

Etienne Sauthier (CREDA) Université Paris III, Sorbonne Nouvelle

Brasilianiser Proust
– La nature comme élément d’assimilation de l’importation culturelle - (1920-1960) [1]

Résumé

C’est en 1920 que les premiers volumes d’*À la Recherche du Temps Perdu* arrivent au Brésil. En décembre 1919, le nom de l’auteur était apparu pour la première fois dans la presse de Rio de Janeiro, porté par le Prix Goncourt qu’il venait de remporter.

Proust peine dans un premier temps à se construire une place auprès du lectorat brésilien, mais dès la seconde moitié des années 1920, il est de plus en plus commenté. On observe alors une appropriation brésilienne de *La Recherche* et une mise en adéquation de la lecture de l’œuvre et de sa critique avec les problématiques culturelles et identitaires du pays dans la période. La réception brésilienne de Proust se fait ainsi à travers une assimilation de son œuvre à l’espace de réception. Le paysage brésilien et la nature exubérante du pays, compris comme éléments métonymiques de l’espace de réception, sont dans cette optique des outils d’appropriation de Proust : des éléments permettant de le *brasilianiser*.

Cet article a pour objectif de montrer quels sont les procédés de cette assimilation anthropophagique de l’auteur de la *Recherche*. Il cherche également à observer de quelle manière l’œuvre de Proust peut apporter des clés de lecture réflexive à la société brésilienne et à ses problématiques culturelles au moment où l’écrivain est lu et commenté.

Mot Clés: Proust, Brésil, réception, appropriation

Cet article met en évidence, à travers l'observation de la réception et des intertextualités brésiliennes de Proust, le fait que la référence aux paysages brésiliens est un moyen de *brasilianiser* l'auteur. Il s'agit de passer des pommiers en fleurs et de la fraîcheur de Balbec aux allées ensoleillées, au soleil de plomb et aux plages tropicales de Rio de Janeiro ou aux espaces ruraux du *Nordeste*. L'objectif est ici d'observer l'intégration de Proust à l'espace brésilien et l'usage de la référence au paysage comme instrument de cet accueil de l'auteur. Le bût est également de démontrer que ce processus d'assimilation perdure dans le temps, tout au long de la période étudiée, en particulier dans le *Nordeste* ou auprès des auteurs originaires de cette région.

Cette lecture se fonde sur une perception de la nature comme construction sociale et culturelle. (Teixeira 17-18) Cette approche, alternative à une conception de la nature en terme de milieu et d'environnement tend à penser le rapport entre nature et société à travers les représentations et les sensibilités. Les historiographies qui ont le plus traité la nature dans cette optique, à savoir histoire littéraire, histoire de l'art et histoire des représentations et des sensibilités, ont ainsi lu la nature à travers le prisme du paysage. [2] Le paysage a en ce sens deux acceptions différentes: la portion de territoire saisie d'un coup d'œil, telle qu'elle s'offre à la perception du regard, et le tableau qui représente celle-ci, sa transcription à travers ce même regard. Les historiens qui ont traité la question ont donné à cette double définition deux désignations: *pays*, relativement au territoire, *paysage* dans le cas d'une construction esthétique ou culturelle de cet espace saisi, comme c'est le cas en littérature. [3] Alain Corbin parle dans ce cas des „multiples logiques [qui] déterminent la manière d'apprécier l'espace [...] . L'histoire du paysage implique donc une analyse de tout ce qui influe sur la façon de charger l'espace de significations, de symboles et de désirs.“ (57) Pour Christine Baron, „Il s'agit de penser le paysage comme un moyen de territorialiser une parole littéraire“ („Littérature“), de placer celle-ci dans un espace spécifique vu comme celui dans lequel s'inscrit l'œuvre littéraire. Le rapport entre nature et littérature est par définition un produit culturel, social et anthropocentrique. Ici, on pourra passer par la notion de paysage qui équivaut à l'espace perçu par la littérature à travers le prisme des représentations et des sensibilités. On observera ainsi la manière dont la nature, comme résultat d'une construction sociale et culturelle, est inscrite dans ce paysage (nature exotique insérée dans l'espace de la ville et civilisée par celle-ci à Rio de Janeiro, nature plus sauvage dans lequel est installée l'action humaine, notamment rurale, dans le cas du *Nordeste*).

La circulation d'une œuvre littéraire induit la translation d'un objet culturel d'un espace d'émission vers un espace de réception. Ces deux espaces peuvent être profondément différents, quand ils ne sont pas antagonistes. Leurs divergences tiennent au contexte, à des problématiques identitaires et à des publics de réception dissemblables; selon la formule d'Hans Robert Jauss, les horizons d'attente face à une œuvre littéraire ne sont pas les mêmes. (Réception) Les travaux sur les transferts culturels montrent qu'un transfert ne s'établit que vers un espace de réception prêt à l'accueillir. (Espagne, Werner; Frank) Dès lors, pour qu'un produit culturel (œuvre littéraire, genre musical, esthétique, style, etc.) arrive quelque part, il est nécessaire qu'il entre en résonance avec

un espace de réception et qu'il y soit en ce sens lisible. À cet égard, il est possible d'appliquer les idées de Roland Barthes sur la mort de l'auteur à un lectorat impliqué par l'espace de réception : le sens ou l'intentionnalité prêtés à l'auteur d'une œuvre n'a pas plus de valeur que le sens perçu par le lecteur. (61-67) Ce cadre proposé par Roland Barthes induit un espace de liberté ouvert à toutes les interprétations et toutes les assimilations d'un auteur à un espace de réception. Michel Espagne (*Transferts*) ou Blaise Wilfert (*Paris*) ont ainsi largement illustré la manière dont un espace de réception attribue un sens spécifique à un objet culturel reçu.

Dans le cas du Brésil, alors que l'arrivée de l'œuvre de Marcel Proust s'opère par le biais du Prix Goncourt que l'auteur reçoit en 1919 pour *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs* [4], c'est à travers l'assimilation à l'espace de réception et à ses paysages que cette diffusion de l'écrivain va s'opérer. Durant la seconde partie des années 1920, Proust est ainsi la référence intertextuelle d'un poème au message inscrit dans le refus de l'importation culturelle étrangère (Jorge de Lima, *O Mundo do menino impossível*), des trois premiers romans d'un cycle de l'espace régional brésilien (*Menino do Engenho*, *Doidinho* et *Banguê*, de José Lins do Rêgo) ou d'un pastiche inscrit dans l'espace de la capitale du pays (*Sob o olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho). Dans ces trois cas comme dans d'autres, la transposition intertextuelle de l'œuvre proustienne au Brésil s'opère par le biais de son inscription dans les paysages brésiliens des régions dont sont issues ces œuvres.

I. Un espace de réception morcelé et contrasté

Le Brésil des années 1920 est tiraillé, au niveau culturel, par des mouvements multiples et contrastés: de l'*Anatolisme* [5], à Rio de Janeiro, au modernisme *paulista*, à São Paulo ou au régionalisme dans le *Nordeste* et plus sensiblement à Recife. Si ces mouvements ont tous pour enjeu commun la construction d'une identité culturelle nationale, les procédés mis en œuvre pour aboutir à celle-ci n'y sont pas les mêmes.

À Rio de Janeiro, le mouvement *anatoliste* se positionne dans la préservation d'un lien empathique avec la matrice culturelle européenne, essentiellement française; seule s'y ajoute une contestation féroce du complexe périphérique que les élites *cariocas* avaient ressenti vis-à-vis de la France durant tout le XIX^e siècle. (Compagnon 246-47) São Paulo vit au même moment un contexte culturel tout à fait différent. L'élite de la ville adopte une attitude totalement opposée à celle qui a cours à Rio de Janeiro: le modernisme *paulista* s'inscrit dans un important rejet de l'héritage culturel européen du XIX^e siècle. Dans le *Nordeste* se développe un mouvement de retour à la terre et aux traditions rurales en complète rupture avec les centres nationaux, accusés de s'inscrire dans la servilité de l'importation internationale. Dès lors, rapidement, la région s'inscrit dans le refus de l'importation étrangère, en corollaire à son positionnement contre Rio de Janeiro et São Paulo.

Dans les trois cas, l'enjeu de la définition culturelle tourne, directement ou indirectement, autour d'un rapport à ce qui vient d'Europe, et plus particulièrement de France. Dans le cas du modernisme *paulista*, cependant, la culture importée d'Europe est occultée, ignorée ou du moins évoquée *a minima*, elle n'est pas assimilée. Ce ne sont dès lors que les cas de l'*anatolisme carioca* et du *régionalisme nordestin*, en ce qu'ils impliquent une réception culturelle, qui auront de quoi être ici envisagés.

L'assimilation de Marcel Proust à son espace de réception brésilien, que ce soit à Rio et dans le *Nordeste*, se fait au fil du temps. Alors que l'arrivée de l'œuvre est attestée en 1920, dans le prolongement de l'attribution du Prix Goncourt à l'auteur pour *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs* [6], Proust n'est évoqué, dans une perspective critique, que plus tard. En effet, il faut attendre 1924 pour lire, à Rio de Janeiro, un article sur l'auteur, écrit par l'écrivain, dramaturge et ancien diplomate Graça Aranha. (*Espirito* 99-100) Celui-ci voit en Proust le produit d'une Europe décadente, d'un monde qui a failli et à cet égard comme un auteur qui „ne nous rajeunit pas.“ [7] La conjonction de ce premier article critique à Rio et des premières études parisiennes sur celui-ci montre cependant qu'il est nécessaire pour un public carioca de se positionner par rapport à ce qui fait l'actualité littéraire parisienne.

L'année suivante, le poète de Jorge de Lima publie, dans l'état *nordestin* d'*Alagoas*, un recueil de poésie intitulé *O mundo do menino impossível*. Ce poème du refus de l'importation étrangère s'inscrit ainsi dans une intertextualité étrangère, celle de *Du Côté de chez Swann*. Jorge de Lima qui sera, quelques années plus tard, l'auteur d'un des premiers essais brésiliens sur Proust (*Dois Ensaio*s) avait découvert l'auteur dès 1922, à travers le voyage rocambolesque du dernier secrétaire de l'écrivain au Brésil, ce qui ne peut qu'accréditer encore l'adoption de cette intertextualité. (Rocha 49-56)

La conférence à l'Académie Brésilienne de Lettres du comparatiste littéraire français Paul Hazard, en 1926, change la perception brésilienne de Proust. (Brito Broca 257-260) Ainsi Alceu Amoroso Lima, présent dans la salle et alors déjà connaisseur de l'œuvre de l'auteur [8] publie, les deux années suivantes, deux essais sur Proust : l'un consacré à la musique chez l'écrivain et chez Stendhal, l'autre, tiré d'une conférence donnée en 1927 au lycée français de Rio de Janeiro, et publié l'année suivante. (*Estudos* 147-184)

C'est à Alceu Amoroso Lima que le poète Augusto Meyer, originaire du Rio Grande do Sul, dédie son élégie à Marcel Proust, publiée en 1928. [9] Le poème semble s'inscrire en empathie avec l'auteur / narrateur de la *Recherche*, il pratique notamment le glissement entre l'espace du roman, chambre parisienne et plage de Balbec, et l'espace de réception de celui-ci, paysages et climats tropicaux du Brésil, lieu où la lecture est présentée.

En 1929, dans son essai sur Marcel Proust, écrit pour lui garantir une chaire de lettre au *Liceo Alagoano* de Maceio, Jorge de Lima transpose l'auteur dans l'espace *nordestin*, celui des campagnes brésiliennes ; il le fait notamment à travers l'assimilation de Combray au village *nordestin*. (*Dois Ensaio*s 9-10)

Dans un tout autre esprit, en 1930, c'est l'espace *carioca* qui produit le premier pastiche de l'auteur, sous la plume de Barreto Filho. (*Sob*) Proust y est nommément cité, et bon nombre des passages de la *Recherche* sont repris (qu'il s'agisse par exemple du rapport du narrateur à des avatars de Gilberte et d'Albertine, ou du passage, présent au début de *La prisonnière*, où le narrateur perçoit les bruits de la ville à travers sa fenêtre). Le Paris du narrateur de la *Recherche* a cependant été déplacé ici dans l'espace *carioca*, substituant les quartiers et renvoyant à une description tropicalisée de l'espace: dès lors Barreto Filho inscrit Proust dans son lieu de réception brésilien, et assimile ainsi l'auteur au Brésil.

L'observation des premières réceptions brésiliennes de l'auteur de la *Recherche* montre que cette appropriation s'opère, dans les milieux *régionalistes* comme *anatoliens*, à travers le prisme des paysages brésiliens, qui deviennent un outil de l'intégration de l'auteur: un levier d'assimilation, de *brasilianisation*. [10] Il n'en faut pas moins constater une différence essentielle dans la nature des paysages qui servent à assimiler Proust au pays: celui de Rio de Janeiro et celui du *Nordeste* ne sont clairement pas les mêmes. Alors qu'au sein de la capitale, la nature est profondément humaine, organisée et inscrite dans la ville, et à cet égard dans l'action humaine, dans le cas du *Nordeste*, c'est à une action humaine inscrite dans une nature plus sauvage que l'on est confronté.

II. Un Proust brésilien – Le paysage comme élément d'assimilation (1924-1933)

À la *Recherche du Temps Perdu* fait l'objet, tout au long des années 1920, d'une assimilation de l'œuvre à l'espace dans lequel elle arrive (ce qui se pratique dans le cadre du mouvement culturel *anatoliste* et du modernisme *carioca* à Rio de Janeiro mais aussi du régionalisme, dans le *Nordeste*). Ces espaces culturels qui s'approprient l'œuvre de Proust et y voient le reflet d'une identité en cours de définition le font pour diverses raisons. Les significations de cette assimilation peuvent même être antagonistes entre un espace et l'autre: à Rio, il s'agit d'être moderne et à l'heure de Paris, à Maceio ou Recife (*Nordeste*), on trouve en Proust une image paradoxale du rejet de l'importation étrangère, et par ce biais, des centres culturels nationaux. Cependant, une des constantes de ces mouvements d'appropriation identitaire de l'auteur réside dans les usages fréquents et différents selon les espaces du paysage brésilien comme élément d'assimilation de l'œuvre proustienne aux contextes culturels brésiliens. Un premier constat essentiel à faire est la différence de ce paysage entre un espace et l'autre. Ainsi, on remarquera dans divers exemples d'assimilation que si le paysage *carioca* est empreint d'une nature exotique, celle-ci est fermement inscrite au sein de la ville. Ce n'est pas le cas dans le *Nordeste*, où le paysage est sauvage ou dans le meilleur des cas rural, correspondant ainsi à l'opposition aux villes que le régionalisme local cultive.

Dans le cadre du mouvement *anatoliste* et des auteurs qui lui sont apparentés ou liés, la démarche d'intégration de l'œuvre vise à construire une proximité entre l'espace parisien (ou les

espaces associés à la capitale), en ce qu'il a de culturellement central, et l'espace de Rio de Janeiro, de la capitale brésilienne, qui aspire à la même centralité et à une légitimité culturelle comparable à celle de la capitale française. L'éloge à Marcel Proust d'Augusto Meyer (écrite en 1926, publiée en 1928) est représentative de cette démarche.

Éloge pour Marcel Proust

Allée de bambous, verte ogive,
Découpée sur le bleu de la douce après-midi.
L'or du soleil tremble sur le sable de l'allée,
Les feuilles papillonnent, les papillons fleurissent

Porte de ténèbres en pleine lumière.

Marcel, délicat enfant, je suis avec toi, Proust:
Je vois mieux l'amande noire de tes yeux,
Transparence d'une longue veille
J'imagine tes mains,
Comme deux oiseaux posés dans la pénombre

Écoute – la vie avance, avance et meurt

Prendre la vague qui frangeait le blond sable de Balbec
Satin rose des pommiers dans le bleu du ciel
Fleur charnelle des jeunes filles se promenant en bord de mer
Brume qui estompe Paris à travers la fenêtre
Intermittences, pluie et soleil, LE TEMPS PERDU.

Marcel Proust, vif diagramme enseveli dans l'alcôve
Ta chambre était plus grande que le monde,
En elle tenait un autre monde

Je ferme ton livre douloureux dans ce calme tropical
Comme légèrement se ferment les ailes d'un rideau
En doux babil, sur le sommeil d'un enfant [11]

Ce poème commence dans le contexte tropical de la lecture et de la réception (v.1-4), symbolisé par le soleil de plomb sur le sable de l'allée. Ce sable, qui pourrait tout aussi bien être celui d'une plage, est essentiellement baigné de soleil et de chaleur. La végétation tropicale (les bambous) et l'exubérance de cette nature (papillons fleurissant et fleurs papillonnantes) ajoute à la dimension tropicale de ce paysage. Cependant, il s'agit bien d'une allée, image d'un espace qui s'il est naturel n'en est pas moins fortement ordonné par l'homme, à l'image d'un jardin. Il passe ensuite à la verbalisation d'une empathie entre le poète et l'enfant délicat, Marcel (v.6-10). Le poème présente ici un paysage moins tropical et exotique, celui de Balbec (v.12-14): le sable ne danse plus sous un soleil de plomb mais est frangé par la vague fraîche, la couleur dominante est par ailleurs le rose des pommiers normands en fleurs. Ces fleurs renvoient elles-mêmes aux jeunes filles rencontrées sur la plage de Balbec. Si c'est toujours le paysage qui est dépeint dans ce second cas, l'exubérance tropicale a disparu, le poème mettant ici en scène la nature de la Normandie des

vacances de parisien. Les deux vers suivants (v.14-16) s'inscrivent dans le Paris du narrateur, la brume qui estompe la ville à travers la fenêtre renvoie au passage du réveil de Paris depuis la chambre du narrateur dans *La Prisonnière*. La nature semble avoir disparu de ce paysage citadin et se limiter au climat: pluie et soleil. Trois vers d'empathie avec le romancier, pour la première fois nommé (v. 17-19), illustrent l'auteur retiré en sa chambre et enfantant un monde plus grand que le sien. Enfin, les trois derniers vers du poème (v.20-22) nous ramènent dans un espace tropical, et pour la première fois ainsi nommé, avec l'enfant devenu lecteur, et refermant son livre.

La superposition des deux espaces, celui de la réception et celui de la production de l'œuvre littéraire se fait ainsi à travers le paysage dans lequel sont inscrit deux enfants, l'enfant narrateur et l'enfant lecteur, mais aussi à travers la juxtaposition de deux lieux rendus singuliers par le recours au paysage (soleil de plomb, végétation exubérante tropicale d'un côté, fraîcheur de la mer baignant les plages et pommiers en fleurs de l'autre côté). Le paysage est cependant dans un cas comme de l'autre profondément urbain et « civilisé »: ici l'allée baignée de soleil — si le jardin est tropical, il est cependant inscrit dans une ville qui n'est pas décrite (l'usage du terme « allée » y fait référence) — là, la nature normande des vacances balnéaires des parisiens. Le paysage naturel urbanisé présent dans cette appréhension brésilienne de Proust renvoie à l'inscription de la nature dans la ville, à un paysage certes fait de fleurs exubérantes et de sable blond, mais profondément inséré dans un contexte urbain et civilisé. Le paysage de la province, celui de la périphérie, de Combray, avec sa dimension sauvage et rustique, reste le grand absent de ce poème: il semble que le paramètre provincial n'est pas pris en compte dans le Proust que souhaite s'approprier l'espace *carioca*. Par ailleurs, cette représentation d'un paysage naturel luxuriant et coloré notamment par des fleurs, mais qui reste inscrit dans la capitale, à la manière d'une allée bien taillée au sol de sable blond, est tout à fait représentatif du rapport à la nature de Rio de Janeiro. En regard de ce paysage tropical, le paysage de Paris semble dans ce poème totalement urbain, ne laissant plus aucune place à la nature.

Avec *Sob o Olhar malicios dos Trópicos* (sous le regard malicieux des tropiques), pastiche proustien de l'écrivain José Barreto Filho, publié en 1929, la réception *carioca* de Proust quitte les champs de la critique littéraire ou de la poésie pour intégrer, via l'intertextualité, une œuvre de fiction. Le premier chapitre du roman commence par une évocation directe de la notion des intermittences du cœur. (*Sob* 1-2) Dans le second chapitre, le narrateur se remémore ses souvenirs d'enfance et ses premiers amours. „Madame" et sa fille, Marabá, correspondent immédiatement aux personnages d'Odette et Gilberte chez Proust. Ces souvenirs sont situés dans l'élégant quartier de *Laranjeiras*, à Rio de Janeiro: un des quartiers de la bourgeoisie carioca, sans doute le plus assimilable à Paris, bien qu'il constitue la marge de la *Floresta da Tijuca*, portion de forêt sauvage incluse dans la ville. Le lien du paysage entre quartier raffiné et bourgeois et nature insérée dans la capitale du Brésil est ici établi de la même manière que dans le poème d'Augusto Meyer.

C'est à travers une fleur bel et bien brésilienne qu'est faite la première évocation directe de l'auteur de la *Recherche* dans le roman. En effet, celle-ci intervient pour décrire le soin qu'apporte „Madame“ à ses orchidées, plus précisément des Catleyas. (*Sob* 12) Si ces fleurs sont bel et bien présentes dans *Du Côté de chez Swann* et y jouent un rôle essentiel, il n'est sans doute pas innocent que l'orchidée, fleur naturellement présente au Brésil, serve de pont entre le Paris de Proust et le Rio élégant décrit par Barreto Filho. De la même manière, au début du chapitre IV du même roman est transposé le passage de *La Prisonnière* où le narrateur proustien, à travers sa fenêtre, perçoit le temps du jour (en prêtant attention à la nature de l'air, son humidité, les bruits de la rue, etc). Là où Proust semble cependant décrire essentiellement des matins hivernaux (présence de neige, „matin spacieux, glacial et pur“, absence de chaleur, même lorsque le jour décrit est ensoleillé), André Lins, le narrateur de Barreto Filho est confronté à des matinées tropicales. En effet, à travers la fenêtre ouverte c'est l'atmosphère douce et pleine de clarté du soleil matinal que perçoit le personnage: „[il] sent que l'air est chaud avec une certitude objective, externe, sans expérience, comme s'il voyait la chaleur dans l'air stagnant“. C'est aussi dans une douce véranda encadrée par une branche blonde d'Acacia (qui dans sa variété première est une plante tropicale ou réservées aux régions tempérées chaudes), que le protagoniste reçoit „la lumière pure du matin, comme un indice de vie libre et saine.“ (*Sob* 85-86)

Ces exemples, tirés d'un roman pastiche portant, rien qu'en son titre, la marque du tropical, présentent à nouveau une *brasilianisation* de Proust par le biais du paysage: éléments de la flore et climat de Rio de Janeiro. Encore plus que chez Augusto Meyer cependant, le paysage présenté ici est profondément « civilisée par la ville », rapprochant la capitale brésilienne de Paris à travers Proust: les catleyas sont soignés au sein d'une maison bourgeoise d'un quartier chic de Rio de Janeiro, la chaleur du jour est perçue à travers une douce véranda que la branche d'Acacia ne fait qu'encadrer. Le paysage est ainsi agencé pour favoriser l'assimilation de l'espace *carioca* à l'espace parisien, il est à cet égard l'outil qui sert à rapprocher la capitale brésilienne et le centre culturel matriciel du XIX^e siècle: Paris.

Dans le cadre du mouvement régionaliste, essentiellement dans le *Nordeste*, c'est d'une autre manière que va s'opérer l'usage du paysage brésilien. En effet, l'appropriation de Proust se fait autour de la relation d'opposition entre Combray et Paris, espace du temps idéalisé des vacances enfantines contre lieu du temps perdu et de la vanité. Cette dialectique est adaptée à la situation des centres culturels nationaux (Rio de Janeiro et São Paulo) et à la dynamique d'importation culturelle étrangère, qu'il s'agit de rejeter. À cet égard, l'emprunt de Proust équivaut à un rejet de l'importation culturelle étrangère dans son ensemble, et des centres culturels nationaux, accusés de pratiquer celle-ci, en particulier.

Le poème *O Mundo do Menino Impossível*, de Jorge de Lima, est construit autour du refus de l'importation étrangère ; l'enfant impossible détruit ainsi tous les jouets que lui ont offert ses grands parents:

[...] L'ours de Nuremberg, le vieux barbare yougoslave,
 Les poupées de Paris aux cheveux crêpés,
 La petite voiture portugaise, faite de feuilles de Flandres,
 La boîte à musique tchécoslovaque
 Le polichinelle italien « made in England »
 Et le macaque brésilien de Buenos Aires
 « Moviendo la cola y la cabeza »
 L'enfant turbulent qui a même détruit les soldats de plomb de Moscou.
 Et a crevé les yeux d'un Papa Noël [...] [12]

Après quoi, l'enfant saisit une boîte d'allumette, un morceau de bois et un épi de maïs, éléments de son quotidien, des jouets plus proches de lui. Cependant, cette scène s'inscrit dans l'attente du baiser de la nuit. Cette dernière est assimilée en « mère nègre », en nourrice noire, reflet *nordestin* de la Françoise de Proust, au couché, face à une lumière vacillant sur le mur, image de la lanterne merveilleuse du narrateur de Combray. Par ailleurs, l'image du monde créé à partir de rien au creux de la chambre, c'est aussi bien là à l'image de l'écrivain démiurge, assimilée par la critique française à Proust, qu'il est fait référence. Le fait que l'un des premiers essais critiques brésiliens sur l'auteur soit aussi, en 1929, de Jorge de Lima (Dois Ensaio), qui l'avait découvert en 1922, accredit l'hypothèse de cette intertextualité frappée au coin du paysage brésilien. (Rocha) L'évocation des nouveaux jouets de l'enfant: bout de bois, épis de maïs, galet de la rivière, renvoie à un décor rural, où la rivière passe, où on plante le maïs et où l'on est proche de la terre. Les éléments culturels du paysage sont également représentés à travers l'usage que fait le protagoniste de ces nouveaux jouets, par exemple les bouts de bois, qu'il se représente en *Cangaçeiros*, bandits d'honneur des *sertões* du *Nordeste*. Enfin, le paysage rural est présent à travers le paon sur le toit, animal de la faune exotique évoqué dans les deux derniers vers du poème. Si le paon peut paraître étrange ici, peut-être faut-il en rapprocher le *coquette paon*, une espèce de colibri présente au Brésil, l'usage de l'animal fait ici office d'élément naturel emblématique du Brésil et de son exotisme et non de la région *nordestine* en particulier: ce n'est pas un oiseau de la région mais il a de quoi donner un effet d'exotisme face à l'intertexte proustien du poème.

Dans les trois premiers romans de son « cycle de la canne », *Menino do Engenho* (1932), *Doidinho* (1933) et *Banguê* (1941), José Lins do Rêgo met en scène l'enfance, dans la ferme de son grand père, de Carlos Melo, puis sa carrière à la ville et pour finir, son retour à la plantation de canne à sucre, qu'il se décide à diriger. Ce parcours présente une nette intertextualité proustienne, cependant, c'est à travers du paysage que ce nouveau Combray prend ses réalités brésiliennes. En effet, Carlos Melo grandit dans une plantation de canne à sucre, auprès d'un moulin à sucre (*Engenho*). Ce moulin est décrit dans le roman de la même manière que le narrateur de la *Recherche* décrit l'église de Combray, c'est bien un lieu de fascination. Bon nombre d'éléments du paysage *nordestin* sont ainsi évoqués de la même manière que le sont ceux de la province chez Proust: du moulin à sucre au dortoir aux esclaves, des *Cangaçeiros* aux légendes de la région. Carlos Melo se baigne à la rivière sous un soleil de plomb, et décrit la nature tropicale de sa région,

essentiellement à travers la flore. Si le paysage n'est pas le seul élément dont le monde littéraire brésilien fait usage pour s'approprier Proust, il est indéniablement un des éléments de cette translation.

L'usage de la référence au paysage brésilien pour assimiler l'écrivain à l'espace de réception se maintient par ailleurs à long terme.

III. Proust et paysages brésiliens au fil du temps

Le moment de la première réception d'*À la Recherche du Temps Perdu* au Brésil équivaut à un temps d'appropriation nécessaire de l'auteur au contexte intellectuel de réception. Cette réception passe par une assimilation de l'œuvre à l'espace brésilien, dont le paysage est un des leviers.

La diffusion de Proust connaît un net étiage au Brésil dans les années 1930, conséquence, en partie, de la disparition de celui-ci dans le champs littéraire et intellectuel français. (Tadié 36-7, 62-64) Cependant, il n'en reste pas moins une référence lorsqu'il s'agit de parler de modernité littéraire ou de trouver un élément de comparaison pour parler d'auteurs contemporains brésiliens comme étrangers. Dès 1936, Marcel Proust réapparaît dans le pays, à la faveur d'un article qui le compare à un des pères de la littérature brésilienne, Machado de Assis. [13] Ce rapprochement peut être vu comme un autre moyen d'assimiler Proust à son espace de réception. L'année suivante, l'auteur figure au programme d'entrée de certaines universités brésiliennes [14], signe que celui-ci est bel et bien devenu un élément de légitimation culturelle au Brésil. Si l'écrivain semble ainsi réapparaître au Brésil à la fin des années 1930, son retour critique se fait surtout dans les années 1940-1950, en bonne partie de manière concomitante à sa traduction, publiée de 1948 à 1957. Si l'appropriation brésilienne de l'écrivain par le biais du paysage n'est pas la seule assimilation possible, elle n'en perdure pas moins sur cette période, mais semble plus le fait, sur le long terme, de la réception régionaliste, quand bien même ces *nordestins* pourraient se trouver géographiquement à Rio de Janeiro.

Ainsi, dans son roman, *A Mulher obscura* (1939), Jorge de Lima, l'auteur du poème *O Mundo do Menino Impossível*, transpose Combray dans l'espace de la maison du planteur *nordestin* en accentuant la dimension patriarcale (le père ayant étudié la médecine et étant rentré gérer la plantation familiale). Le portrait des noires au bain y est brossé, avec force description du paysage *nordestin* (flore, rivière, climat, etc). Un autre passage du roman transpose ensemble les thématiques des chambres multiples du réveil du narrateur et de la mémoire chez Proust:

De nombreuses années se sont passées, et voilà à nouveau que je dors à Madalena, après avoir dormi dans les milliers de chambres du monde. Dans toutes, des chambres accolées à des grandes avenues mouvementées, à des cabarets, en cabine sur les eaux de l'océan, près d'églises, de forêts, des quais, des couvents, des

hôpitaux, des casernes, dans toutes, les rumeurs ambiantes ont toujours altéré mes sommeils. Dans toutes, si par hasard, il m'arrivait de dormir la fenêtre ouverte sur un jardin ou si le domestique oubliait un petit vase de fleurs dans la chambre, me voici dans un clair sommeil avec Constance, qui a rempli de suavité les jours de mon enfance. Une fois, durant une période de persécution politique qui suivit une de nos révolutions, nous fûmes arrêtés, moi et trois camarades étudiants, pour subversion: la police avait trouvé sur nos tables de travail quelque roman russe. Au poste, après nous avoir bastonnés méthodiquement, ils nous laissèrent dans une cellule grillagée qui donnait sur un toit obscur. Malgré toute la tragicomédie qui venait d'arriver, je me suis réveillé au matin en rêvant de Constance : le parfum d'un jasmin en fleur était venu, par dessus les toits, de quelque balcon distant ou du petit jardin des modestes maisons du quartier. (*A Mulher* 25)

L'évocation du Jasmin comme élément de substitution de la madeleine proustienne renvoie, en même temps qu'à la thématique de la mémoire, chère à l'auteur de la *Recherche*, à un autre climat et représente une autre flore que celle de l'espace dans lequel a été initialement publié la *Recherche*. Au demeurant, cette plante de climat tempéré pourrait être assimilée au climat méditerranéen, mais pas à celui de Paris, Balbec ou même Combray: la plante, cultivée en extérieur, renvoie ainsi à une nature tempérée ou tropicale plus proche de l'espace de réception brésilien que de la France. Le paysage, représenté ici par le jasmin en fleur, et l'évocation du contexte politique brésilien du moment (en l'occurrence, ici, la violence politique et l'anticommunisme viscéral de l'*Estado Novo*, régime dictatorial instauré dès 1937 par Getúlio Vargas) sont des éléments d'intégration de Proust à l'espace brésilien.

La publication en 1949, au moment de la traduction de l'auteur au Brésil, d'un numéro de la revue *Nordeste* de Recife, consacré à la province chez Proust, découle aussi de cette dynamique. Dans l'éditorial du numéro, Aderbal Jurema (1912-1986) [15] rapproche la province décrite par Proust de celle que vivent ses lecteurs brésiliens. Un des importants acteurs de rapprochement de ces espaces est représenté par le fleuve, un élément naturel du paysage au sein des villes évoquées: qu'il s'agisse de Paris, Rio de Janeiro ou Recife:

Dans ce numéro de *Nordeste*, nous chercherons à réaliser une excursion vers notre province perdue à tous. Peu importe que nous soyons au Pernambouc ou à Combray, dans la géographie de la mémoire, le concept de latitude et de longitude est aussi libre et arbitraire que les formules de rhétorique et de grammaire pour le véritable poète. C'est pourquoi, nous considérons comme frère celui qui a su interpréter avec vigueur et sensibilité la recherche éternelle du temps perdu. (...)

Nous sommes tous, au moins en de rares instants, des proustiens : que nous vivions à Recife, entourés des vieux et placides cristaux du fleuve Capibaribe, ou au fleuve [16] tumultueux des bords de la Guanabara, ou encore à Paris, sur les berges des eaux limoneuses et civilisées de la Seine. En nous, sans compter le temps ni mesurer l'espace, l'enfant que nous avons été, le jeune homme que nous ne nous apercevons pas avoir été et la maturité d'aujourd'hui, demeurent et demeureront toujours, à l'incessante recherche de la province perdue. [17]

Même au sein des villes, envisagées également dans cet éditorial pour rapprocher Proust et son espace de réception, c'est un élément naturel qui traverse ou borde celles-ci qui est envisagé pour opérer ce rapprochement (baie de mer ou fleuve). De la même manière, pour le poète João Cabral de Melo Neto (1920-1999) [18], le fleuve Capibaribe, traversant Recife, représente la *Madeleine de Proust* de tout *nordestin*. [19] Dans *Provincia Submersa* [20], roman publié en 1957 aux éditions du *Proust-Club* de Rio de Janeiro, et qu'Octacilio Alecrim (1906-1968) [21] revendique comme proustien, l'auteur se souvient de son enfance, dans le village de *Macaíba*, dans le *Rio Grande do Norte*, où celui-ci est né. Dans ce roman, on peut constater tout d'abord une assimilation de l'auteur de la *Recherche* à son espace de réception à travers une description exotique des espaces ruraux *nordestins*. Il est également possible d'observer chez Octacilio Alecrim l'usage qui est fait de la démarche proustienne de mémoire involontaire. Enfin, *Provincia Submersa* met en évidence l'opposition, présente également chez Proust, entre le lieu provincial de l'enfance comme paradis perdu et l'enfer de la ville et de sa mondanité.

Ainsi, ce rapprochement entre Proust et son lieu de réception brésilien à travers l'évocation des paysages du pays est opéré au fil du temps essentiellement chez les auteurs issus de l'espace *nordestin*. Il s'agit de valoriser les périphéries nationales par rapport aux centres culturels. L'usage de la référence aux paysages ruraux et à la vie paysanne nationale a ainsi encore plus de sens que dans un autre contexte de réception. Proust induisant en partie cette opposition entre Paris et Combray, le fait que cette dynamique perdure dans cet espace de réception en particulier est alors pleinement compréhensible.

Les paysages comme éléments identitaires et emblématiques brésiliens

Si l'auteur de la *Recherche* semble trouver sa place au Brésil en bonne partie à travers l'appropriation qui en est faite, en rapport avec les problématiques intellectuelles du contexte de l'espace de réception, la lecture-appropriation de son œuvre peut s'opérer de manière bien éloignée de sa réception française. Les mécanismes de cette réception sont le fait des transferts culturels tels que les théorise Michel Espagne (*Transferts*), la lecture d'une importation culturelle étant liée à l'espace de réception et à ce que celui-ci peut y lire. Cette perspective géographique induit ainsi les mêmes mécanismes que l'*Horizon d'attente*, théorisé par Hans Robert Jauss relativement à la réception d'une œuvre littéraire sur le temps. (*Réception*) Roland Barthes souligne, de son côté, le rôle créateur que joue le lecteur dans l'élaboration du sens perçu d'une œuvre littéraire dans un espace et à un moment donné. (*La Mort*)

S'ils ne font pas pleinement partie, du moins pas directement, du sens construit, du motif de cette assimilation-réception brésilienne de Proust, les paysages brésiliens sont des outils d'appropriation de l'auteur dans l'espace du pays. Bien que cet usage d'un paysage exotique par rapport à l'espace de production d'une œuvre renvoie à toute une tradition d'auteurs européens depuis le XVIII^e siècle (de Voltaire à Stevenson, de Rousseau à Pierre Loti), il est aussi un moyen,

pour des auteurs de ces *périphéries littéraires exotiques*, d'assimiler à leur espace un auteur importé. Les paysages brésiliens, sont ainsi des éléments identitaires. À cet égard, la nature, en plus d'être un élément avec lequel composer ou un élément à exploiter, devient un élément d'anthropophagie culturelle, au sens où l'entend le modernisme brésilien. [22] La nature est ici en effet ce qui permet de s'approprier ce qui n'est pas soi au départ, et, une fois ce processus d'ingestion fait, d'y superposer, à la manière d'un palimpseste, la lecture de l'œuvre par son espace de réception. Le Brésil dans lequel se diffuse l'œuvre proustienne n'en est pas moins morcelé entre des réceptions, des lectures et des critiques différentes, fruits de contextes divers. Ce morcellement se lit également à travers la multitude des paysages qui assimilent l'œuvre de Proust à ses espaces de réception brésiliens.

Dès lors, en tant qu'élément métonymique des Brésils, les paysages jouent un rôle d'intégration de l'œuvre de Proust aux espaces de réception et à la manière dont ces espaces construisent leurs propres définitions. Si au départ *À la Recherche du Temps Perdu* est fortement liée à l'espace français et plus spécifiquement parisien, elle n'en devient pas moins, dans les intertextualités auxquelles elle donne lieu, un élément de construction d'identités brésiliennes multiples.

Notes de fin

- [1] Cet article prend place dans une réflexion plus large sur la diffusion, la réception et la traduction de l'œuvre de Marcel Proust au Brésil. Celle-ci a donné lieu à une thèse de doctorat intitulée *Combray sous les tropiques. Diffusion, réception et traduction de l'œuvre de Marcel Proust au Brésil (1913-1960)*, soutenue à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle en décembre 2014.
- [2] Hoskins, William G. *The Making of the English Landscape*. Londres: Hodder and Stoughton 1955. Roger, Alain. *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*. Seyssel: Champ Vallon, 1995.
- [3] Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.
- [4] *O Imparcial*, Rio de Janeiro, samedi 13 décembre 1919, p. 4 ; *O Paiz*. Rio de Janeiro, 13 décembre 1919, p.5.
- [5] Le nom de ce mouvement est dérivé du nom d'Anatole France, auteur français à grand succès à Rio de Janeiro jusque dans les années 1920.
- [6] Sociedade dos amigos de Marcel Proust, *Marcel Proust, quem foi e o que fez*, Rio de Janeiro, 1963.
- [7] „Proust não nos rejuvenesce.“
- [8] Athayde, Tristão de , “O implacável Proust.” *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 Juillet 1971.
- [9] Meyer, Augusto, “Elegia para Marcel Proust.” *Giráluz*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1928.
- [10] Si le contexte et la situation sont différents, le travail d'Antoine Acker montre que ce processus d'adaptation aux problématiques nationales ne se limite pas aux objets d'importation culturelle. Une entreprise comme Volkswagen, largement dominante au Brésil dès les années 1950, fait aussi l'objet d'une « brasilianisation », devenant ainsi un acteur à part entière des grands débats nationaux. Voir : Acker 2014.
- [11] Sauf mention contraire, les traductions sont personnelles

Elegia para Marcel Proust

Aléa de bambús, verde ogiva
recortada no azul da tarde mansa,
o ouro do sol trema na areia da alameda
farfalham folhas, borboletas florescem

Portão de sombra em plena luz

Gemen as lizas taquaras como frutas folhudas
onde o vento imita o mar.

Marcel, menino mimoso, estou contigo, Proust :
vejo melhor a amendoa negra dos teus olhos.
Transparência de uma longa vigília,
imagino as tuas mãos
como dois passaros pousados na penumbra.

Escuta – a vida avança avança e morre...

Prender a onda que franjava a areia loura de Balbec ?
Setim rosseo das manceiras no azul.
Flora carnal das raparigas passeando a beira-mar.
Brima esfuminho Paris pela vidraça
Intermittencias chuva e sol Le temps perdu.

Marcel Proust, diagrama vivo sepultado na alcova,
o teu quarto era maior que o mundo:
cabia nelle outro mundo...

Fecho o teu livro doloroso nesta calma tropical
como quem fecha leve leve a aza de um cortinado
nini-nana sobre o somno de um menino...

Meyer, Augusto. "Elegia para Marcel Proust." *Giraluz*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1928. Print.

[12] [...]o urso de Nürnberg,
o velho barbado jugoeslavo,
as poupées de Paris aux
cheveux crêpés,
o carrinho português
feito de folha-de-flandres,
a caixa de música checoslovaca,
o polichinelo italiano
made in England,
o trem de ferro de U. S. A.
e o macaco brasileiro
de Buenos Aires
moviendo la cola y la cabeza.

O menino impossível
que destruiu até
os soldados de chumbo de Moscou
e furou os olhos de um Papá Noel [...]

[13] Mig, Lucia. *Muel-Pereiraachado de Assis: estudo critico e biografico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. 264-265. Print.

[14] *Diario Oficial*, Espirito Santo, 12.03.1937, p.3. / *Diario da Manhã*, Vitoria, 21.11.1937, p.7.

[15] Aderbal de Araujo Jurema est un avocat, enseignant et homme politique brésilien. Né dans l'État de la Paraíba, il s'installe à Recife et fait ses études en droit à la faculté de Recife, avant d'y enseigner.

[16] Jeu de mot en portugais avec le mot rio, le fleuve, et le nom de ville, Rio de Janeiro.

[17] *Nordeste*, Recife, année IV, n°5, novembre-décembre 1949, p. 2.

[18] João Cabral de Melo Neto est un poète et diplomate brésilien, il fut aussi un ami de Joan Miró. Membre de l'Académie pernamboucaine de Lettres et de l'Académie Brésilienne de Lettres, il a été pressenti pour le Prix Nobel de Littérature en 1999.

[19] Mello Neto, João Cabral de. "Porto dos Cavalos." *Crime na Calle Relator*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. Print.

[20] Alecrim, Octacilio. *Provincia Submersa*. Rio de Janeiro: Edições do Proust Club, 1957. Print.

[21] Octacilio Alecrim est un écrivain et intellectuel brésilien. Fils d'une famille de propriétaires terriens aisés du Rio Grande do Norte. Auteur peu connu au Brésil, il se fait reconnaître à travers sa connaissance de l'auteur d'*À la recherche du Temps perdu*.

[22] Andrade 1928.

Références

- Acker, Antoine. "The brand that know our land: Volkswagen's 'Brazilianization' in the 'economic miracle' (1968-1973)." *Monde(s)*, n.5. 2014/1. 199-218. Print.
- Andrade, Oswald de. Manifesto antropófago. São Paulo, *Revista de Antropofagia*, An I, n. I, mai 1928.
- Athayde, Tristão de. *Estudos – Serie 2*. Rio de Janeiro: Edição Terra de Sol, 1928. Print.
- Baron, Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>, page consultée le 17 mars 2016.
- Barreto Filho, José . *Sob o olhar malicioso dos trópicos*. Rio de Janeiro: Festa, 1929. Print.
- Barthes, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984. Print.
- Brito Broca, José. *Letras francesas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969. Print.
- Compagnon, Olivier, *Guerre Mondiale et construction nationale, Argentins et Brésiliens face au suicide de l'Europe (1914-1939)*. Travail de HDR. Paris: Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, décembre 2011. 246-247. Print.
- Corbin, Alain. *L'Homme dans le paysage*. Paris : Textuel, 2001. Print.
- Espagne, Michel ; Werner, Michael (dir), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, Editions Recherche sur les civilisations, Paris, 1988.
- Frank, Robert. "Penser historiquement les relations internationales." *Annuaire français des relations internationales*, vol. IV, 2003. 42-65. Print.
- Freyre, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933. Print.
- Graça Aranha, José Pereira da. *Espirito Moderno*. São Paul: Editora Monteiro Lobato, 1925. Print.
- Hoskins, William G. *The making of the english landscape*. London: Hodder and Stoughton. 1955. Print.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978. Print.
- Lima, Jorge de. *A Mulher obscura*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959 [1939]. Print.
- . *Dois Ensaio*s, Maceió, Casa Ramalho, 1929. Print.
- . *O Mundo do Menino Impossível*, Maceió, Casa Trigueiros, 1925. Print.
- Meyer, Augusto. *Giraluz*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1928. Print.
- Miguel-Pereira, Lucia. *Machado de Assis: estudo crítico e biografico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. Print.
- Rocha, Tadeu. *Modernismo e Regionalismo*. Maceio, 1964, Print.
- Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

———. *La théorie du paysage en France (1974-1994)*. Seyssel: Champ Vallon, 1995. Print.

Tadié, Jean-Yves. *Lectures de Proust*. Paris: Armand Colin, 1971. Print.

Teixeira, Luis. “Nature et société: éléments d’une épistémologie historique.” *Hypothèses 2014. Revue de l’École doctorale d’histoire de l’Université Paris I Panthéon-Sorbonne*, 2015/1 (18). 17-18. Print.

Wilfert, Blaise. *Paris, la France et le reste... . Importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885-1930*. Thèse d’histoire. Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2003.

Suggested Citation:

Sauthier, Etienne. “Brazilianiser Proust – La Nature comme élément d’assimilation de l’importation culturelle – (1920-1960).” *forum for interamerican Research* 9.2 (Sep. 2016): 55-71. Available at: <www.interamerica.de>