELES, Cecília (Rio de Janeiro, 1901-1964) · 108, 112, 143, 183, 195, 211, 314

MEIZOZ, Jérôme · 50, 240, 245, 248, 284, 286-287, 291, 305, 309

MELO FRANCO, Virgílio (Ouro Preto, 1897 – Rio de Janeiro, 1948) · 62

MEMMI, Albert (Tunis, 1920 – Paris, 2020) · 179

MENDES, Murilo (Juiz de Fora, 1901– Lisbonne, 1975) · 43, 55, 79, 107, 109, 111, 143, 176, 183, 187, 204, 216

MENDES, Otávio : voir GABUS MENDES, Otávio

MENEZES, Celso Antônio de (Caxias, 1896 – Rio de Janeiro, 1984) · 83

MENOTTI DEL PICCHIA, Paulo (Itapira, 1892 – São Paulo, 1988) · 28, 64-65, 83, 115, 173, 298

MÉRIAN, Jean-Yves · 106, 124, 448

MESSAC, Ralph (Versailles, 1924 – Paris, 1999) · 375

MÉTALIÉ, Anne-Marie · 220, 433

MEYRELES, Isabel · 207

MICELI, Sérgio · 29, 441

MICHAUX, Henri (Namur, 1899 – Paris, 1984) · 44, 165

MILANO, Dante (Rio de Janeiro, 1899 – Petrópolis, 1991) · 195

MILHAUD, Darius (Marseille, 1892 – Genève, 1974) · 30, 44, 51, 65, 321

MILLER, Henry Valentine (New York, 1891 – Pacific Palisades, 1980) · 277, 284

MILLET, Raymond (Carignola, 1899 – Paris, 1967) · 332-333, 347, 355, 364, 391, 396

MILLIET, Sérgio (Serge Milliet) (São Paulo, 1898-1966) · 119, 143, 145-146, 154, 158, 178, 183, 192, 198, 247, 257, 293, 301, 314, 383

MILNER, Max (Mont-Cauvaire, 1923 – Quetigny, 2008) · 59, 60, 236

MIOMANDRE, Francis de (Tours, 1880 – Saint-Brieuc, 1959) · 234, 409

MIRANDA QUINTANA, Mário de (Alegrete, 1906 – Porto Alegre, 1994) · 195, 216

MITICA KOSHIYAMA, Alice · 298

MOING, Monique le · 207

MONBEIG, Pierre (Marissel, 1908 – Cavalaire, 1987) · 200, 259

MONTCORBIER, François de (François Villon) (Paris ?, 1431-après 1463) · 289, 310

MONTEIRO LOBATO, José Bento Renato (Taubaté, 1882 – São Paulo, 1948) · 27, 88, 98-99, 101, 104, 106, 112, 292-293, 295-301, 311, 314

MONTEIRO MACHADO, Aníbal (Sabará, 1894 – Rio de Janeiro, 1964) · 55, 79, 110, 146, 176, 339

MONTENEGRO, Olívio : voir BEZERRA MONTENEGRO, Olívio

MONTESQUIEU : voir SECONDAT, Charles Louis de

MORAES, Vinícius de (Rio de Janeiro, 1913-1980) · 92, 107, 109, 111, 119, 143, 183, 193-194, 205, 315

MORAIS BORBA, José Osório de (Osório Borba) (Aliança, 1900 – Rio de Janeiro, 1960) · 236

MORAIS NETO, Prudente de (Rio de Janeiro, 1904-1977) · 77

MORAIS REGO, Ciro Plácido · 119, 183

MORAND, Paul (Paris, 1888-1976) · 65, 144, 145, 194, 351, 357

MOREYRA, Álvaro (Porto Alegre, 1888 – Rio de Janeiro, 1964) · 44, 335, 338-339, 351, 355, 357, 374, 387, 395

MORITZ SCHWARCZ, Lilia · 249, 252, 288-289

MOTTA FILHO, Cândido (São Paulo, 1897 – Rio de Janeiro, 1977) · 144

MOUCHET, Bastien · 11, 46-49, 244, 273, 437

MOURA RANGEL, José Godofredo de (Godofredo Rangel) (Três Corações, 1884 – Belo Horizonte, 1951) · 292, 298-299

MOURÃO FILHO, Olímpio (Diamantina, 1900 – Rio de Janeiro, 1972) · 112

MOUTONNIER, Denise-Tereza · 110, 118

MUGNAINI, Tullio (São Paulo, 1895-1975) · 177

MUNIS, Grandizo: voir FERNÁNDEZ-GRANDIZO MARTÍNEZ, Manuel

MURARI, Luciana · 299-300, 444

MUSSOLINI, Benito (Predappio, 1883 – Guilino di Mezzegra, 1945) · 104, 157

N

NAVILLE, Pierre (Paris, 1904-1993) · 51

NEFTALÍ REYES BASOALTO, Ricardo Eliécer (Pablo Neruda) (Parral, 1904 – Santiago, 1973) · 103

NEMÉSIO MENDES PINHEIRO DA SILVA, Vitorino (Vitorino Nemésio) (Praia da Vitória, 1901 – Lisbonne, 1978) · 215, 219

NERUDA, Pablo voir NEFTALÍ REYES BASOALTO, Ricardo Eliécer

NERY, Ismael (Belém do Pará, 1900 – Rio de Janeiro, 1934) · 51, 119, 132, 183, 359

NEU, Sereth [?] · 75-76

NINA RODRIGUES, Raimundo (Vargem Grande, 1862 – Paris, 1906) · 249, 272
NITRINI, Sandra · 24-25
NOBRE, Roberto (São Brás de Alportel, 1903 – Lisbonne, 1969) · 334
NOËL, François [?] · 105
NOGUEIRA FILHO, Paulo (São Paulo, 1898-1969) · 159
NOGUEIRA PESSOA, Fernando António (Fernando Pessoa) (Lisbonne, 1888-1935) · 42, 108, 202-203, 322
NOVO LÓPEZ, Salvador (Salvador Novo) (Mexico, 1904-1974) · 202, 322

O

OCAMPO, Victoria (Buenos aires, 1890 – Beccar, 1979) · 106, 198, 207, 431
OFAIRE, Charles [?] · 163, 315
OLIVEIRA Felipe d' (Santa Maria da Bola do Monte, 1890 – Auxerre, 1933) · 92, 198
OLIVEIRA LEITE SETÚBAL, Paulo de (Paulo Setúbal) (Tatuí, 1893 – São Paulo, 1937) · 298
OLIVEIRA MACHADO, Regina Helena de [?] · 118, 207
OLIVEIRA SALAZAR, António de (Vimieiro, 1889 – Lisbonne, 1970) · 103-104, 200
OLIVEIRA SOUZA, Adalberto de · 87, 142, 332-333
OLIVEIRA VIANA, Francisco José de (Saquarema, 1883 – Niterói, 1951) · 255, 258, 272
OLIVEIRA, Herberto Helder de (Herberto Helder) (Funchal, 1930 – Cascais, 2015) · 220
ONÍS SÁNCHEZ, Federico de (Salamanque, 1885 – San Juan, 1966) · 189, 193, 195-196, 200, 216
ORBAN, Victor (Liège, 1868-1946) · 189, 192, 314
ORECCHIONI, Jean (Grasse, 1924 – Périgueux, 1999) · 105, 116, 120, 317
ORIZET, Jean · 209
OSEKI-DEPRÊ Inês · 207
OSÓRIO BORBA : voir MORAIS BORBA, José Osório de
OSÓRIO de OLIVEIRA, José (Setúbal, 1900 – Lisbonne, 1964) · 326, 329
OZENFANT, Amédée (Saint-Quentin, 1886 – Cannes, 1966) · 178

P

PACHECO, Félix (Teresina, 1879 – Rio de Janeiro, 1935) · 95
PALGEN, Paul (Audun-le-Tiche, 1883 – Liège, 1966) · 314
PAGU: voir GALVÃO Patrícia
PANTALEÃO Rodrigues [?] · 259
PARVAUX, Solange (Louignac, 1932 – Paris, 2007) · 22, 24, 92, 97, 108, 210, 211
PASTRE, Geneviève (Mayence, 1924 – Saintes, 2012) · 219
PATOUT, Paulette · 323
PAUL-BOUSQUET, Marina [?] · 355, 375, 383, 384
PAULHAN, Jean (Nîmes, 1884 – Neuilly sur Seine, 1968) · 19, 101
PEDROSA, Mário (Timbaúba, 1900 – Rio de Janeiro, 1981) · 51, 79, 116
PEDROSA, Mary Olga (Rio de Janeiro, 1906 – [?], 1963) · 51
PÉGUY, Charles Pierre (Orléans, 1873 – Villeroy, 1914) · 219

PEIXOTO, Júlio Afrânio (Lençóis, 1876 – Rio de Janeiro, 1947) · 75-76, 95, 97, 101, 110, 121, 319, 329, 341, 351, 363, 365, 373, 379

PENEL, Raymond ([?], 1877 – [?], 1965) · 238

PENJON, Jacqueline · 42, 102, 108, 203, 210, 322, 326

PEREIRA DA GRAÇA ARANHA, José (São Luís do Maranhão, 1868 – Rio de Janeiro, 1931) · 65, 95, 132, 159

PEREIRA DE SOUSA, Washington Luís (Washington Luís) (Macaé, 1869 – São Paulo, 1957) · 52

PÉRET, Benjamin (Rezé, 1899 – Paris, 1959) · 18, 26, 31-32, 50-55, 63-64, 66, 77-85, 87-88, 109, 113, 116, 127-128, 139, 143, 146, 160, 164, 169-176, 181, 210, 316, 321, 352, 415

PESSOA, Fernando voir NOGUEIRA PESSOA, Fernando

PETIT, Édouard (Édouard Jaguer) (Paris, 1924-2006) · 219

PICASSO, Pablo (Malaga, 1881, Mougins, 1973) · 19, 65, 103, 137, 145

PIERRE, José (Bénése-Maremne, 1927 – Paris, 1999) · 219

PINTAÚDE, Salvador [?] · 52

PIOT, André (Étaule, 1894 – Paris, 1974) · 163, 187, 190, 203, 205, 207-213, 215

PIOT, Noële [?] · 163, 190, 207, 210, 212-213

PLESSIS, Claude [?] · 105

POLILLO, Raul de [?] · 77-78

POMÈS, Mathilde (Lescurry, 1886 – Clichy, 1977) · 44, 70, 202, 207, 322

PONGE, Francis (Montpellier, 1899 – Bar-sur-Loup, 1988) · 199

PONGE, Robert · 77-78

PORTINARI, Cândido (Brodowski, 1903 – Rio de Janeiro, 1962) · 137, 339, 355, 360

POULAILLE, Henri (Paris, 1896-1980) · 244, 248, 287, 327, 376, 390-392

POUMEAU DE LAFFOREST, Roger Charles Edmond (Roger de Lafforest) (Paris, 1905 – Lasalle, 1998) · 344, 355, 375, 385

POUSADA, Antônio [?] · 335-336, 352, 365, 380, 387

PRADO, Paulo (São Paulo, 1869 – Rio de Janeiro, 1943) · 45, 65-67, 69, 159, 249, 251-263, 265-276, 280-282, 296, 298, 301, 303, 311, 325, 329-330, 342, 346

PRAGANA DANTAS, Marta · 114, 119, 124, 221

PRESTES, Carlos Luís (Porto Alegre, 1898 – Rio de Janeiro, 1990) · 102, 105, 134

PRESTES, Júlio (Itapetininga, 1882 – São Paulo, 1946) · 52

PRÉTA-DE-BEAUFORT, Aude · 193

PRÉVOST, Elisabeth (Charleville-Mézières, 1911 – Boissise-le-Roi, 1996) · 202, 322

PROUVOT, René [?] · 164

PUTNAM, Samuel (Rossville, 1892 – Lambertville, 1950) · 367

PUYADE, Jean · 54, 81, 113

Q

QUEIRÓS FACÓ, Américo de (Beberibe, 1885 – Rio de Janeiro, 1953) · 52

QUEIROZ, Raquel de (Fortaleza, 1910 – Rio de Janeiro, 2003) · 73-74, 103, 116-117, 120-121, 341, 388

QUELLEC COTTIER, Christine Le · 240, 255, 263, 265, 267-268, 284, 296, 302, 309-310, 331, 333, 359

QUINT, Anne-Marie · 42, 108, 203, 322

R

- RABAU, Sophie · 255, 454
- RAEDERS, Georges (Saint-Nazaire, 1896 – São Paulo, 1980) · 99, 132, 235
- RAGON, Michel (Marseille, 1924 – Suresnes, 2020) · 377
- RAILLARD, Alice (Lyon, 1930 – Paris, 2009) · 116, 120, 207
- RAMOS, Graciliano (Quebrângulo, 1892 – Rio de Janeiro, 1953) · 73, 102, 106-107, 117, 121, 152, 341, 388
- RAMUZ, Charles Ferdinand (Lausanne, 1878 – Pully, 1947) · 287
- RANGEL, Godofredo : voir MOURA RANGEL, José Godofredo
- RAYNAL, Maurice (Paris, 1884-1954) · 155, 178, 179
- REGO MONTEIRO, Vicente do (Recife, 1899-1970) · 17-21, 33, 35, 65, 92, 127, 131, 144, 152-156, 161, 169, 177-178, 180-181, 227-228, 408-414
- REIS PEREIRA, José Maria dos (José Régio) ([?], 1901 – Vila do Conde, 1969) · 219
- REVEL-MOUROZ, Jean ([?], 1945 – [?], 2020) · 22, 24, 92, 97, 108, 211
- REY, Robert : HERFRAY-REY, Robert
- REZENDE DE CARVALHO, Flávio de (Amparo da Barra Mansa, 1899 – Valinhos, 1973) · 79
- RIAUDEL, Michel · 24, 217, 322, 323
- RIBEIRO DE ALMEIDA COUTO, Rui Esteves (Santos, 1898 – Paris, 1963) · 19, 41, 65, 74-76, 92, 98-100, 104, 107-108, 110, 121, 148-150, 183, 194, 198, 298, 315, 318, 326, 414-416
- RIBEIRO, João (Lanranjeiras, 1886 – Rio de Janeiro, 1934) · 298
- RIDENTI, Marcelo : voir SIQUIEIRA RIDENTI, Marcelo
- RIMBAUD, Arthur (Charleville, 1854 – Marseille, 1891) · 49
- RIVAS, Pierre (Oran, 1934 – Paris, 2020) · 22, 24, 42, 44-45, 90, 96, 98-101, 124, 132, 203, 217, 231-233, 266, 281-282, 301, 311, 313, 319, 322-324, 326, 347, 415
- ROBIN, Marie-Monique · 206
- ROCHA, Geraldo ([?], 1881 – [?], 1959) · 159
- RODRIGUES SETTE, Mário (Mário Sette) (Recife, 1886-1950) · 298
- ROIG, Adrien · 146, 327, 330, 331-332, 334
- ROMAINS, Jules (Saint-Julien-Chapteuil, 1885 – Paris, 1972) · 65, 140, 144-145
- ROSENBERG, Léonce (Paris, 1879-1947) · 65, 154
- ROUSSEAU, Jean-Pierre · 143, 187, 190, 215-220, 387
- ROUSSEL, Marie-Claude · 106
- ROYSTON DUNNACHIE CAMPBELL, Ignatius (Roy Campbell) (Durban, 1901 – Setúbal, 1957) · 202, 322
- RUBINSTEIN, Arthur (Łódź, 1887 – Genève, 1982) · 51, 160

S

- SÁ, Julião [?] · 278, 297, 343, 350, 352, 362, 365, 386-387, 392, 397
- SABORD, Noël : voir BORDAS, Jean Léon
- SABRY, Randa · 376
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (Lyon, 1900 – Au large de Marseille, 1944) · 326
- SAINT-SAËNS, Charles Camille (Paris, 1835 – Alger, 1921) · 44

SALES GOMES, Paulo Emílio (São Paulo, 1916-1977) · 103

SALGADO, Plínio (São Bento de Sapucaí, 1895 – São Paulo, 1975) · 144

SALLES, Joaquim de (Lima Duarte, 1861 – Pindamonhangaba, 1941) · 57, 62, 166

SANDRAS, Michel · 185

SANTA-ANNA NÉRY, Frederico José (Belém do Pará, 1848 – Paris, 1901) · 132, 359

SANTOS DUMONT, Alberto (Palmira, 1873 – Guarujá, 1932) · 232, 407

SANTOS LOBO, Laurinda (Cuiabá, 1878 – Rio de Janeiro, 1946) · 159

SÃO PAYO, Antônio de [?] · 361, 364, 387, 394, 398

SARRASIN ROBICHAUD, Philippe · 21

SARRAZIN, Hubert · 32, 427

SARTRE, Jean-Paul (Paris, 1905-1980) · 103, 197

SATIE, Erik (Honfleur, 1866 – Paris, 1925) · 65

SAUSER, Freddy (Blaise Cendrars) (La Chaux de Fond, 1887 – Paris, 1961) · 11, 18, 20, 22, 30-32, 35, 45-51, 55-56, 63-80, 83, 85, 87, 99, 107, 113, 117, 127-128, 141-142, 145-146, 154, 162, 178, 192, 194, 229, 231, 234, 239-311, 313, 317, 321, 324-327, 329-336, 342-347, 349, 354-356, 358-359, 363, 367-368, 370-375, 382-384, 387-389, 393, 396-397, 400, 403, 409-410, 413-416

SCHLESINGER TYGEL, Gisèle ([?], 1906 – Évry-Courcouronnes, 2010) · 108

SCHMIDT, Augusto Frederico (Rio de Janeiro, 1906-1965) · 42-43, 62, 102, 111, 116-117, 123, 187-188, 196, 241-242, 321

SECONDAT, Charles Louis de (Montesquieu) (La Brède, 1689 – Paris, 1755) · 279, 315

SEGALL, Lasar (Vilna, 1889 – São Paulo, 1957) · 339

SEGHES, Pierre (Paris, 1906 – Créteil, 1987) · 17, 42, 67, 107-112, 121, 123, 127, 131, 161, 183, 187, 190, 192-194, 197, 199, 202, 227, 322, 414

SENGHOR, Léopold Sedar (Joal, 1906 – Verson, 2001) · 197, 319

SETTE, Mário : voir RODRIGUES SETTE, Mário

SILVA BRITO, Mário da · 27-28

SILVA PRADO, Antônio da (São Paulo, 1840 – Rio de Janeiro, 1929) · 252

SILVA RONDON, Cândido Mariano da (Santo Antônio de Leverger, 1865 – Rio de Janeiro, 1958) · 53, 142, 316

SILVA, Joseane Lucia · 360

SILVEIRA LOBO, Aristide de (Monte Santo de Minas, 1905 – São Paulo, 1968) · 116

SIMÕES DE MATOS, Febrônio (São Miguel de Jequitinhonha, 1895 – Rio de Janeiro, 1984) · 162, 282

SIMON, Michel [?] · 108, 110

SIQUEIRA RIDENTI, Marcelo (Marcelo Ridenti) · 104-105

SKŁODOWSKA-CURIE, Marie (Marie Curie) (Varsovie, 1867 – Passy, 1934) · 44

SOLER, Colette · 138

SORIA, Georges (Tunis, 1914 – Paris, 1991) · 105

SORIA, Julia : voir DANILEVKAIA RODRIGUEZ, Julia

SORLOT, Fernand (Bédoin, 1904 – Vaumain, 1981) · 98, 104

SOULPAUT, Philippe (Chaville, 1897 – Paris, 1990) · 199, 424

SOUZA DANTAS, Luiz Martins (Rio de Janeiro, 1876 – Paris, 1954) · 133, 134, 154, 194, 200

SOUZA, Cláudio de (São Roque, 1876 – Rio de Janeiro, 1954) · 92, 94, 97

STALINE, Joseph (Gori, 1878 – Moscou, 1953) · 103, 164

SUPERVIELLE, Jules (Montevideo, 1884 – Paris 1960) · 65, 199, 202, 234, 322, 424, 432, 448

T

TAVARES FERRO, António Joaquim (António Ferro) (Lisbonne, 1895-1956) · 281
TETTAMANZI, Régis · 1, 25, 33, 41, 43, 58-59, 74, 85-86, 156, 232, 238, 251, 256, 263, 281-282, 317, 359
THIÉRIOT, Jacques (Arles ?, 1930 – Rio de Janeiro, 2008) · 101
THIOLLIER, René (São Paulo, 1884-1955) · 144
TODOROV, Tzvetan (Sofia, 1939 – Paris, 2017) · 347, 348, 353, 452
TOESCA, Maurice (Confolens, 1904 – Asnières-sur-Seine, 1998) · 20
TORRES DE OLIVEIRA, Irenísia · 283, 286, 288, 445
TORRÈS, Marie-Hélène Catherine · 25, 89-91, 93-94, 104, 111, 114, 122-123, 440, 449
TOURET, Michèle ([?] 1943 [?]) – Paris, 2015) · 250, 253, 291-292, 306-308, 310
TROJANI, Antoine (Asco, 1901 – Ajaccio, 1991) · 346, 377, 383
TROTSKY, Léon : voir BRONSTEIN, Lev Davidovitch

V

VALÈRE, A. K. [?] · 328, 346
VALLOTTON, Henry (Lausanne, 1891 – Saint-Sulpice, 1971) · 248, 256
VARGAS : voir DORNELES VARGAS, Getúlio
VASCONCELOS DA SILVEIRA RAMOS ROMERO, Sílvio (Sílvio Romero) (Lagarto, 1851 – Rio de Janeiro, 1914) ·
249, 272
VEIGA, Mariza · 87, 437
VERÍSSIMO, Érico (Cruz Alta, 1905 – Porto Alegre, 1975) · 11, 43
VERNE, Jules Gabriel (Nantes, 1828 – Amiens, 1905) · 281
VICTORIO, Décio · 146
VIDAL, Laurent · 150, 358, 359
VIDIGAL, Geraldo (São Paulo, 1921 – Campinas, 2010) · 29
VIEIRA DA SILVA, Maria Helena (Lisbonne, 1908 – Paris, 1992) · 110, 202, 207
VILLA-LOBOS, Heitor (Rio de Janeiro, 1887-1959) · 30, 51-52, 65, 159-161, 169, 177, 180, 181
VILLON, François : MONTCORBIER, François de
VINCENT, Cédric · 119
VÕÏTA, Daniel · 116, 120

W

WARNIER, Robert [?] · 321
WASHINGTON, Luís : voir PEREIRA DE SOUSA, Washington Luís
WERNECK SODRÉ, Nelson (Rio de Janeiro, 1911 – Itu, 1999) · 301
WERNER, Michael · 22

WORMS REIMS, Jeannine (Buenos Aires, 1923 – Paris, 2006) · 107

WYZUJ CARVALHO, Max de · 137, 143, 144, 187, 189, 190, 215, 216, 218, 219, 220, 223

X

XAVIER, Lívio (Granja, 1900 – São Paulo, 1988) · 52, 54, 80, 81, 88, 116

Z

ZEI, Gianna · 136, 151

ZONABEND, Françoise · 135

ZWEIG, Stephan (Vienne, 1881 – Petrópolis, 1942) · 32, 55, 315-316, 329-330, 373, 374-375, 409

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCTION GÉNÉRALE | 15 |
| <i>Résonance littéraire</i> | 22 |
| <i>De la France au Brésil et inversement</i> | 24 |
| <i>D'une guerre à l'autre</i> | 26 |
| <i>D'impossibles en perceptibles</i> | 29 |
| <i>Évanescence, dispersion et réverbération</i> | 33 |
| ÉVANESCENCES | 37 |
| I. DÉCONVENUES..... | 41 |
| 1. <i>La déception du séjour brésilien</i> | 41 |
| a. <i>Voyage et lassitude chez Cendrars</i> | 45 |
| b. <i>Émigration et exclusion chez Péret</i> | 50 |
| c. <i>Exil et échec chez Bernanos</i> | 55 |
| 2. <i>Les revers des rencontres brésiliennes</i> | 64 |
| a. <i>Les amitiés brésiliennes de Cendrars ou l'aporie d'une modernité littéraire mondiale</i> | 64 |
| b. <i>Le rendez-vous raté du surréalisme avec l'anthropophagie</i> | 77 |
| II. BRUISSEMENTS..... | 87 |
| 1. <i>Dénis, vacances et recensions</i> | 89 |
| 2. <i>Cosmopolitismes du siècle passé : 1917-1930</i> | 94 |
| 3. <i>Pluralité du modernisme : 1930-1945</i> | 97 |
| 4. <i>Circulations fécondes : 1945-1964</i> | 104 |
| 5. <i>Silence dictatorial : 1964-1979</i> | 112 |
| 6. <i>Rattrapages et multiplications : 1979-1998</i> | 114 |
| 7. <i>L'orée d'un renouveau (?) : 1998-2017</i> | 119 |
| 8. <i>La cohérence de l'épars.....</i> | 121 |
| ÉVANESCENCES..... | 127 |

| | |
|---|------------|
| DISPERSION | 129 |
| I. MULTIPLICATION DES NOMS..... | 133 |
| a. Le nom civil | 135 |
| Principe d'immutabilité et migration | 136 |
| Renommée et indignité | 138 |
| b. Les noms littéraires | 139 |
| Les noms du corpus français | 140 |
| Les noms de la littérature brésilienne en France – effets de liste | 143 |
| 1. <i>Nominations brésiliennes</i> | 147 |
| a. <i>Baianinha e outras mulheres</i> : au carrefour entre fiction et Histoire, les noms comme caisse de résonance narrative | 147 |
| b. Les défigurations françaises du nom de Vicente do Rego Monteiro | 152 |
| 2. <i>Assimilations à la française</i> | 156 |
| a. D'Heitor à Hector : le parcours parisien vers la renommée | 159 |
| b. Incorporation : le cas des deux Georges | 163 |
| 3. <i>Écorchés transatlantiques</i> | 169 |
| a. Régurgitations <i>anthropophagiques</i> du nom de Péret | 170 |
| b. Tarsila aux quatre-coins..... | 177 |
| II. FRAGMENTATION DES ŒUVRES..... | 183 |
| a. Anthologie, résonance et dispersion | 184 |
| b. Anthologie et auctorialité..... | 186 |
| c. La poésie brésilienne de la première moitié du XX ^e siècle en anthologies françaises | 189 |
| 1. <i>Internationalisme anthologique et auctorialité : d'une guerre à l'autre.....</i> | 192 |
| a. Transmission internationale | 194 |
| b. Histoire littéraire et création contemporaine | 196 |
| 2. <i>Représentativité et lieux communs : le temps de la dictature militaire au Brésil</i> | 204 |
| a. Représentativité nationale de la poésie | 205 |
| b. Poésie et lieux communs | 210 |
| 3. <i>Désir encyclopédique et niche éditoriale : XXI^e siècle</i> | 214 |
| a. Érudition | 217 |
| b. Niche éditoriale | 219 |
| 4. <i>Paradoxes fractionnels</i> | 222 |
| DISPERSIONS..... | 223 |

| | |
|---|------------|
| RÉVERBÉRATIONS..... | 225 |
| I. PROJECTIONS AMÉRICAINES..... | 231 |
| 1. <i>Consonances latines du Brésil</i> | 232 |
| a. Déroutes latines chez Bernanos..... | 234 |
| b. Projections latines chez Cendrars..... | 239 |
| 2. <i>Cadrages étasuniens du Brésil</i> | 246 |
| a. Expositions éditoriales et projections territoriales du roman : le cas de <i>L'Or</i> | 247 |
| b. Littérature érudite et littérature populaire..... | 252 |
| Erudition historique et littérature : Paulo Prado..... | 253 |
| La Nouvelle Helvétie en fazenda..... | 256 |
| Récits de colonisation..... | 258 |
| L'Histoire, le merveilleux, le mystérieux et le légendaire..... | 265 |
| Optimisme paradoxal..... | 271 |
| Culture populaire et littérature : Lima Barreto..... | 276 |
| Culture populaire et oralité..... | 281 |
| Figures de marginalités littéraires..... | 287 |
| c. Littérature de masse et littérature expérimentale..... | 291 |
| Écriture romanesque et extension du public : Monteiro Lobato..... | 292 |
| Enjeux littéraires de la structuration du marché éditorial..... | 293 |
| Lobato : modèle éditorial et stylistique..... | 296 |
| Histoire et poésie : Oswald de Andrade..... | 301 |
| Histoire littérisée et formes biographiques..... | 304 |
| L'art de la composition..... | 308 |
| II. EXPANSIONS LINGUISTIQUES..... | 313 |
| 1. <i>Aires linguistiques et effets de résonance</i> | 313 |
| a. Résonances francophones..... | 313 |
| b. Résonances lusophones..... | 319 |
| 2. <i>Brouillages critiques : le cas de Forêt vierge</i> | 324 |
| D'A Selva à <i>Forêt vierge</i> | 328 |
| Réception critique brésilienne d'A Selva..... | 334 |
| a. Exotismes..... | 337 |
| Description et vérité romanesque..... | 337 |
| La photographie et le miroir..... | 339 |
| Une littérature de l'expérience..... | 342 |
| L'exotisme comme régime de méconnaissance..... | 347 |
| Espace romanesque périphérique..... | 348 |
| Méconnaissance exotique..... | 350 |
| Hantise expressionniste..... | 354 |
| b. (Inter)nationalismes..... | 358 |
| Circulation des personnes et diffusion des textes..... | 358 |
| L'hégémonie nationaliste..... | 364 |
| Brésilienneté de <i>Forêt vierge</i> | 367 |
| Caractérisation nationale du Brésil : un pays d'avenir..... | 372 |
| Nationalisme linguistique..... | 375 |
| c. Illettrismes..... | 383 |
| Un récit d'illettré : le pain contre la plume..... | 384 |
| L'adresse aux illettrés : un horizon dépourvu de littérature..... | 393 |
| Le primat du lectorat sur la critique..... | 397 |
| RÉVERBÉRATIONS..... | 403 |

| | |
|---|------------|
| EN GUISE DE CONCLUSION | 405 |
| <i>La Tour, le centre et le signe.....</i> | <i>410</i> |
| <i>Une pierre jetée sur le lac de mes souvenirs</i> | <i>414</i> |
| BIBLIOGRAPHIE | 417 |
| INDEX..... | 459 |

