

Machado de Assis et J. G. Rosa : les leurre de l'imaginaire moderne et le métissage culturel brésilien*

Kathrin H. Rosenfield**

Résumé

Cet article présente les œuvres de Machado et de Rosa comme deux manières complémentaires de dépassement du romantisme sentimental qui afflige la culture brésilienne aux 19^e et 20^e siècles. Par ce biais, on voit surgir une certaine continuité entre les deux auteurs : c'est le principe de la compensation qui nous fait passer de l'ironie prosaïque de Machado à l'intensité intime de G. Rosa, et de la volubilité frivole à une profondeur contemplative ou tragique jusque-là inconnue dans la littérature brésilienne.

Mots-clés

Machado de Assis ; Guimarães Rosa ; métissage culturel.

Resumo

Este artigo apresenta as obras de Machado e Rosa como duas formas complementares de ultrapassagem do romantismo sentimental que aflige a cultura brasileira nos séculos XIX e XX. Assim, vemos surgir uma certa continuidade entre os dois autores: isto é, o princípio de compensação que nos faz passar da ironia prosaica de Machado à intensidade íntima de G. Rosa, e da volubilidade frívola a uma profundidade contemplativa ou trágica até então desconhecida na literatura brasileira.

Palavras-chave

Machado de Assis; Guimarães Rosa; mestiçagem cultural.

* Artigo recebido em 10/05/2011.

** Kathrin Holzermayr Rosenfield née en Autriche, doctorat en théorie littéraire (Université de Salzbourg), DEA en Anthropologia historique EHES, Paris (directeur J. Le Goff). Vit au Brésil depuis 1984. Chercheur du CNPq et enseigne à l'UFRGS, aux PPG de Literature et de Philosophie. Directrice du centre de recherche Núcleo de Filosofia – Literatura – Arte et de la revue électronique *Philia&filia*. Entre ses 15 livres publiés se trouvent *Desenveredando Rosa: Ensaios sobre a obra de J. G. Rosa*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2006 (450 pp.). *Antigone, Sophocles' Art, Hölderlin's Insight*, The Davies Group Publishers, Aurora, Colorado, 2010. *Estética*, Zahar, Rio de Janeiro (Zahar), 2006. *Grande Sertão Veredas – Roteiro de leitura*, Topbooks 2008.

COMMENT PASSE-T-ON DU SILENCE QUASIMENT ABSOLU à propos du métissage à l'affirmation jubilatoire de l'hybridisme ethnique et culturel au Brésil? Dans un court espace de temps, l'imaginaire européen qui s'imposait encore dans le roman urbain de Machado s'ouvre à l'éloge des influences africaines et des multiples syncrétismes (ethnique et social, religieux et culturel) grâce à l'essayisme de G. Freyre et au roman de G. Rosa.

Rendre hommage à Rosa en 2008 nous oblige donc de parler de son rapport avec Machado. Non seulement parce que l'année de la mort du dernier coïncide avec la naissance de l'autre. Mais aussi parce que Rosa se voyait lui même comme un successeur de Machado et désirait ardemment être reconnu comme tel. L'enquête entreprise par *Folha de São Paulo* en juin dernier montre néanmoins que les lecteurs brésiliens ne sont pas très conscients du lien et de la continuité qui surpasse les différences évidentes séparant Rosa et Machado. Entre 30 personnes interrogées, 11 préféraient Machado, 2 seulement Rosa, 12 les mettaient au même niveau et 5 soulignaient qu'on ne peut pas les comparer – et ceci, malgré les évidences textuelles et biographiques que Rosa nous a donné de son désir d'être vu comme un – sinon LE – successeur de Machado ! On veut les voir comme totalement différents, Machado étant, apparemment, le plus populaire et le plus 'facile' à lire...

Alcir Pecora constate que, dans le « derbi » des préférences « Machado l'emportera toujours ». Il attribue cette préférence au « style élégant et au fin raisonnement, au commentaire ironique et à l'équilibre attique de son humour », sans oublier l'attrait de son cepticisme et les leurre narratifs qui construisent un labyrinthe romanesque (*Mais !* 22/06/08, p. 3). D'autres pensent que Machado gagne parce qu'il est plus clair, que son art de causeur se lit sans effort. Selon Manoel Carlos, Rosa serait notable par ses inventions linguistiques, mais trop obscur et difficile à comprendre, tandis que la lecture de Machado serait « comme si on écoutait l'auteur en personne, en train d'observer la rue à la porte d'une pâtisserie de Rio de Janeiro et bavardant directement avec son lecteur ». (*Mais !* 22/06/08. p. 4)

Il n'est pas besoin d'observer que voilà encore un leurre, car Machado n'est jamais direct, ni franc, ni immédiat ; et ce leurre est une trappe méta-ironique (une ironie dirigée vers le lecteur lui-même). Il s'agit d'une ruse poétique délibérément plantée par le sorcier du Cosme Velho ! L'art de Machado est simple et clair seulement pour ceux que le lisent en surface. Les narrateurs à l'intérieur de l'œuvre de Machado

critiquent ce genre de lecteur et disent clairement que c'est une erreur de lire de cette façon paresseuse, comme les dames élégantes qui feuilletent des magazines de mode. En même temps, néanmoins, son art et son succès reposent sur ce manque d'attention, qui protège le lecteur d'une perception trop immédiate de la critique amère dirigée contre la société contemporaine, leurrant ainsi la censure ou le rejet indigné.

La visée exacte des sarcasmes machadiens n'est pas facile à discerner, même pour un lecteur expérimenté. Ce n'est pas un hasard que la satire féroce des vices spécifiques de la sociabilité brésilienne ait été découverte très tard et que la critique se soit contentée d'y voir une satire générique des vices de l'humanité. Cent ans après la mort de l'auteur, le conte *L'Aliéniste* n'a pas encore été reconnu comme une construction à double renversement ; et la grande majorité des critiques n'y voit pas les allusions à l'idéalisme impérial, ni à la soif passionnée de Dom Pedro II et de ses « mille élus » pour faire aboutir des réformes de l'éducation, de la science et des nouvelles technologies dans cette monarchie démocratique qui a du mal à se soutenir sur ses bases fangeuses d'un patriarcat clientéliste....¹

Qu'est-ce qui lie donc les deux auteurs?

Machado de Assis a mis fin à l'assimilation de modèles littéraires et culturels artificiellement imposés. Ceux-ci laissaient en marge les problèmes de l'identité brésilienne, tandis que son ironie subvertit les stéréotypes importés et incongrus. Sa verve satirique et (apparemment divertissante) prépare les visions 'prosaïques' du Brésil profond. Même si l'univers machadien se réduit en apparence au petit monde urbain de Rio de Janeiro (sinon de la Cour), sa sobriété ouvre le regard à ce qu'il y a de problématique dans la société et la culture en général. Qui lit Machado avec les yeux de R. Schwarz, reconnaîtra l'analyse lucide de l'engrenage néfaste du patriarcalisme et de la faveur, de l'ignorance et de l'indifférence (dont les conséquences désastreuses seront durement dénoncées par Euclides da Cunha). Bras Cubas fournit le prototype et la quintessence de ce type social qui se trouve au centre des essais paradigmes jusqu'aux années 1930 – Bras est l'incarnation de la « Tristeza brasileira » thématifiée par Paulo Prado : paresseux et sensuel, mollement mélancolique, il combine la frivolité avec un romantisme de façade, ce qui résulte en un mélange ambigu de cordialité et

¹ K.H.Rosenfield, *Irony, Self-irony and meta-irony in Machado's The Alienist/Psychiatrist*, 2008.

d'opportunisme, candeur sympathique et cynisme glacial qui stigmatise le système de la faveur patriarcale.

L'œuvre de Machado est un oxymoron au plus haut degré : la pénétration de son regard, la profondeur de son analyse, la maîtrise formelle de l'ironie pénètrent dans l'identité creuse, vide et fausse et... la voile grâce à un camouflage d'ironies inconséquentes et légères ! Machado est méta-ironique et postmoderne avant la lettre, mais le poison de sa critique se perd à force de rester méconnu dans le labyrinthe ingénieux du Maître Sorcier !

De la mort de Machado aux nouvelles de Rosa s'étendent environ 30 ans de conquête assidue de l'identité ethniques, sociale et culturelle-littéraire. Nous assistons à un défilé de nouvelles visions : la vision héroïque du sertanejo en tant que héros fondateur dans l'œuvre d'Euclides da Cunha, d'abord. Ensuite, à la découverte par Gilberto Freyre de la valeur des cultures indienne et africaine ainsi qu'à la première reconnaissance explicite et non-honteuse du métissage. Ce sont là les bases d'un grand changement dans l'imaginaire du Brésil. L'innovation romanesque de J. G. Rosa surgit des liens créateurs entre traditions et genres hétérogènes (roman, conte, poème ; nouvelle, essai scientifique – Rosa reconnaît explicitement l'impact de la sociologie de Freyre ; littératures orales et écrites ; langues des plus diverses régions et époques du Brésil et du monde). Rosa dédouble ainsi le métissage ethnique par un véritable métissage littéraire et imaginaire. Mais qu'est-ce que cela doit à Machado, où le métissage ethnique n'a qu'une place subordonnée et le métissage culturel est l'objet privilégié de dérision (ironie concernant la culture du faux clinquant)? Je pense que Rosa a reconnu que Machado est allé aussi loin que possible dans le genre de l'ironie et qu'il était temps d'explorer l'envers de cette verve : temps d'assumer le regard de l'ignorance, de s'installer dans le vide (à plusieurs niveaux : culturel, spirituel, moral). Il était temps surtout de récupérer... la naïveté (supprimée chez Machado).

Il est vraiment le mérite de Rosa d'avoir reconnu que le sarcasme brillant de Machado était en même temps sa force et sa faille. Car le venin destructeur irascible accule le lecteur à la méconnaissance (défensive et réactive), renforçant précisément ce qu'il dénonce : la complaisance ignorante et frivole. Dans le genre du divertissement, Rosa est beaucoup moins brillant – mais il renonce à cette gloire en toute conscience et préfère « rétro-avancer » : c'est-à-dire, reculer vers des formes pré-modernes et pré-romantiques. Il reconquiert non seulement la simplicité des poètes populaires

(Francalino e Cego Aderaldo), les cadences du langage oral quotidien et la grâce des conteurs oraux (transposée en littérature, par exemple, chez S.L.Neto) ; il crée des vases communicants avec les mythes autochtones et la mythologie indo-européenne, avec les livres sacrés et la Weltliteratur, comme si cela était la chose la plus naturelle. Mais, surtout, contre le pessimisme misanthrope (ou misantropobrazilien) de Machado, qui nie toute profondeur de l'âme à ses personnages, Rosa transforme aussi bien les humbles que les forts du sertão en personnages virtuellement tragiques : tous ont potentiellement la profondeur où peut naître un autre monde – utopique, mystique, contemplatif, humanitaire, politique et social aussi.

Il a su allier ces traditions poétiques et narratives à la naïveté qu'on doit aux grands artistes du 19^e siècle (Dostoïevski, Flaubert « Un Coeur Simple »), ainsi que les élans de l'émotion esthétique sobre, pauvre et presque froide qu'on trouve, au début du 20^e chez Kafka ou Musil.

On doit à Kafka une nouvelle (et très archaïque) forme d'expression que Rosa réélabore et prolonge. Il s'agit de l'évocation du sens et des sentiments à la façon du rêve, par des images gestuelles et choréographiques, visuelles et rythmiques, tactiles et auditives. La signification (sensuelle-et-sémantique), souvent multiple et complexe, émerge par la composition d'éléments en constellation, comme des rébus. Ainsi, le texte redevient syn-esthésique, hybride, ouvert à différentes couches sémiotiques. Chez Rosa comme chez Kafka, les animaux, les naïfs-et-idiots, les personnages déçus et 'perdus' nous indiquent, par leurs gestes, parcours, tons et nuances (plus que par ce qu'ils disent explicitement) la direction du « sens » (au double sens du terme) qui renvoie à un lacs complexe de sensations et représentations, d'émotions et de pensées². La signification conventionnelle reçoit ainsi une profondeur 'créaturale', une aura qui remet à un vécu et à de multiples expériences du corps et de l'âme.

Voilà une des raisons pour lesquelles la photo (qu'on trouve trop souvent sur les éditions récentes de Rosa – en français ?) est nocive et représente l'abordage graphique le moins adéquat pour l'œuvre de Rosa.

Le roman-phantasme de Rosa

Qu'est-ce qui nous lie aux livres? Pas toujours nécessairement leur contenu littéral ou littéraire. Beaucoup dépend aussi de l'aura qui émane des premières lignes, de leurs

² R. Shusterman, *Body-consciousness*, 2008; K. H. Rosenfield, *Oedipus Rex*, 2008.

cadences, atmosphères, ainsi que de la couverture, des illustrations, du format du volume – même si on peut dire que ce seraient là des critères enfantins.

Dans les petits livres que le groupe de graveurs *A Flecha* a récemment créés à Porto Alegre (il s'agit de 'livres' qui ont la taille d'enluminures 5x5 centimètres), on trouve l'esprit de la naïveté qui m'a fascinée dans la couverture de Poty et que j'ai sentie en lisant la première page de GSV, sans vraiment comprendre le portugais, assimilant plutôt le rythme et l'atmosphère. Cette naïveté semble être simple, mais elle est, en fait, la chose la plus complexe : un plissage artistique-et-artisanale, délicat tissage de maintes détails. Images et mots nous leurrent dans l'univers apparemment simple de créatures et de rencontres, de sons, parfums et réminiscences oubliées. Mais ces phantasmes et inventions oniriques sont encore parfaitement intégrés dans une narration cohérente. En ce sens, on devrait comparer Rosa seulement à James Joyce, non pas au Joyce emblématique de *Ulysses* ou de *Finnegan's Wake*. Contrairement à la comparaison courante avec le *stream of consciousness*, Rosa est bien plus proche des poèmes-prose de Giacomo Joyce et de T.S.Eliot. Il nous présente de manière candide les immenses crevasses qui traversent le monde de la simplicité et de l'enfance, les étranges et touchants creux de la naïveté des humbles et des forts, il nous fait sentir que les drames des sauvages, comme des candides sont hantés par le vide.

Il ne s'agit pas seulement du vide de l'abandon social du Sertão ; mais aussi du vide du Grand Dehors, de l'altérité radicale du monde et de notre âme. Il s'agit avant tout de la rencontre avec ce qui reste irrécupérable – dans la vie, dans l'art et dans nos propres phantasmes, évidemment. En parlant de la naïveté de Rosa (et de ses leures), on ne peut pas oublier Machado, qui semble être tout le contraire de 'naïf' – au premier regard en tout cas. Car Rosa a compris que le sarcasme de Machado avait détruit l'esprit et l'essence du conte et de la fable (dans leur forme traditionnelle) adaptant les formes (vides) d'une tradition millénaire à l'esprit de la communication de masse (le divertissement frivole du journal). Tout cela, dans une culture où la grande majorité non seulement de la population, mais aussi des lecteurs cultivés n'avaient pas encore absorbé les diverses formes de déconstruction des genres classiques (épopée, roman de formation, réalisme, etc.)³.

³ Le débat anachronique autour de la *Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães, au long duquel se révèle une étonnante cécité critique qui marque la sensibilité et la réflexion des 19^e et 20^e siècles.

Il n'est donc pas inutile de la part de Rosa que de vouloir reprendre le fil de son tissage avec les formes réellement assimilées : la légende, le conte, l'exemplum ; le poème, la parabole, la fable..., qui représentent vraiment des 'formes' dans l'imaginaire vif du public. Rosa savait que *Grande Sertão Veredas* n'était pas vraiment un roman, mais que sa forme oscillait entre légende et fable, parabole et exemplum, poème et conte.

Prenons l'exemple de la fable chez les deux auteurs, Machado et Rosa. Pendant des siècles, ce genre vénérable a uni le moralisme (ou la morale didactique) et le divertissement. *La Cigale et la Fourmi*, *Le Renard et le Corbeau* nous montrent de façon aimable les vices et les vertus qui se combattent et s'équilibrent mutuellement : la ruse méchante du renard est atténuée par la vanité du corbeau, la vertu laborieuse de la fourmi est nuancée par la touchante cigale bohémienne dont la misère rehausse la dureté sans miséricorde de la diligente travailleuse.

Machado, au contraire, quand il recourt à la fable – comme il le fait, par exemple, dans le conte *Le Canarie* – annule le principe formel et moral de la fable. Au lieu d'un équilibre de vice et de vertu, nous ne voyons rien sauf perversion et cynisme : l'innocence des propres créatures (le canarie) est pervertie par la froideur de l'égoïsme humain. L'homme – être humain – de Machado est capable d'inoculer son indifférence, son opportunisme social et ses ambitions politiques sans scrupule même aux plus belles et touchantes créatures de la nature. L'histoire est simple : un jeune homme rencontre un canarie qui chante dans l'atelier sale et poussiéreux d'un pauvre artisan. Il l'achète, lui arrange une belle cage doré, eau fraîche et nourriture dans un jardin des plus beaux de Rio. Mais un jour, son ami de plumes s'envole sans revenir – au grand chagrin de son bienfaiteur. Celui-ci retrouve l'ami chéri snob, froid et indifférent évidemment, dans le jardin d'un palais encore plus beau et élégant, où il a vite appris à mépriser les vertus de la gratitude, piété, charité.

Dans le monde pittoresque de Machado souffle un vent glacial qui nous gèle le rire (ne serait-ce que le lecteur s'identifierait totalement avec la frivolité que l'auteur dénonce - et recommande - comme le principe fondateur de la société. Dans l'œuvre de Machado règne la loi du plus fort et du plus rusé (loup et renard).

Rosa, au contraire, s'efforce d'atténuer cet excès de sarcasme cynique. Non seulement dans ses recueil de contes et nouvelles, aussi dans son roman GSV, il se penche sur les formes simples (exemplum, parabole, proverbe, etc.) et propose des

modulations sans nombre de cette forme traditionnelle : des modulations qui 1) offrent une matrice paradoxale, lyrique et narrative, qui corresponde à la forte tradition de la causerie populaire (contar casos) ; 2) des modulations qui introduisent une réflexion critique dans le schéma didactique original, tout en laissant intact l'horizon édifiant (même quand le principe 'espoir' en sort déçu).

Dans son univers aride, sec et dur du sertão, Rosa fait renaître – en tant qu'envers de l'horreur et du vide, tous les enchantements naïfs (il s'agit, évidemment de la naïveté artistique de Homère à Cervantes et Schiller, Dostoïevski et Kafka, Flaubert, *Le Coeur Simple*, et Musil, Tonka). Quand Rosa utilise la parabole, la fable, l'exemplum, etc., il ne rend jamais caricaturales ces genres – il nuance, diversifie, amplifie.... Il inscrit les détails particuliers (sociaux, politiques, psychologiques) dans l'horizon ample de la littérature et de l'histoire universelle.

Le 'conte critique' de Rosa : Freyre reflété dans le miroir de Zé Bebelo

Il faut en effet souligner que le 'régionalisme' de Rosa est aussi loin de ce qu'on entend normalement par régionalisme (nostalgie patriotique ou réactionnaire de la terre) qu'il l'est du 'modernisme' (compris comme désir de progrès et de rupture d'avec les traditions). Ce qui rend réellement notable l'œuvre de Rosa, c'est l'effort – à la fois très intuitif et très réfléchi – d'un chemin du milieu. Il dit non aux efforts de rapides modernisations esthétiques ou réformes illusoires des idées (car, en ce qui concerne les idéologies, on en a vu de trop au long des 19^e et 20 siècles) ; il dit non aussi aux innovations précipitées de l'imaginaire. Il préfère 'rétro-avancer' pour ainsi dire. Il introduit un nouveau métissage culturel qui se pose le problème de l'ambiguïté et du leurre dans l'imaginaire brésilien.

Au premier regard, il ne fait que combiner l'imaginaire déjà mythique du sertanejo d'Euclides da Cunha et du gaucho de S. L. Neto avec la nouvelle figure du métisse multiethnique de Freyre. À la place de l'opposition statique de races (supposément inférieures et supérieures), Freyre a mis en évidence l'ambiguïté d'une appartenance simultanée à plusieurs ethnies et cultures. Rosa développe ce modèle sociologique et il l'approfondit de manière poétique. Il le dramatise aussi et il donne un tour tragique au conflit intérieur du métissage ethnique, culturel et social : son personnage Riobaldo vit le constant retournement du clivage entre Casa Grande e Senzala (Maîtres et esclaves ou bien classe dominante et plèbe rurale). Il est lui-même

fils d'une pauvre indienne – séduite ou violé par un des propriétaires de terres qui, après la mort de la pauvre Bigri, adopte informellement le fils qu'il aime, mais ne le reconnaît pas formellement.

Rosa écrit un demi siècle après la guerre – ou le massacre – de Canudos (décrit par Euclides). Il a pu lire tout jeune les contes de S.L. Neto⁴ et il a 25 ans lors de la publication de *Casa Grande e Senzala*, en 1933. Tout son parcours littéraire commence quand le mythe de l'espoir cristallisé autour du stéréotype de l'homme de l'arrière pays – du gaucho de Neto ou du sertanejo d'Euclides – se défait déjà sous l'impact de nouvelles visions ethnologiques et sociologiques. Son conte charmant *Burrinho pedrês*⁵ transpose encore en une fable l'opposition d'Euclides entre le gaúcho et le sertanejo et évoque la surprenante inversion des valeurs. Mais *Grande Sertão: Veredas* réfléchit surtout sur la complexité et les mouvements mercuriens de la culture brésilienne. Quand Rosa absorbe les idées de G. Freire, il mêle à son admiration des accents sceptiques et presque inquiets par rapport au génie lisse et ambigu de cet auteur, dont il voit plein de talent et plein de leurre – de leurre qui évoquent un personnage méphistophélique dans l'œuvre de Rosa (Zé Bebelo):

Gilberto Freyre. Homem de espírito e ciência, sistematizador, descobridor. Grande crítico; e artista. Sabe ver, achar, pensar, inventar e por a reviver, remexer. Experimentar, interpretar, alumiar, influir, irradiar, criar. Mestre. Mas, seu estilo – macio e falador, à vontade e imediato, exato e espaçoso, limpo e coloidal, personalíssimo e público, embebido de tudo e tão eficazmente embebedor, - já, por si, daria para obrigar a nossa admiração.⁶

Qui se souvient ici des échos de *Grande Sertão: Veredas*, se souviendra sûrement aussi du mélange oblique de charisme politique et de fascination intellectuelle exercés par Zé Bebelo. ZB et G. Freyre sont les synonymes mythiques des possibles et douteux avenir(s) du sertanejo, du métisse et du métissage dans l'imaginaire brésilien. L'inquiétude de Riobaldo nous parle des humbles personnages des lointaines provinces

⁴ Dans les années 1910, Simões Lopes Neto (*Obra Completa*, 2003) aprofondit le folklore du R.S., et lui donne certaines facettes de la complexité romanesque et psychologique conquise par le roman du 19^e en France ; il invente la version brésilienne artistique de la figure du 'contador de causos', ce qui correspond dans le monde rural des Pampas ou du Sertão à la figure du causeur français – je me réfère à la construction artistique d'un narrateur 'du dedans' – pas vraiment populaire, plutôt l'observateur fin et perspicace qui appartient à moitié au monde qu'il raconte, en même temps qu'il appartient à un autre monde plus mondain ; le type du médecin de campagne chez Barbey d'Aurevilly, par exemple.

⁵ J.G. Rosa, *Sagarana*, 1951.

⁶ Gilberto Freyre, *Seleção para jovens*, 1975.

du Brésil, mais aussi du destin des ‘sertanejos urbanos’ que nous sommes tous, nous qui vivons dans les villes. L’admiration et les distances que Rosa prend par rapport à l’art de la sociologie de Freyre anticipe la possibilité des leures que cet auteur pratiquera plus tard quand il s’engagera lui-même dans la politique.

Plus que cela, Rosa nous parle aussi – avant la lettre – des problèmes éthiques et existentiels proprement postmodernes : arrachements et fractures que nous nous infligeons à nous-mêmes et aux autres. On y trouve, bien sur, les images référentielles de la classe dominante et patriarcale qui opprime la plèbe rurale. Mais on découvre surtout que ce sont là des catégories totalement phantasmatiques : que Riobaldo participe du haut et du bas de son monde. D’un côté, il est le fils de Bigri et un humble jagunço – c’est-à-dire, subalterne et dépendant du système des ‘faveurs’ du patriarcalisme -, et, en tant que tel, il subit l’oppression. Mais il est aussi un (fils de) seigneur et, en tant que tel, il impose lui-même son commandement (parfois tyrannique, parfois salutaire) aux autres – répétant ainsi, à l’infini, la colonisation réelle-et-phantasmatique.

Donc, si Rosa parle de l’arrière pays en même temps qu’il développe le « Grand Dehors », les images du vide et les figure presque’avant-garde du non-sens et de l’exile intérieur, il parle, bien sûre, à un lecteur nécessairement cosmopolite. Il écrit pour la culture urbaine qui s’affirme vigoureusement tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle.

Bibliographie

ASSIS, Machado. *L’Aliéniste*. Paris: Métaillé, 1984.

_____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CUNHA, Euclides da. *Hautes Terres*. Paris: Métaillé, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Maîtres et Esclaves*. Paris: Gallimard, 1952.

_____. *Seleção para jovens*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

JOYCE, James. *Giacomo Joyce*. Traduit par Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LOPES NETO, J. Simões. *Obra Completa*. Porto Alegre: Editora Meridional; Já Editores, 2003.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. Organizadores Maria Eunice Moreira e Luís Bueno. Curitiba: Editora UFPR, 2007. Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema.

PEREIRA, Lawrence, ROSENFELD, Kathrin. *T. S. Eliot e Charles Baudelaire – Poesia em Tempo de Prosa*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

ROSA, Guimarães. *Diadorim*. Traduit par Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Albin Michel, 1991.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

ROSENFELD, Kathrin. *Irony, Self-Irony and meta-irony in Machado's The Alienist/Psychiatrist*. Indiana: Conference, 2008.

_____. *Oedipus Rex*. Indiana: Conference, 2008.

SHUSTERMAN, Richard. *Body-consciousness*. Londres: Cambridge University Press, 2008.