

## RÉCEPTION CRITIQUE DE *MACUNAÍMA* DE MÁRIO DE ANDRADE EN FRANCE

Pierre Rivas  
Université de Paris X – Nanterre

Une des leçons que l'on peut retenir des théories de l'esthétique de la réception, telles que l'élaborent H.F. JAUSS et l'Ecole de Constance, est de permettre de mettre à jour les propriétés d'un texte, de voir le potentiel de signification immanent à l'oeuvre dès l'origine, que "l'énergie du public" va révéler dans ses deux dimensions: l'archéologie des sédimentations, en amont, et ses virtualités en puissance qu'une "lecture active" va dévoiler en aval. L'herméneutique de l'oeuvre est dans l'odyssée de sa lecture. Etudier la relation dynamique entre texte et lecteur, et plus précisément, la volonté de ré-appropriation d'un texte étranger (*Macunaima* en France), c'est mettre à jour cet "horizon d'attente" qui est le système de référence objectivement formulable où s'inscrit l'apparition d'une nouvelle oeuvre; c'est donc éclairer à la fois l'émetteur, le récepteur et le message au confluent de la sociologie, de la littérature et de l'herméneutique.

En quoi consiste cet "horizon d'attente"? On sait que l'oeuvre ne surgit jamais comme une nouveauté absolue dans un public vierge. A partir de quelles références antérieures est-elle lue? S'agissant d'un roman latino-américain en France, on partira des ethnotypes culturels tournant aux stéréotypes. *Macounaima* paraît en France en 1979, chez

-- 140 --

Flammarion, dans une collection spécifique dédiée à l'Amérique Latine, la *Collection Barroco*. Cet ascendant de nomination induit déjà une typologie littéraire et un contrat de lecture; il définit un champ discursif spécifique, qui connoterait l'ensemble littéraire latino-américain (le baroque comme ethos sud-américain), un idiolecte configuratif (l'écriture baroque comme style de cette littérature) et un moment critique (le néo-baroque théorisé par certains écrivains latino-américains établis en France, en particulier Severo Sarduy, reprenant Lezama Lima). Le choix du terme original *BARROCO* (et non Baroque) marque et l'origine portugaise du terme et son homonymie espagnole-portugaise, donc leur unité. Elle dévoile surtout l'idéologie française sur l'unité et la spécificité d'une littérature latino-américaine en même temps qu'elle sollicite et infléchit un mode de lecture (on pourrait discuter cette unité de style si l'on sait que cette collection publie Lezama Lima à côté de Roa Bastos; Cabrera Infante à côté de J.J. Saer).

Donc, une collection qui oriente déjà vers une lecture "baroque". Il faut ensuite délimiter la connaissance préalable que le public a de l'auteur. Ici il convient de faire le point sur la présence de Mario de Andrade en France. Le bilan en sera vite tracé, essentiellement cantonné à des revues spécialisées. Mario n'échappe pas à l'insularité d'une langue et d'une littérature "mineures", occultées par l'image hispano-américaine, desservies par l'absence de spécialistes et traducteurs autorisés: un continent ignoré. Les rares allusions à son oeuvre se trouvent dans la *Revue de l'Amérique Latine*. En décembre

1923, Sérgio Milliet y publie une “Etude sur la Poésie Moderne au Brésil” où il situe Mario à côté de Luis ARANHA comme “celui qui se rapproche de la gauche littéraire française et universelle”; la formule lui permet d’opposer Cocteau “poète moderne français par excellence” à Cendrars “poète universel et brésilien”, “universel comme Léger en peinture alors que Marie Laurencin, par exemple, est bien française”. Milliet analyse la modernité de Mario et traduit le poème “Machine à écrire”. Dans le numéro de novembre 1931, il traduit un autre poème, *Le Caporal Machado*. Entre temps, dans le numéro de mai 1928, Manoel GAHISTO étudie “l’évolution du genre romanesque” à propos de Amar Verbo Intransitivo; il souligne l’importance de l’auteur dans la révolution esthétique mais ne cache pas son effarouchement devant la technique narrative; plus sensible au thème (qu’il rapproche de *Jerôme 60° de Latitude Nord* de Maurice Bedel) mais pour souligner “on a tant de fois reproché aux littératures sud-américaines de n’être que reflets tardifs des modes occidentales; il semblera bien cette fois que la précocité, elles l’ont atteinte, intransitive, discrète, souriante”.

Peu après, le 19 octobre 1928, Jean Duriau, qui fut, entre les deux guerres, avec Gahisto, un des principaux traducteurs de la littérature brésilienne en France, écrivait à Valéry LARBAUD “non, je ne connais rien de Mario de Andrade; sur votre conseil, je lui avais écrit, mais,

-- 141 --

illustration de ce que je disais plus haut, jamais il ne m’a donné signe de vie”.

Brefs commentaires sur la situation des “brésilianistes” français: formés au hasard (du commerce, par exemple, dans le cas de Duriau) et dans une esthétique traditionnelle, ils ne sont guère sensibles à la modernité, attentifs à un Brésil plus pittoresque qu’avant-gardiste, plus régional, voire régionaliste, que cosmopolite, plus proche du conte ethnographique que de la poésie moderniste. Tel sera le destin du Brésil littéraire en France, limité par le nombre et la formation des intermédiaires, traducteurs, informateurs. On ajoutera encore ce point, qui explique, en partie, à côté d’autres raisons, pourquoi le Brésil ne participe pas au “Boom” de la littérature hispano-américaine: l’absence de ces écrivains sur le terrain européen, le fait que Mario ait paru peu se soucier de se faire traduire par un Jean Duriau, ne lui répondant pas. Or, ces intermédiaires-traducteurs, critiques, éditeurs sont les éléments dynamiques d’une réception de l’œuvre.

Il faut étudier ensuite l’expérience préalable que le public a du genre dont relève ce texte et la forme et la thématique d’œuvres antérieures dont l’œuvre nouvelle présuppose la connaissance. La traduction d’une œuvre *généraliste* comme *Macunaíma* dans un système aussi ordonné que la littérature française, la tradition intellectualiste (et hexagonale) française, de ramener et réduire l’Autre au Même, *l’ethnocentrisme* français, fait que l’interprétation française fonctionne sur le mode du *comme si*, qui est, comme on l’a montré par ailleurs, la façon dont le Français lit la littérature Latino-américaine: récuser l’idiosyncrasie en la modalisant “à la française”, “expliquer” l’inconnu par du connu, annuler le vertige de l’Autre par une manière d’identité dévoyée. Ainsi, Lezama Lima est un “Proust Caraïbe”, etc...

Le dossier critique de *Macunaíma* en France réduit l’œuvre à un *genre*: la picaresque (*Rouge* mai 80; *Le Matin* 23 janvier 80: “Un roman picaresque dont les héros pauvres seraient en même temps des Dieux” et donc “une œuvre mineure”). Il la réduit

plus aisément à un *type*: Panurge ou Till, les héros de Rabelais et de De Coster, “Gargantua exotique, Ulysse des forêts”, et même Tarzan créateur d’une langue (Gérard Mordillat, *Nouvel Observateur* 7 avril 80), “opposant à l’image du Portugais enchâssé dans sa collerette et ses habits d’or la liberté sexuelle et langagière des jouisseurs contre les besogneux”. Vision “tropicaliste”, dans la lignée des stéréotypes nés des *Méditations Sud-Américaines* du Comte de Keyserling. Comme Dieu, Mario a créé son roman-monde en six jours créant en même temps une langue et “le septième, ainsi que tous ceux qui suivirent, il se reposa. Aujourd’hui encore, il continue”: “Tenho Preguiça”, philosophie et sagesse du Brésil éternel, dans la vision classiquement “essentialiste” que la France a de ce continent.

Une lecture plus subtile se dévoile dans la dialectique du Même et de l’Autre: *Macunaima* est lu sous l’égide de Rabelais, que la littérature française n’aurait “jamais

-- 142 --

digéré”; telle est l’analyse de Christian PRIGENT (dans *Spirales* 18 janvier 80); même “invention verbale et critique sociale, dimension carnavalesque et analyse impitoyable des croyances et des savoirs de l’époque, disparate des parlers populaires et fondation linguistique capable de faire *symptôme de culture nationale*” et ici encore c’est la notion de baroque qui permet de subsumer ce projet, à travers une citation de E. d’ORS “Partout où nous trouvons réunis en un seul geste plusieurs intentions contradictoires, le résultat stylistique appartient à l’esthétique du Baroque”.

Enfin, une dernière filiation esthétique peut ramener ce *Divers* brésilien au Même: la modernité avant-gardiste française - influences dadaïstes soulignées ici et là (mais non analysées) ou héros au confluent des Indiens de Levi-Strauss, “mais avec l’humour et la verve d’un Raymond Queneau ou d’un Henri Michaux” - (Jean-Charles GAYEAU: *Journal de Genève* 9 février 80).

Plus originales, ou informées, les lectures (plus rares aussi), attentives à la spécificité anthropophagique de l’œuvre. “Andrade, destructeur de folklore” titre André Laude dans les *Nouvelles Littéraires* (1er mai 80), Livre de Fondation dit Hubert Juin dans *Le Monde* (18 janvier 80); dadaïsme “phagocité”, “c’est le même *chaudron infernal* que nous humons quand nous lisons le “nègre” Aimé Césaire ou le maghrébin Kateb Yacine”, une “feijoada ou on dirait que l’auteur a jeté dans la même marmite de fer Dante, Rabelais et le Joyce de *Finnegans Wake*”. L’auteur a bien vu le phénomène de métissage culturel et d’alliance de primitivisme et modernité qui fait de ce livre “le passage à l’écriture de l’héritage oral”, “littérature de fondation”, selon l’expression d’O.Paz du “Brésil du verbe écrit”, dans une “entreprise de décolonisation culturelle”; c’est la même analyse chez H. Juin, d’un livre qui “bascule d’une allégresse irresistible à une gravité certaine. Pas plus que ne l’étaient Gargantua ou Pantagruel, *Macunaima* n’est un personnage drôle: le rire soudain se mue en questionnement”.

Il est symptomatique de souligner l’analyse d’un quotidien arabe francophone (*Le Temps* 20 mars 80) “Quête de l’identité, mosaïque verbale... revendiquant l’existence d’une identité nationale et littéraire brésilienne et symbole continental de l’indien opposé au colonisateur blanc”. Le Tiers-Monde se reconnaît dans l’axe sud-sud.

L’important article d’Antoine Berman dans la *Nouvelle Revue Française* de Mai 1980 insiste (on ne s’étonnera pas, s’agissant d’une pareille revue) sur l’aspect

*expérimental* du livre, au confluent du mythique, de l'oral et du ludique et leur entre-jeu, Macunaíma se situant entre le héros "populaire" et le "héros mythique" et l'oeuvre comme une "polyfable" parodique, pastiche et mélange bien à l'image du Brésil lui-même, entre les selvas amazoniennes et la moderne Sao-Paulo "Ce qui paraît ici notable, c'est que l'auteur paraît retrouver par le *jeu* ce fond oral-mythique, là où une oeuvre plus *sérieuse*, type indigéniste ou réaliste, aurait à coup sûr échoué. Si l'on considère que toute la littérature latino-américaine est justement faite de ce *jeu littéraire avec le mythique vivant* (pensons à Asturias, Rulfo,

-- 143 --

Arguedas, Garcia Márquez, Roa Bastos, etc...) dans lequel le fantastique occupe le premier plan de la scène - sinon le dernier - on comprend tout de suite que *Macounaíma* constitue le prélude de cette littérature. Il n'en est sans doute que le prélude, car la légèreté du pastiche paraît quand même limiter la portée de l'entreprise. Mais cela est déjà considérable. "Alors, le héros prit la conscience d'un hispano-américain, se la mit dans le crane et s'en trouva tout aussi bien". Lire *Macounaíma*, c'est d'une certaine façon assister à la naissance d'une littérature continentale". Cette longue citation nous paraît plus explicite qu'un commentaire.

Le spécialiste de la traduction qu'est Berman en vient ensuite à juger la traduction de J. Thieriot, unanimement louée (au contraire de l'importante préface de Haroldo de Campos, qui a suscité de fortes préventions). Berman oppose à la traduction française la version espagnole et "constate un affaiblissement considérable de la trame orale polypopulaire"; la version espagnole, grâce à de nombreux argentinismes et aux éléments empruntés aux divers parlars populaires hispano-américains, atteindrait à ce que Mario appelait "super-traduction". Pour Berman, il ne s'agit pas là de lacune mais de limite propre au système français de capter "la dynamogénie de quelque chose d'aussi foncièrement lié à l'oralité que la littérature latino-américaine... Ce niveau où le mythique, l'oral et le ludique sont unis".

Notre propos n'est pas d'étudier ici la traduction de J. Thieriot, saluée par tous comme un tour de force, une re-creation, que seule une longue expérience du Brésil intime pouvait permettre. Il faudrait en suivre plutôt la genèse et la fortune. On sait que malgré les avis très favorables de Roger Caillois et de Raymond Queneau, elle avait été refusée par les éditeurs jusqu'à ce que Gerard de Cortanze l'accueille dans sa collection *Barroco* (où elle apparaît comme "traduit du brésilien", ce qui pourrait donner lieu encore à bien des remarques sur *l'identité* du texte) et sous le patronnage de l'Unesco (Collection Unesco d'oeuvres représentatives - Série brésilienne, ce qui mériterait aussi d'être commenté).

Cette traduction paraît en France cinquante ans après sa publication au Brésil - distance qui est significative de la difficulté du cheminement d'une oeuvre, du moment historique constitutif "des structures d'appel" de sa réception en France: émergence du continent latino-américain avec Cuba; reactivation de la notion de neo-baroque dans l'avant-garde française de l'époque, et des concepts d'intertextualité, de parodie, de carnavalisation dans la critique du temps, ainsi que des schémas structuraux dont témoigne la préface de Haroldo de Campos. Mais cette distance permet également de

reveler les variations historiques de l'écart entre la signification actuelle et la signification virtuelle de l'oeuvre, qui est une des visées de l'esthétique de la réception.

Reste une dernière analyse, celle de la sociologie du lecteur et de la réception quantitative du livre. A la première question - de type qualitatif - quel est ici le

-- 144 --

lecteur impliqué? est-ce un lecteur fictif (le *happy few* de Stendhal)? un lecteur implicite, à qui on s'adresse? un lecteur empirique (celui qui lit)? ou le critique? ou l'écrivain qui à son tour produit? on ne peut répondre que par l'analyse quantitative. Tirage de 8000 exemplaires, dont 5000 vendus, parmi les meilleurs de la collection, avec le livre de Jodorovski, *Le Paradis des Perroquets*, suivi de J.J. Saer (*Le Grand Limonier*), (on notera que ce sont là deux écrivains vivant en France, détail non négligeable). Donc une vente non négligeable si l'on songe que la lecture étrangère se vend peu et n'est guère défendue dans le système français (pas de mise en place dans les librairies; pas de publicité; peu de critiques spécialisées). En revanche un accueil critique important (aidé par la reprise du film tiré de l'oeuvre), y compris à la radio.

Robert Escarpit a montré, dans son livre *Le Littéraire et le Social* (Flammarion 1970) que l'évaluation du succès, d'une oeuvre n'est révélatrice que si l'étude de ce succès concerne au moins 15 ans (celle d'une génération) et que la survie des oeuvres mesure le laps de temps qui permet à l'oeuvre de passer à la postérité et qu'il évalue à 20 ans. Après un an, 90% de la production tombe; après 20 ans, 1% des oeuvres reste. Plus la durée est grande, plus l'interprétation s'enrichit. Pour Gadamer - plus herméneute que sociologue - seule la durée idéalement illimitée est garante du sens et de la survie de l'oeuvre, en même temps qu'elle rend le chercheur conscient de sa propre historicité. *Macunaíma*, parfois mal reçu au Brésil à sa sortie, fait aujourd'hui figure de classique (à preuve les rééditions, anthologies, adaptations, dérivations, études critiques, éditions critiques, traductions, etc...). La traduction française devrait être reprise dans la collection de poche Garnier-Flammarion un jour, à côté de Corneille et de Dostoievski. Ce jour là, elle entrera dans le patrimoine culturel du Français, parcourant le cycle de l'avant-garde, du lecteur fictif à la consommation de masse. On attend ce jour.