

Ibérica IV

Daniel-Henri Pageaux

DANS **REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE** 2005/4 n^o 316 , PAGES 487 À 514
ÉDITIONS **KLINCKSIECK**

ISSN 0035-1466

DOI 10.3917/rlc.316.0487

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-4-page-487?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Étude critique

Ibérica IV

En cette « Année du Brésil », la quatrième livraison d'*Ibérica*, plus encore que la précédente (cf. *RLC* 1/2004) se devait d'être « ibéro-américaine ». Mais 2005 a été également pour les cultures ibériques une année faste, celle du IV^e centenaire de la publication de la 1^{re} partie du *Don Quichotte*. Le nombre considérable de manifestations qu'a suscité ce centenaire, surtout en Espagne, mériterait en soi une étude particulière qui transformerait cette étude critique en chronique. Nous laisserons donc une matière riche et variée, des phénomènes divers de réception, de réévaluation, pour ne nous attacher qu'à un nombre réduit mais significatif de lectures critiques. Enfin, le hasard – appelons-le ainsi – a voulu que, coup sur coup, deux publications sortent en 2004 et 2005 consacrées à l'éminente figure de Marcel Bataillon qui fut pendant de longues années le directeur de la *RLC*. Il m'a semblé que le compte rendu de ces deux ouvrages qui sont aussi, à leur manière, un hommage au grand hispaniste et comparatiste que fut Marcel Bataillon trouvait tout naturellement sa place en conclusion.

Sous le titre *Transcrições, Teoria e práticas/ Transcréations, théorie et pratiques*, un volume collectif consacré aux questions de la traduction offre un lien inattendu entre Brésil et Péninsule ibérique. Une partie des interventions regroupées – une bonne trentaine – provient en effet de travaux réalisés dans le cadre d'un projet de recherches défini en 2003 par l'Université fédérale du Rio Grande do Sul (Porto Alegre) et par l'Université de Barcelone. A cette base s'ajoutent des communications présentées à l'occasion du IX^e Congrès international de l'Association brésilienne de littérature comparée (ABRALIC) qui s'est tenu à Porto Alegre. C'est dire que ce volume doit beaucoup au dynamisme de Tania Franco Carvalhal, professeur émérite à l'Université fédérale du Rio Grande do Sul. L'un des points de départ de la réflexion a d'ailleurs été une proposition faite par elle et rappelée dans son recueil d'études *O próprio e o alheio* dont j'ai rendu compte dans le précédent *Ibérica* (pp. 99-100) : « La traduction n'est pas seulement un facteur de diffusion de textes dans des pro-

cessus interlittéraires, c'est aussi un élément éclairant dans les procédés qui concernent la création et la réception » (p. 10).

Les responsables de la coordination du volume (outre Tania Franco Carvalho, Lúcia Sá Rebello et Eliane Fernanda Cunha Ferreira) ont voulu faire de cet ensemble de travaux très largement centrés sur les lettres et la culture brésiliennes un hommage à la mémoire du poète, critique et comparatiste Haroldo de Campos, récemment disparu. Dix articles sont consacrés à cette figure hors du commun, malheureusement bien méconnue encore en France. Aussi doit-on apprécier que dans le dernier numéro de *Europe*, consacré au Brésil (novembre-décembre 2005), sur lequel nous reviendrons, le lecteur français trouve quelques pages denses de Leyla Perrone-Moisés sur Haroldo et un texte de ce dernier sur « Art pauvre, époque de pauvreté, poésie moins ».

Même si Haroldo et son frère Augusto n'ont pas à être présentés dans leur patrie, on aurait souhaité, en guise d'introduction, un portrait, une sorte de biographie spirituelle et le rappel d'une trajectoire fulgurante, aussi bien en poésie (Haroldo a été avec son frère une figure marquante du mouvement concrétiste, au début des années 50) que dans la pratique de la traduction et dans le domaine de la théorie littéraire ou mieux de la poétique générale. Un seul article offre des informations attendues sous la forme de brèves « Notes pour une biographie littéraire de Haroldo de Campos » dues à Thelma Médici Nobrega (pp. 87-94). Il est vrai que ces quelques pages avaient été précédées d'une « interview imaginaire » de Haroldo, fruit du talent imaginatif de Lúcia Sá Rebello (pp. 41-46), de sa capacité de synthèse et d'un don certain pour le montage et le collage.

De fait, la dizaine d'articles sont regroupés sous la rubrique « A partir de Haroldo de Campos » et ils offrent des aperçus substantiels et souvent complémentaires sur l'une des activités majeures d'Haroldo : la traduction. Haroldo a traduit Ezra Pound, Joyce, Dante, Goethe, Octavio Paz, l'Éclésiaste, pour ne citer que quelques réussites majeures qui sont toutes étudiées, commentées ou évoquées. Il parle plus volontiers de « transcréations » que de traductions. Il aborde en poète cette pratique et conçoit la traduction de Dante comme une « *transluminação* »/translumination, celle du *Faust* de Goethe comme une « *transluciferação* »/translucifération. Dans les deux cas, comme dans d'autres (la poésie japonaise, par exemple) il s'agit de « *reimaginação* ». Traduire *Blanco* d'Octavio Paz (cf. la traduction française de Claude Esteban dans *Versant est*, NRF Gallimard), c'est proposer un poème intitulé *Transblanco*. Le poète-traducteur, dans le cas d'une langue proche de la sienne, doit être attentif aux divergences, mais aussi aux convergences (mot clé de la pensée de Paz) et l'écriture, la transcription s'effectuent dans un mouvement « d'amoureuse duplicité » (p. 45).

Le travail de traducteur oscille ainsi entre une tentative de reduplication de l'original (d'où les préfixes « re » utilisés, la traduction étant considérée

comme re-création ou « création parallèle », p. 78), mais aussi, dans une sorte de mouvement de dépassement dialectique, une activité de transformation (d'où le passage de la re-création à la trans-création). Voilà pourquoi Haroldo a parlé du mouvement « plagiotropique » de la littérature : *plagios* ici est pris dans le sens d'oblique, qui n'est pas en ligne droite (p. 79).

On peut suivre, d'article en article, les modèles poétiques qui ont été déterminants pour le « concrétiste » Haroldo : Roman Jakobson du point de vue de la théorie et, pour la pratique, pour l'écriture, Ezra Pound et Joyce (cf. les contributions de Jussura Meneses Quadros, Maria Clara Castellões de Oliveira et Maria Teresa Quirino). Pound a profondément marqué les frères Campos et Décio Pignatari. On rappellera la contribution de Augusto dans le *Cahier de l'Herne* de 1965. Bien plus, la découverte de Pound a provoqué celle d'un poète brésilien du XIX^e siècle, Joaquim de Sousândrade (*Revisão de Sousândrade*, Sao Paulo, 1965). Pound a essentiellement suscité chez Haroldo l'idée d'un corpus de base d'auteurs, de références (le *paideuma*) (p. 37).

D'un point de vue plus poétique, comment définir le « concrétisme » ? Le premier livre publié par Haroldo, *O auto do Possesso*, en 1950, révèle la double empreinte de Mallarmé et de Góngora et l'on peut déceler dans la production du groupe l'héritage du Bauhaus, l'expérimentalisme de certaines avant-gardes, la poésie concrète d'Eugen Gomringer, la sémiotique de Max Bense (p. 34). On peut dire que, plus généralement, le concrétisme propose une nouvelle dimension ou fonction du langage, lequel n'est plus seulement communicatif, mais « concret » : il a une « valeur d'écriture » pour reprendre Henri Meschonnic. Ou encore : le langage devient synthético-idéogrammatique et non plus analytico-discursif (p. 73). Márcio Seligman-Silva analyse de façon claire et rigoureuse l'équivalence posée entre la traduction comme poésie et la poésie comme traduction et le parallèle qu'il esquisse entre Haroldo et les romantiques allemands, en particulier Hölderlin, est éclairant : tous deux abandonnent autant leur langue que celle du texte traduit. Ainsi s'affirme l'idée d'une « littéarité radicale » (p. 82).

Dans cette complémentarité dynamique, mais non exempte de tensions, entre travail de traduction et écriture poétique, celle-ci fait l'objet de quelques contributions suggestives. Ana Lúcia M. de Oliveira étudie la réécriture du poème célèbre de Carlos Drummond de Andrade, *A máquina do mundo* par Haroldo sous le titre *A máquina do mundo repensada*, tout en rappelant, en une synthèse ferme et utile, quelques lectures critiques marquantes (Alfredo Bosi, João Aleixandre Barbosa, Silviano Santiago). Le poème de Drummond (CDA comme d'aucuns le nomment) est accessible au lecteur français grâce à l'édition bilingue déjà ancienne procurée par Jean-Michel Massa (*Reunião/Réunion*, Aubier, 1973). De fait, entre les deux Brésiliens il y a l'intertexte dantesque puisque *A máquina* se signale par ses 96 vers en *terza rima*, mais non rimés. D'autres contributions dégagent l'originalité de Haroldo à partir de mises en parallèle, comme celle proposée par Tania

Franco Carvalhal entre Haroldo et Octavio Paz, ou celle avec Walter Benjamin par Sara Viola Rodrigues.

Les deux autres sections offrent un équilibre réussi entre la théorie (II^e partie) et la pratique de la traduction, ou plutôt l'étude de « cas » (cf. la troisième partie intitulée « *Casística da tradução* »). Une place assez large a été concédée à de jeunes chercheurs et il convient de saluer, ici comme ailleurs, cette initiative de plus en plus fréquente.

Les sept interventions à caractère théorique retracent un parcours qui va de la réflexion sur la pratique culturelle qu'est la traduction, l'acte de traduction (Aldrey Martins Resende, Patricia Lessa Flores da Cunha) dans ses dimensions socio-culturelles ou pédagogiques, au statut de la traduction dans le monde actuel, « le nouvel ordre économique mondial » (Annie Brisset). La traduction se trouve prise dans un paradoxe : d'une part la « babélisation libératrice », prédite par Jacques Attali (p. 161) et d'autre part la tâche de « re-babéliser » le monde (idée empruntée à Michel Deguy dans sa *Raison poétique*, Galilée, 2000) : « Il s'agit de sauver les langues par leurs littératures et réciproquement » (p. 164).

On appréciera le panorama théorique très synthétique offert par Assumpta Camps (pp. 115-120), l'homologue espagnole de Tania Franco Carvalhal dans le projet hispano-brésilien de recherches présenté au début. Et plus encore un autre panorama, très détaillé et documenté, proposé par John Milton, professeur à l'Université de Sao Paulo et auteur d'un ouvrage qui en est à sa deuxième édition : *Tradução. Teoria e prática*, São Paulo, Martins Fontes, 1998. L'objet de sa communication (en anglais) est la poésie traduite au Brésil entre 1965 et 2004 (pp. 121-134). S'il utilise volontiers les tableaux (au nombre de 15), il sait manier avec sobriété et efficacité le commentaire, et il offre une longue et précieuse bibliographie. La collectivité des traducteurs « de poésie » au Brésil est bien cernée (avec une dizaine de noms parmi lesquels les frères Campos se taillent une belle place), de même que la hiérarchie des choix entre les différentes langues traduites, les villes et les maisons d'édition.

Dans l'éventail très largement ouvert des cas, des exemples étudiés, on relèvera que l'exercice d'adaptation cinématographique a été retenu deux fois comme exemple de traduction « intersémiotique » : l'adaptation de *The Hours* de Michael Cunningham par Stephen Daldry et David Hare et *Cidade de Deus* de Paulo Lins adapté par Fernando Meirelles et Katia Lund (pp. 277-297). Variante : la traduction et l'illustration, abordée comme « traduction intersémiotique récréative », dans le cas des *Voyages de Gulliver* (Nilce Maria Pereira, pp. 249-260). La problématique de la traduction se confond parfois avec des cas de réception, par exemple celle de l'*Espoir* de Malraux en Espagne et au Brésil (Clarissa Laus Pereira Oliveira, pp. 175-182) ou l'accueil de Borges traduit auprès des « lecteurs brésiliens » (Denise Vallerius de Oliveira, pp. 189-196).

L'esthétique de la réception et l'intertextualité se conjuguent dans le cas des poèmes en français (le modèle baudelairien) d'Eduardo Guimaraens, repris par Maria Luiza Berwanger da Silva (pp. 235-240). J'avais rendu compte dans le précédent *Ibérica* de sa thèse où Guimaraens, poète du Rio Grande do Sul, était un élément capital dans son corpus.

Pour le reste des interventions, elles se répartissent aisément en deux groupes : soit l'étude de plusieurs traductions d'un même texte (le Père António Vieira dans un sermon de l'italien au portugais, Machado de Assis, Poe, Alejo Carpentier...), soit la contribution d'écrivains traducteurs, brésiliens pour la plupart. On citera le cas du romancier Erico Veríssimo traducteur de Steinbeck par Denise de Castro Ananias (pp. 183-188), de Monteiro Lobato, grand traducteur éclectique (Rudyard Kipling, Melville, Saint Exupéry, Hemingway...) par Elizamari M. Rodrigues (pp. 205-214) ou encore l'Argentin Daniel Samoilovich et l'extraordinaire aventure de son *Diario de poesía*, publication commencée en 1986 et qui aboutit, comme dans toute entreprise de traduction systématique, à un renouvellement lexical important, novateur, voire à l'apparition d'une nouvelle langue, ici poétique (par Lisa Rose Bradford, pp. 227-234). On voit, par ce dernier exemple, à quel point les vues théoriques d'Itamar Even Zohar et de sa « théorie » du polysystème sont justifiées et fécondes : la littérature traduite (*translated literature*, mieux que le mot traduction) remplit une fonction allant du remplacement à l'innovation dans le système littéraire traducteur, récepteur.

Ce nom apparaît pourtant rarement, de même que celui de Haroldo de Campos, très épisodique, avec son article programmatique « Da tradução como criação e como crítica » repris dans *Metalinguagem* (Rio de Janeiro, Vozes, 1967). Parmi les références invoquées, on citera Henri Meschonnic (la traduction comme mode d'écoute, p. 238), Paul de Man pour l'assimilation entre traduction et critique (p. 246), J. Derrida (p. 269). On retiendra en outre des noms moins familiers pour le public français : Lawrence Venuti, *Escândalos da tradução*, (Sao Paulo, 2002, traduit de l'anglais) et O. Carbonell i Cortès, *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo* (Cuenca, Univ. Castilla la Mancha, 1995).

On aura été sensible à la richesse et à la variété des contributions ici rassemblées. Il faut saluer comme il se doit le dynamisme des universitaires qui ont coordonné ces travaux et, tout particulièrement Tania Franco Carvalhal.

Une cinquantaine d'universitaires (des deux Amériques et d'Europe) ont voulu lui témoigner leur amitié, leur reconnaissance et aussi leur admiration pour les quarante années de travail accompli (jusqu'en 2004), en lui offrant un volume de plus de 400 pages au titre superbe : *Eloge de la lucidité/Elógio*

da lucidez. Certains ont choisi la poésie (comme le regretté José Augusto Seabra ou Maria Alzira Seixo), d'autres la nouvelle/*o conto*, comme Sérgio Faraco. D'autres ont préféré le témoignage : c'est la 7^e et la dernière partie du volume. Un portrait se dégage de ces propos : l'affabilité constante, un dynamisme infatigable, un sens de l'organisation, une curiosité, un esprit d'ouverture incessant, des qualités que j'avais exprimées à ma manière lorsque j'ai présenté, dans le dernier *Ibérica*, le recueil d'articles qu'elle a donné sous le titre *O próprio e o alheio/Le propre et l'étranger*, où elle montrait sa capacité de penser, comme le dit George Steiner, « en frontalier ».

Les contributions se répartissent en six sections qui recourent les grands axes de la réflexion comparatiste : 1. « Théorie et critique », 2. « Littérature comparée et autres arts », 3. « Études d'auteurs et d'oeuvres », 4. « Images de l'autre », 5. « Le comparatisme et ses frontières », 6. « Le comparatisme en Amérique latine ». Si l'on excepte cette dernière section, évidemment la plus fournie (dix contributions), et les sections 2 et 3 (plus réduites, avec respectivement trois et quatre articles), les autres sections offrent avec une belle régularité une bonne demi-douzaine d'interventions.

Ce sont le cinéma et la photographie qui sont retenus comme exemple d'échanges entre littérature et arts. Jean Bessière donne quelques pages de portée théorique sur ce type de « transfert » avant d'aborder la version cinématographique qu'a faite Raúl Ruiz du *Temps retrouvé* (pp. 91-104). Anelise Reich Corseuil combine littérature comparée et littérature générale en étudiant le documentaire canadien post-moderne comme forme de représentation d'une certaine Amérique latine (pp. 105-112) et Edson Rosa da Silva retrouve des perspectives théoriques dans le parallèle fait entre art et photo chez Malraux et Benjamin (pp. 113-117).

La 3^e section, loin d'offrir, comme le laisserait supposer le titre, des variantes de monographies, aborde des questions de poétique comparée, au sens large. Yves Chevrel, en choisissant la notion de « document humain » dans l'esthétique naturaliste, est amené à s'interroger sur l'aptitude de la forme brève, la nouvelle, à exprimer la nouvelle esthétique définie par Zola, en particulier par le choix de « situations extrêmes » (pp. 121-127). Pierre Brunel, à partir du « Nevermore » verlainien passe au *nevermore* en écho dans *The Raven/Le Corbeau* de Poe et de ce va-et-vient souple et érudit, surgissent de nouveaux éclairages sur les deux oeuvres, et des précisions apportées à la lecture des *Marges du premier Verlaine* (Champion, 2003) de Steve Murphy (pp. 129-136). Earl Miner réfléchit avec beaucoup de finesse et de sûreté sur une œuvre japonaise du X^e siècle (*The Pillow Book of Sei Shōnagon*) et les écrits de Montaigne et de Francis Bacon pour cerner une forme particulière de prose non fictionnelle (pp. 137-142). Enfin Steven P. Sondrup étudie le cas limite des poésies de Guido Ballo, plus connu comme directeur de la Brera de Milan et historien de l'art, avec par exemple son étude sur Le Greco (pp. 143-150).

La section consacrée aux « Images de l'autre » (pp. 153-217) se signale par la variété des exemples retenus, dans le temps et dans l'espace : depuis les pèlerinages en Terre Sainte (Fernando Cristovão), au Brésil visité par une Anglaise de l'époque victorienne (Ana Lucia Almeida Gazzola), à la littérature roumaine contemporaine (Monica Spiridon), au thème de la folie dans la littérature Maori anglophone et chez l'écrivain africain lusophone Mia Couto (Sylvie André), en passant par des écrivains actuels : le Portugais Mário Claudio et ses modèles (Camoens et Mendes Pinto) (Lélia Parreira Duarte) et la réception en Espagne (Catalogne comprise) d'Antonio Tabucchi (Assumpta Camps).

Il faut reconnaître que la « théorie » n'est pas seulement présente dans la première section (pp. 31-90). Celle-ci d'ailleurs s'ouvre aussi bien à la théorie qu'à la « critique » littéraire. A cette orientation de lecture appartiennent la très fine contribution d'Eva Kushner sur un chapitre de Montaigne (« Sur des vers de Virgile »), et la galerie de figures féminines divinisées que Gerald Gillespie glane dans des fictions du XIX^e siècle. On passe de la critique à la théorie avec la contribution de Leyla Perrone Moisés sur les inédits de Barthes à partir d'une comparaison entre les deux éditions des oeuvres « complètes » (1993 et 2002). On aborde les perspectives théoriques avec la lecture qu'Elrud Ibsch fait de Nietzsche et aussi de l'ouvrage de David Perkins (*Is literary history possible?*, John Hopkins Univ. Press, 1992), avec la réponse très sensée que Douwe Fokkema donne à la question : « *Is world literature a problem?* » : « *World literature is a fact rather than a problem* ». Curieusement la réflexion théorique s'achemine vers des horizons éthiques avec les contributions de Manfred Schmelling et Eugene Eoyang.

Il m'apparaît que la totalité de la cinquième section (pp. 219-272), en inscrivant la notion de frontière comme problématique commune aux sept contributions, pourrait prétendre apporter quelques éléments à une réflexion comparatiste théorique. La notion de « frontière » a souvent été sollicitée par les comparatistes, aussi bien au plan international (congrès de l'AILC de Munich) que national (colloque de la SFLGC de Strasbourg). Elle est en tout cas au cœur de la réflexion de Tania Franco Carvalhal et l'hommage à ses travaux se fait ici plus précis. L'Argentine Zulma Palermo reprend un terme que Tania utilise volontiers, qu'elle a illustré et justifié : celui de « traversée »/*travessía*. On retrouve le large mouvement d'échange et de transformation qui est à la base d'un certain comparatisme, et qui le définit plus sûrement et de façon plus dynamique que le mot de « comparaison ». « Traversée » suppose la mise en relation, le « passage », le *poros* grec qui nous conduit à l'image du sous-continent comme espace de la « porosité » intellectuelle (Guillermo de Torre) ou du croisement, du carrefour des influences et des traditions culturelles (Gilberto Freyre).

La frontière peut concerner les systèmes littéraires nationaux et leur remise en question dans le cadre de la globalisation (Mihály Szegedy-

Maszák) ou d'un monde postcolonial (John Boening). La notion de postcolonialisme peut d'ailleurs être discutée utilement (c'est l'objet de la contribution de Dorothy Figuiera). Elle peut être aussi de nature esthétique avec la réflexion sur les avant-gardes (Noé Jitrik) ou sur les rapports entre histoire, imagination et mémoire (Helder Macedo). Elle peut enfin intervenir dans le partage entre herméneutique et critique à propos de la traduction (Patricia Lessa Flores de Cunha). Et la notion de frontière est une introduction théorique à nombre de contributions consacrées au comparatisme en Amérique latine, comme on vient de le voir avec l'article de Zulma Palermo.

Dans cette avant-dernière section, les contributions ont parfois pris appui sur un auteur ou une œuvre, en y apportant une problématisation ou une inflexion comparatiste. Le meilleur exemple est la lecture d'Octavio Paz proposée par Wladimir Kryszynski qui place le poète mexicain entre « identité et présence » (pp. 299-312). Mais on citera aussi le cas de l'essayiste argentin Martin Garcia Merou (1865-1905) dont l'ouvrage *El Brasil intelectual : impresiones y notas literarias* est l'exemple d'un « rare dialogue entre un intellectuel argentin et quelques écrivains brésiliens » (p. 290). Ou encore la belle étude de João Alexandre Barbosa sur Augusto Meyer essayiste. L'écrivain a été étudié par Tania, la lecture proposée ici insiste sur la notion de « dépassement » / *superação* et rapproche l'un des textes les plus connus, *A sombra da estante/À l'ombre de l'étagère* (1947) de l'ouvrage de Gaëtan Picon, *L'écrivain et son ombre*. L'écrivain, l'auteur est toujours accompagné par l'ombre projetée d'autres lectures. Et les lecteurs qui sont évoqués avec l'image des rayons de bibliothèque sont le complément de toute « expérience littéraire » (p. 357). Un roman peu connu d'Andradina de Oliveira, *O perdão* (1910), est étudié comme première expression dans la littérature du Rio Grande do Sul d'une mise en fiction de la ville (Rita T. Schmidt). *O Burlador de Sevilha* (2003), premier roman de João Gabriel de Lima, offre sur le mythe de Don Juan de curieuses variantes et variations musicales (D.-H. Pageaux).

Plusieurs contributions ont choisi d'exploiter le parallèle : entre Borges et Bioy Casares pour des collaborations et des convergences (Lisa Block de Behar), Borges et Guimarães Rosa, réunis par le thème du miroir (Biagio D'Angelo), Raul Pompeia et José Lins do Rego (José Aderaldo Castello) (pp. 313-342). Enfin, les réflexions sur le canon littéraire (Mario Valdés) et sur l'altérité dans la littérature latino-américaine (Juri Talvet) retrouvent les perspectives de la littérature générale, voire de la théorie littéraire (pp. 273-287).

Une dernière section regroupe, comme il a été dit, des témoignages sur Tania Franco Carvalhal (Lúcia Sá Rebello, Maria Luiza Berwanger da Silva) mais aussi sur les grandeurs et les servitudes du travail comparatiste (Claudia Costanza, Sara Viola Rodrigues). Je suis personnellement heureux d'apprendre que la vocation comparatiste d'Eduardo Coutinho s'est déclarée lors du XI^e Congrès de l'AILC tenu à Paris en 1985, par l'effet conjugué de

l'exemple incitatif que représentait Tania et d'une « soirée mémorable sur les eaux de la Seine » (p. 372). Inversement, j'ai revécu, en lisant les pages de Gilda Neves da Silva Bettencourt (pp. 393-399), les journées de fondation de l'Association brésilienne de littérature comparée (ABRALIC) et le Premier Séminaire latino-américain de Littérature comparée organisé par Tania à Porto Alegre en septembre 1986. Il y avait, dans l'initiative de Tania, la volonté d'institutionnaliser une discipline qui avait au Brésil un siècle d'existence.

C'est en 1986 que Tania a publié une première version en portugais de son introduction à la littérature comparée (*Literatura comparada*, São Paulo, Atica ed., 1986). Dix ans plus tard sortait une version revue et augmentée et en espagnol (Buenos Aires, ed. Corregidor, 1996). On y apprenait que la première apparition imprimée d'un travail comparatiste était due à Tobias Barreto, avec ses *Traços de literatura comparada do século XIX* (Salvador, 1887) où l'on notait une assez forte influence du Danois Georg Brandes. Il faudrait d'ailleurs qu'un jour soit retracée et étudiée l'influence de Brandes en Amérique latine. On la retrouve dans les travaux de nombreux essayistes, comme le Colombien Baldomero Sanín Cano, par exemple. La pénétration des idées comparatistes se poursuivait avec Almadrio Diniz, professeur de droit et de littérature à Bahia et influencé entre autres par le Portugais Teófilo Braga (*Da estética na literatura comparada*, Rio de Janeiro, Garnier, 1911), puis plus tard Eugénio Gomes, *Machado de Assis. Influências inglesas* (Bahia, 1939, 2^e éd.; Rio de Janeiro, 1976) et les travaux d'Otto Maria Carpeaux, auteur d'une monumentale *Histoire de la littérature occidentale* en 8 volumes (Rio de Janeiro, 1959-66) et intermédiaire actif auquel Tania s'est intéressée. Le premier manuel de littérature comparée, fortement influencé par Paul Van Tieghem, est dû à Tasso da Silveira (*Literatura comparada*, Rio de Janeiro ed. GRD, 1964). Sandra Nitrini a poursuivi l'histoire du développement de la discipline dans son manuel *Literatura comparada, História, teoria e crítica* (USP, 1997), en donnant en particulier la liste des thèses soutenues depuis 1945. C'est à cette date qu'est éditée la première thèse de littérature comparée à l'Université de São Paulo due à Antônio Sales Campos avec un travail sur l'origine et l'évolution des thèmes de la première génération de poètes romantiques brésiliens.

Dans le même temps, Antonio Candido entreprenait sa célèbre *Formation de la littérature brésilienne*, conçue entre 1945 et 1950 et publiée à partir de 1955. Ce travail, par son esprit d'ensemble et ses perspectives théoriques, mérite de figurer parmi les travaux pionniers du comparatisme brésilien et par là même latino-américain. On citera du même un autre travail précurseur : *Literatura e sociedade* (São Paulo, ed. Nacional, 1960). Antonio Candido reste injustement méconnu hors des frontières brésiliennes et américaines. À noter cependant le précieux recueil d'études et d'articles *L'endroit et*

l'envers (traduit par Jacques Thiériot, éd. Métailié/Unesco, 1995). J'ai voulu lui témoigner respect et admiration en exploitant le chapitre de sa *Formation de la littérature brésilienne* intitulé « La littérature comme système » pour en faire le point de départ d'une réflexion théorique (*La littérature générale et comparée*, Colin, 1994 : 135-136).

Il est significatif qu'il ait fallu attendre l'an dernier pour que le Portugal édite un auteur qui écrit sa langue. Avec *O direito à literatura e outros ensaios* (ed. Angelus novus) Antonio Candido (Prix Camoens 1998) fait une entrée à la fois discrète et remarquée en terre lusitaine. Outre diverses contributions illuminantes sur des grands noms de la littérature brésilienne dont le choix revient à Abel Barros Baptista, on lira avec profit la préface dans laquelle Candido (Antonio Candido de Mello e Souza) entreprend, dans une vision lucide et rétrospective, un bilan de son parcours critique. Il reconnaît avoir payé son tribut, dans sa jeunesse, à certains « dogmatismes », mais il rappelle que la critique littéraire reste « une aventure mentale », une « pratique artisanale » qui donne les bases pour de nouvelles interprétations. En plaidant résolument pour la nécessaire « médiation » critique, pour la littérature comme « aventure de liberté », Antonio Candido rejoint curieusement le bilan dressé par Paul Bénichou (lui aussi prisonnier de dogmatismes au départ !) dans sa préface si personnelle donnée à un volume d'hommage (*Le statut de la littérature*, Droz, 1982) et, dans sa conception de la médiation, les pages conclusives du *Canto do signo* (Presença, 1994) d'Eduardo Lourenço.

Dans cette rétrospective comparatiste, j'aimerais aussi retenir le nom de Claudio Veiga pour deux raisons. D'abord pour rappeler ses contributions à la discipline, avec *Aproximações. Estudos de literatura comparada* (Univ. federal de Bahia, 1979). Sous ce titre qui pourrait faire penser à Charles Du Bos, Claudio Veiga, professeur émérite à l'Université de Bahia et Président de l'Académie bahianaise des Lettres, a donné des leçons d'érudition et de rigueur. Il a développé un programme comparatiste en mettant l'accent sur les problèmes de traduction (il est lui-même fin traducteur de la poésie française) et sur la notion d'intermédiaire. Il s'est attaché en effet à la figure de Philéas Lebesgue, critique au *Mercure de France* (*Um brasilianista francês : Philéas Lebesgue*, Fundação cultural do Estado da Bahia, 1998). En second lieu, j'aimerais saluer la sortie d'un petit livre, fragments de mémoires et témoignage sur ses années d'apprentissage à Paris (*Um estudante em Paris (1950-52)*, Rio de Janeiro, ed. Record, 2004). Il s'agit d'une autobiographie culturelle et spirituelle, rédigée avec beaucoup de sincérité, d'humilité, de pudeur, comme le note justement Carlos Néjar, de l'Académie brésilienne des lettres, dans sa préface. Claudio Veiga, francophile convaincu et éclairé, repart à la recherche du temps non pas perdu, mais de son temps d'étudiant à la Sorbonne, comme boursier du gouvernement français. Il se montre tour à tour élève attentif des grands maîtres de la Sorbonne (Charles Dédeyan, Pierre Fouché, Paul Teyssier et surtout l'affable Pierre Moreau qui sait le

conseiller, le familiarise avec les secrets de la dissertation à la française), et piéton rêveur à travers les rues, les cafés, les rives de la Seine, devant le pont Mirabeau où il s'essaye à la traduction d'Apollinaire, le Luxembourg, la librairie José Corti. Il évoque les amitiés qu'il noue avec Joël Le Theule qui s'engagera dans la politique ou Robert Abirached.

Si nous reprenons le survol des progrès de la littérature comparée au Brésil, en ayant pour « *duca, signora e maestra* » Tania Franco Carvalhal, il convient de mettre à son actif l'édition de trois outils de travail. D'abord, en collaboration avec Eduardo Coutinho, une anthologie des « textes fondateurs » de la discipline : *Literatura comparada. Textos fundadores* (Rio de Janeiro, ROLCO, 1994), puis un ouvrage collectif sur le discours critique en Amérique latine (*O discurso crítico na América latina*, Univ. Unisinos, 1996), enfin un volume collectif : *La littérature comparée dans le monde. Questions et méthodes* (Porto Alegre, 1997), avec une présentation du Brésil par Eneida de Souza et Wander Miranda. Dans la seconde moitié du XX^e siècle des noms s'imposent : Haroldo de Campos, bien sûr, Afrânio Coutinho (*O processo de descolonização literária*, Rio de Janeiro, 1983), Silviano Santiago pour deux études magistrales : *Uma literatura nos trópicos* (São Paulo, Perspectiva, 1976) et *Vale quanto pesa* (Rio de Janeiro, Paz e terra, 1982), Jorge Schwartz (*Vanguarda e cosmopolitismo*, Sao Paulo, Perspectiva, 1983), Luis Costa Lima pour diverses contributions à la théorie de la littérature.

Cette présentation très cursive de la naissance et du développement de la littérature comparée au Brésil (ou ce bref rappel) auquel le nom de Tania Franco Carvalhal est associé de manière étroite pour les deux ou trois dernières décennies, font voir une discipline au développement rapide et original. Cette originalité autorise à proposer quelques éléments de définition, moins pour classer que pour avancer dans une meilleure compréhension d'une discipline fondamentalement polymorphe. Un premier trait saillant renvoie à une réalité sur laquelle j'ai tenu à attirer l'attention (*La littérature générale et comparée*, Colin 1994 : 23). Il n'y a pas « un » comparatisme : il y en a autant que de pays où il a pu s'affirmer. Loin de se couper des études littéraires, voire de l'histoire de la littérature nationale dans laquelle elle s'est enracinée, la littérature comparée entretient des rapports à la fois étroits et parfois conflictuels avec les études littéraires « nationales » et/ou avec le cursus d'études, les pratiques de recherches propres à chaque pays envisagé. La littérature comparée « à la brésilienne » est très fortement liée à la littérature brésilienne, à ses orientations esthétiques, à ses choix. L'immensité du pays fait qu'on pourrait même distinguer des pratiques « régionales », ou zonales, en tout cas des inflexions qui, sans être exclusives d'autres, sont propres à l'espace concerné. De ce point de vue, le Rio Grande do Sul dont l'identité est très marquée, a pu développer des recherches comparatistes originales, en matière de littérature « régionale » ou d'orientations littéraires étrangères (empreintes et présences germanique, italienne).

De ces données de l'histoire culturelle ou même d'une géohistoire à la Braudel (on s'abstiendra de penser à l'on ne sait quelle résurgence positiviste, même pour le Brésil où il fut si déterminant...), il résulte un autre trait caractéristique : la pratique d'un comparatisme « intérieur », pour reprendre une notion contemporaine des débuts de l'institutionnalisation de la littérature comparée en France, avancée par Basil Munteano, et qui n'a jamais eu grand écho en France, pour d'évidentes raisons : ce comparatisme eût provoqué un brouillage des frontières entre « francisants » et comparatistes et des redéfinitions qui auraient pu et peuvent apparaître dangereuses pour d'aucuns. J'ai pour ma part multiplié les occasions de réfléchir sur cette dimension, essentielle en Amérique latine, par exemple en Argentine où elle a été acceptée, défendue avec enthousiasme et illustrée, en particulier par le regretté Nicolas Dornheim. Ce nom a été associé à celui de Tania Franco Carvalhal dans de très nombreuses manifestations comparatistes et dans le numéro de la *RLC* qui a été consacré au comparatisme en Amérique latine à l'occasion... d'un autre centenaire (*RLC* 1/1992).

La richesse, la variété des orientations étrangères dans les cultures latino-américaines ou plus précisément dans celles du Cône sud plaide pour le développement d'un comparatisme intérieur. Bien plus, la prise en compte, délicate, complexe des littératures et cultures autochtones, « indigènes », des traditions orales transforme cette notion qui peut paraître datée ou étroite en une nécessité à la fois d'ordre anthropologique et méthodologique. De cette nécessaire intégration de réalités culturelles qui paraissent éloigner le comparatiste de son cadre littéraire habituel doivent surgir d'autres questionnements de littérature... générale et comparée et, dans une progression prudente, faire passer d'études dites régionales ou zonales à des composantes (des constantes ?) continentales. La littérature comparée à la brésilienne montre de façon répétée comment le cadre dit « national » est, de façon obligée et répétée, dépassé en deçà par les données du substrat culturel et au-delà par le nécessaire élargissement à un espace continental. Ce comparatisme à plusieurs étages, à construire et à penser dialectiquement, apparaît décidément plus fécond que les spéculations régulièrement suscitées par les transpositions au plan littéraire de certaines données politiques (multiculturalisme, globalisation, mondialisation). C'est en tout cas ce comparatisme à construire qui peut donner leur validité à des notions comme celles d'hybridation, de polyphonie, de métissage culturel, de pluriculturalité, enfin de « transculturation », notion certes issue du contexte cubain, mais qui attend encore d'être appliquée et exploitée dans l'espace « américain ».

C'est dire que la formulation et l'exploitation de théories littéraires, dernière caractéristique évidente du développement comparatiste au Brésil, ont tout intérêt à s'élaborer à partir de l'examen et de la prise en compte de champs littéraires, d'espaces culturels eux-mêmes fortement traversés par l'hétérogénéité culturelle (pour ne rien dire de celle qui concerne l'espace social).

Le Brésil est avec l'Argentine le pays d'Amérique latine qui offre aussi à la réflexion comparatiste une autre dimension : l'échange, le dialogue culturel avec la France et, réciproquement, une présence française qui a été très forte au long du XIX^e siècle et jusqu'après la seconde guerre mondiale. Le dernier numéro d'*Europe* consacré au Brésil et coordonné par Michel Riaudel et Pierre Rivas, restituée, à travers des études et des témoignages, un peu de ce climat d'échanges franco-brésiliens, tout en offrant un panorama très informé des lettres brésiliennes actuelles en deux temps, deux rubriques : un « état des lieux » et une anthologie de la prose et de la poésie actuelles. Je retiendrais tout particulièrement l'article de Tania Franco Carvalhal sur « vingt-cinq ans de critique littéraire » et d'Antonio Candido quelques souvenirs de la « Mission universitaire française » de 1934, avec le portrait de Jean Maugüe, normalien, philosophe, sans doute le nom le moins connu de cette « Mission », mais dont il faut signaler le récit de son aventure brésilienne sous le titre *Les dents agacées* [Buchet-Chastel, 1982]. La rubrique « Portraits » permet de retrouver ou de découvrir quelques noms des lettres brésiliennes : Haroldo de Campos, on l'a vu (par Leyla Perrone-Moisés), Ferreira Gullar pour un talent polymorphe qui le fait passer de poèmes, d'écrits sur l'art, d'un essai sur *Vanguarda e subdesenvolvimento/Avant-garde et sous-développement* (1969) à une traduction de *Cyrano de Bergerac* pour laquelle il obtient le prix Molière (présenté par Alcides Villaça), le « cas littéraire » que représente Hilda Hilst et son esthétique de l'obscène (par Alcira Pécora), le poète Francisco Alvim (par Viviana Bosi), le nouvelliste Rubem Fonseca (par Florent Kohler), les romanciers Dalton Trevisan, l'homme de Curitiba (par Manuel da Costa Pinto) et João Ubaldo Ribeiro (par Rita Oliveri-Godet).

De la mission universitaire qui, dès 1934, a participé à la création de l'Université de São Paulo (l'USP), il ne subsiste comme témoin de cette grande aventure, après la mort de Roger Bastide et de Fernand Braudel, que Claude Lévi-Strauss. La très émouvante interview qu'il a donnée au *Monde* le 22 février 2005 a été reprise sous forme de petit cahier, *Loin du Brésil* (éd. Chandeigne). Sans vouloir être prisonnier d'un culte excessif pour les dates et commémorations, on peut quand même se souvenir qu'il y a tout juste un demi-siècle, Roger Bastide donnait dans les *Cahiers internationaux de Sociologie*, XVII, 1955, un article qui semble bien oublié des comparatistes : « L'acculturation littéraire : sociologie et littérature comparée », repris dans *Le prochain et le lointain* (éd. Cujas, 1970, pp. 201-209). Il est assez curieux et provoquant.

Bastide choisit de réfléchir sur la notion (et la réalité culturelle) qu'est l'imitation et considère, de ce point de vue, Gabriel Tarde comme « le fondateur de l'anthropologie culturelle ». On ne s'engagera pas dans ce que peuvent être les arrière-pensées ou les résonances d'une telle affirmation en 1955. Les attaques de Durkheim contre Tarde ont été, selon Bastide, excessives et injustes. Il convient de revenir sur l'opposition entre sociétés

et cultures qui doit être pensée en termes complémentaires et réversibles. Il s'agit d'« interrerelations ». Mais Bastide va plus loin en soutenant que la question de l'acculturation est à placer au niveau des hommes évoluant dans leurs « milieux internes » (il reprend Durkheim), si l'on veut dépasser la « description » et aller vers « l'explication ». Il prendra des exemples dans la littérature brésilienne. L'apparition d'une influence française déterminante dans le Brésil du XIX^e siècle s'explique par le fait que la culture française devient « le symbole d'un certain statut social » pour les classes moyennes, tout comme la littérature allemande, à Recife, qui se développe avec Tobias Barreto, « un métis », et qui « exprime la psychologie du ressentiment du groupe mulâtre, manifestant par le choix d'une langue plus éloignée que le français de la langue portugaise, la supériorité intellectuelle de l'homme de couleur, contre l'aristocratie blanche qui voulait le maintenir au bas de l'échelle sociale » (p. 204). Règle posée (ou plutôt hypothèse à reprendre) :

C'est donc toujours la morphologie qui explique, à la fois, la sélection des influences littéraires et les métamorphoses des écoles quand elles passent d'une civilisation à l'autre.

Bastide prend d'autres exemples franco-brésiliens : Hugo repris et imité par Castro Alves. Mais il veut en venir à des perspectives plus générales qui peuvent s'appliquer « à tout le champ de la littérature comparée ». Aussi se tourne-t-il vers le dialogue franco-espagnol et le problème de l'élaboration du *Cid*. Il est contre l'idée que la pièce doive être interprétée comme l'expression de « la résistance de la Noblesse à Richelieu ». La pièce représente « surtout la volonté d'ennoblissement de la bourgeoisie qui veut se substituer à l'ancienne aristocratie, et en s'identifiant d'abord avec elle » (p. 207). J'ai envie d'ajouter que peut-être le succès de Corneille tient aussi au fait que chaque public pouvait « lire » la pièce selon son imaginaire et selon son idéologie. L'exemple du *Cid* montrerait alors, s'il était nécessaire, que ce qui « passe » le plus aisément les frontières culturelles, ce sont des formes (*la comedia*), même pour être critiquées ensuite, une tonalité (mélange de « comique » et de tragique), voire des thèmes, mais pris dans leur moule ou armature, car ce qui met le plus de mal à passer, c'est précisément la matière d'un imaginaire. Ce que montre l'exemple, pris par Bastide, de Hugo relu par Castro Alves, c'est précisément le détournement de procédés rhétoriques, d'un vocabulaire, d'images du registre « hugolien » au profit d'un imaginaire « noir », abolitionniste. « Au profit » ne renvoie peut-être pas simplement, comme le veut Bastide, à des « besoins ». Mais, selon lui, les « groupes » acceptent telle ou telle influence, quitte à la « digérer », à la « transformer », à « en tirer des fruits nouveaux » parce qu'elle « répond à des besoins profonds » (p. 207). Si la notion de « groupe » fait penser à la même époque à ce que peut en faire et en dire le marxiste Lucien Goldmann, le « religieux » Bastide n'utilise la notion de « besoin » que pour retrouver « le terrain de la globalité sociale » :

La littérature ne plane pas dans le vide, elle est l'œuvre d'hommes qui sont liés par des structures sociales déterminées. La littérature comparée, comme la critique littéraire tout court, se doivent de "réincarner" l'art dans la chair vivante des sociétés.

Cette déclaration finale n'est acceptable que si elle constitue une sorte d'idéal placé à l'horizon de la réflexion et de la recherche. On demeure gêné de cette articulation trop mécanique entre société et littérature, même en introduisant le rouage du « groupe ». La notion de « besoin », loin d'entraîner vers le seul examen de la société, pousserait au contraire à approfondir les liens complexes et non univoques entre idéologie et imaginaire (précisons, bien sûr, pour éviter toute dérive faussement idéalisante, imaginaire social). Mais il faudra attendre encore quelque deux à trois décennies pour qu'une telle notion, issue de l'outillage notionnel des historiens, et plutôt des historiens des mentalités et des sensibilités, se diffuse dans le champ de la réflexion littéraire, trop occupée alors par la contemplation des seules structures ou des formes (sans matière) et qu'elle fasse une entrée bien timide, par la lucarne de l'imagologie, dans le vaste palais de la littérature comparée.

Je ne crois pas avoir cédé à un quelconque chauvinisme en ne retenant, à l'occasion du IV^e centenaire de la publication de la première partie du *Don Quichotte*, que trois ouvrages français. Ils constituent pour la réflexion comparatiste une matière considérable. La somme de documentation qu'ils offrent m'amène à insister plus sur les enjeux, la démarche que sur l'analyse de détail qui sera laissée au lecteur pour son enrichissement et son plus grand plaisir.

En choisissant de montrer comment le personnage créé par Cervantès se change, au fil des siècles, en figure mythique, comment s'opère pour *Don Quichotte* le passage du « livre au mythe » (pour reprendre le titre de l'ouvrage), Jean Canavaggio, hispaniste et grand cervantiste (en particulier par sa thèse, par sa biographie de l'écrivain et par l'édition de l'œuvre publiée dans la Pléiade), a élargi considérablement le champ habituel de ses réflexions et de ses travaux. L'examen, l'analyse et la reconstitution de « quatre siècles d'errances » (le sous-titre de l'ouvrage) l'ont amené sur un terrain connu des comparatistes, un terrain complexe, celui de la « fortune » d'une œuvre, de sa réception critique, celui des représentations et des images de culture, des rapports entre littérature et arts, de l'histoire des idées, religieuses, philosophiques. Le coup d'essai est un coup de maître et l'analyse exigeante et scrupuleuse s'est changée en une aventure intellectuelle exemplaire.

Le passage du livre au mythe s'explique essentiellement par le succès large, rapide et continu. Sans doute, ce succès a produit très vite des images proches du stéréotype (une silhouette perdue sur la plaine de la Manche, un chevalier courant sus aux moulins à vent...), réduisant parfois la richesse des aventures et des dialogues à quelques séquences ou épisodes incessamment cités et repris. Mais le succès a suscité aussi des imitations et plus encore des interprétations, des lectures critiques : le personnage Don Quichotte a laissé la place à une tournure d'esprit, une attitude existentielle, le « quichottisme »/*quijotismo*, mot reconnu par la Real Academia vers 1840. Donc, déjà largement diffusé et accepté avant ce repère.

Jean Canavaggio s'est attaché à suivre les chemins multiples de ce succès, en distinguant les aspects et les phases d'une diffusion de plus en plus large (décompte d'éditions, traductions, imitations, adaptations, interprétations), en prenant en compte les supports non littéraires qui ont largement contribué à créer puis à entretenir une iconographie, des représentations plastiques dont l'ensemble constitue assurément l'une des grandes originalités du « mythe » quichottesque (illustrations, d'abord d'éditions, puis autonomes, gravures, peintures, caricatures, adaptations théâtrales, ballets, opéras, versions cinématographiques, télévisées...).

En sept chapitres, c'est la conquête par Don Quichotte de publics nombreux et divers qui est ainsi retracée. On dirait que les différents pays d'Europe entrent en scène pour accueillir, chacun à sa manière, ce chevalier venu d'un village de la Manche, *un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme*. Aussi peut-on d'entrée de jeu formuler une surprise et un regret en découvrant qu'aucune place n'est accordée au pays voisin, au Portugal. Pourtant les noms d'Almeida Garrett, de Eça de Queirós, introduisant la référence quichottesque dans son dernier roman *A cidade e as serras* (1900), et plus encore Miguel Torga et ses *Poèmes ibériques* où le mythe de Sancho vient relayer celui de Don Quichotte eussent mérité de figurer dans ce panorama ainsi que la belle étude de Maria Fernanda de Abreu, *Cervantes no Romantismo português* (Ed. Estampa, 1994), préfacée élogieusement par le comparatiste espagnol Claudio Guillén. À signaler aussi sa participation dans un riche catalogue *Ilustradores do Quixote na Biblioteca Nacional* (Lisboa, Biblioteca nacional, 2005) qui comprend une ample bibliographie et un chapitre essentiel consacré à la place du Don Quichotte dans la critique portugaise du XIX^e siècle.

On parlera pour commencer de la France qui se taille très vite une belle place dans le processus d'accueil et de diffusion de l'œuvre. Il y a une heure française, le Grand Siècle, après bien sûr l'heure espagnole, relativement brève. La première représentation graphique « authentique » du couple est de 1618 et accompagne la traduction de la II^e partie due à François de Rosset (p. 51). De la masse profuse de jugements et d'analyses, Saint-Evremond, « seul, de ce concert », cherche dans la lecture de Cervantès

autre chose qu'une distraction [p. 58]. Si l'on essaye de trier « dans le sillage de Cervantès », les imitations qui offrent quelque valeur et originalité, par rapport au modèle, c'est du côté de la France qu'on les trouvera, d'abord avec Charles Sorel et Paul Scarron, mais aussi avec d'autres tentatives oubliées ou dans les premières figurations féminines du chevalier fou de lectures [p. 75].

Le XVIII^e siècle voit l'entrée en scène de l'Angleterre. Bien sûr, de Mari-vaux à Florian, en passant par Lesage, sans omettre l'énorme apport des arts plastiques, la France continue à exploiter, avec plus ou moins de talent, le roman de Cervantès. Mais elle apparaît en retrait, par rapport au siècle précédent, en quantité comme en qualité, si l'on ose dire (pp. 83-85) et les quelques noms qu'on peut rassembler ne peuvent rivaliser avec ceux de Fielding, Smollett et Sterne. Ce sont eux qui illustrent la fécondité du modèle quichottesque, alors que la France verrait plus volontiers en Cervantès un « anti-romancier (...) qui a consommé la mort du genre romanesque » (p. 94). L'Espagne, quant à elle, redécouvre lentement un chef-d'œuvre, par des travaux critiques et des éditions (p. 84), qu'elle avait quelque peu délaissé, voire oublié.

Le XIX^e siècle est le siècle du grand changement, avec l'entrée en scène de l'Allemagne. « C'est à l'initiative des romantiques allemands que s'est opérée la métamorphose de don Quichotte » (p. 121). « L'épopée burlesque ou comique » se change en « une odyssée symbolique » (p. 121). Don Quichotte devient porteur d'un idéal et « le thème central » du roman devient « la lutte entre le réel et l'idéal » (p. 125). Les frères Schlegel, mais aussi Schelling ou plus tard Heinrich Heine sont les artisans de cette métamorphose. Mais il y a plus : « L'interprétation romantique allemande va s'imposer rapidement en Europe, et même au delà » (p. 128). Il semble qu'on puisse nuancer différemment l'apport du romantisme allemand et le rendre encore plus marquant et original, si l'on se réfère à la somme de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire* (Seuil, 1978 : 289 et sq., 327) et à l'essai de Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire* (Seuil, 1972 : 221-3). La nouveauté apparaît alors moins au plan philosophique que poétique. La littérature pour les *Frühromantiker* doit devenir « transcendante » (allusion à Kant) et opérer un incessant retour sur elle-même. Aussi Dällenbach peut-il écrire, à mes yeux, très justement : « Si le roman de Cervantès représente pour eux "un système de la poésie élémentaire romantique", c'est d'abord qu'il contient la philosophie et la critique du roman ; c'est ensuite que sa seconde partie réfléchit la première et les réflexions de celle-ci, c'est enfin qu'en mettant en perspective l'évolution du genre par la critique des romans de chevalerie et des propres nouvelles insérées, le texte suggère qu'il n'est lui-même qu'un moment dans l'histoire infinie du déploiement des formes poétiques ». C'est en mettant au jour le caractère transcendantal et réflexif du *Don Quichotte* que les romantiques allemands construisent une nouvelle image et une nouvelle dimension du roman de Cervantès.

Le XIX^e siècle est aussi le siècle des grands illustrateurs (de Goya à Delacroix, Daumier, Doré) et celui de l'entrée en scène des États-Unis (Melville, Mark Twain) et de la Russie, avec Dostoïevski qui élabore son personnage de *L'Idiot* en s'inspirant explicitement de Don Quichotte, mais aussi avec Tourgueniev, auteur d'un *Hamlet et Don Quichotte* qui est vu à juste titre comme un jalon important dans la « sanctification » de Don Quichotte qui culminera avec Unamuno (p. 156). Mais ces noms ne doivent pas faire oublier ceux de Dickens, Flaubert ou Daudet (pp. 142-152) ni surtout Pérez Galdós, le premier grand romancier espagnol... après Cervantès qui est d'ailleurs pour lui un modèle constant (pp. 163-165). Le XIX^e siècle est enfin le siècle où apparaissent les premières lectures cryptiques du roman, en Espagne (pp. 138-141).

Il est temps qu'apparaisse l'Espagne, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. La relecture très personnelle de Miguel de Unamuno est évidemment longuement détaillée, de *En torno al casticismo/L'essence de l'Espagne* (1895) qui voit la naissance d'Alonso Quijano el Bueno, opposé au fou Don Quichotte jusqu'à la *Vida de don Quijote y Sancho* où est revendiquée la liberté totale d'interprétation. Mais l'hispaniste Canavaggio n'oublie pas d'autres noms importants : Ramiro de Maeztu, Azorín et sa *Ruta de Don Quijote* (1905) écrite pour le III^e centenaire et bien sûr les *Meditaciones del Quijote* d'Ortega y Gasset. Don Quichotte devient ainsi le témoin et l'interprète des inquiétudes d'écrivains qui s'interrogent sur l'identité de leur pays, interrogation qui va être reprise dans des études érudites et critiques par Américo Castro. C'est aussi dans ce V^e chapitre qui couvre la fin du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle que Jean Canavaggio ouvre très largement son enquête aux adaptations cinématographiques et musicales (pp. 181-194) et aux premières grandes lectures critiques, qu'il s'agisse de l'apport de Freud ou des diverses contributions à l'histoire du roman (Lukács, Thomas Mann, Kafka...). Et l'on notera comme significative la comparaison faite entre les « méditations » et les « imitations », celles-ci « aussi nombreuses que décevantes » (Juan Montalvo ou Paul-Jean Toulet) (p. 204).

Le chapitre VI « Un personnage en question » commence en 1947, soit l'année du IV^e centenaire de la naissance de Cervantès, et s'ouvre une période où vont se multiplier les nouvelles lectures, négatives (Nabokov), originales (Borgès, mais aussi Marthe Robert, Foucault, on ajoutera la philosophe ou plutôt poétesse Maria Zambrano qui méritait d'être mentionnée), les travaux érudits, mais aussi les interprétations ésotériques regroupées sous le titre bien trouvé, « Errements et errances ». Le dernier chapitre offre un bilan très détaillé des nouvelles tendances de la critique, des nombreuses adaptations scéniques et filmiques (de Jacques Brel à Orson Wells) et surtout de nouveaux « parcours romanesques » où apparaissent enfin de grands noms pour qui Don Quichotte est un modèle fictionnel dynamique et productif : Graham Greene, le Canadien Victor Lévy-Beaulieu, García Márquez, Carlos Fuentes ou Vargas Llosa dans une adaptation théâtrale très libre, *Le fou des balcons*.

On saluera un panorama qui se veut le plus complet possible, dans le temps comme dans l'espace, et le tour de force que représente la collecte de matériaux et d'informations. On souscrira enfin à la conclusion nuancée et ouverte qui place Don Quichotte dans une alternative : ou bien être réduit à une simple référence, ou « survivre sous des formes dégradées, au prix d'un inévitable appauvrissement ». Ou bien en faire le symbole d'une « quête de l'absolu » ou, plus sûrement, le symbole de « cette quête que mène inlassablement tout roman ».

L'idée est reprise de Danielle Perrot, dans la préface à son *Don Quichotte au XX^e siècle*, un colloque qu'elle a organisé à Clermont-Ferrand en 2001 et dont les actes ont été publiés en 2003. Il s'agissait d'étudier les « réceptions » d'une « figure mythique » dans la littérature et dans les arts. Sont successivement examinés la présence de Don Quichotte dans la peinture, la musique et les arts du spectacle, sous la forme « d'illustrations, d'adaptations et de transpositions », puis « les cristallisations idéologiques d'un mythe littéraire », enfin les « nouveaux don quichotte » dans la littérature du XX^e siècle qui composent une prodigieuse galerie de titres et de noms. A quoi il faut ajouter un remarquable outil de références et de travail, une bibliographie classée par domaines et thèmes, élaborée en équipe (pp. 559-593).

Dans sa très dense préface (pp. 7-16), Danielle Perrot insiste d'entrée de jeu sur « l'extraordinaire vitalité » du « thème » quichottesque au XX^e siècle, les nombreuses interprétations suscitées par la figure et par le couple de personnages. C'est là un point de réflexion : Jean Canavaggio, sans écarter le couple, constate que le Don Quichotte s'impose « comme un héros solitaire » et qu'il tire de cette solitude « son pouvoir de fascination » (p. 8). Il semble bien que les interprétations philosophiques privilégient en effet le héros, mais l'évaluation du comique, en particulier les deux formes de comique distinguées par Anthony Close (*high, low burlesque*) ont besoin de la figure (mythique ?) de Sancho. On retiendra l'idée d'un « tragique bouffon » vers lequel s'oriente Danielle Perrot et qui vient enrichir les effets d'ambiguïté propres au roman cervantin. En cela Danielle Perrot rejoint la fine analyse de Jean-Pierre Sermain (« *Don Quichotte* » *Cervantès*, Ellipses, 1998) et la formule de Jean Canavaggio « relativiser l'absolu »

Danielle Perrot entend faire un sort à de « nouvelles lectures idéologiques ». Elle montre aussi comment Don Quichotte intéresse à présent la médecine, la psychiatrie. Elle rappelle longuement l'analyse que fait Marthe Robert dans *L'ancien et le nouveau : de don Quichotte à Franz Kafka* (Grasset, 1963) pour avancer plus sûrement la dimension nouvelle et essentielle que le personnage et le livre partagent : être « le mythe fondateur de la littérature moderne » (p. 12). Si de Dominique Fernandez à Juan Goytisolo, le *Don Quichotte* peut servir à la défense de nouvelles causes, il reste qu'il incarne, si l'on suit Marthe Robert, « la vocation de la littérature à imiter le réel, vocation qui se heurte à l'impossibilité d'appréhender une réalité

qui ne soit pas déjà incorporée, déformée ou même annulée par la prolifération de ses représentations littéraires passées ». (p. 12). Il me semble que Danielle Perrot formule avec justesse ce que pourrait être la spécificité du mythe de don Quichotte comme « mythe de la littérature » : « poser ce lien, devenu problématique autant que nécessaire, entre l'éthique et l'esthétique » (p. 14).

La riche documentation fournie par le colloque (près de quarante communications), les grands axes de lecture dégagés dans la préface ont servi de base à Danielle Perrot pour un volume, *Don Quichotte figure du XX^e siècle*, qui a pris place dans la collection dirigée par Belinda Cannone chez Klincksieck. Le principe de la collection, ou la règle du jeu : cinquante questions, cinquante réponses a visiblement inspiré Danielle Perrot qui a multiplié les trouvailles, les surprises et les questions inventées lui ont permis, au-delà de formulations inattendues, et parfois volontairement cocasses, de piquer l'intérêt du lecteur et de dominer, avec brio, une matière dont la variété semble défier les capacités de synthèse du chercheur.

Trois temps, trois étapes ont été retenues. Le premier mouvement qui va « de la Belle Epoque aux années 50 (la guerre froide ?) saisit un Don Quichotte sous les traits du « chevalier aux lions (qui) s'en va-t-en guerre ». Il s'agit de montrer comment la figure cervantine est « entrée en politique » à l'aube du XX^e siècle et a été utilisée dans des combats idéologiques, de droite comme de gauche (dandysme, Action française, latinité, communisme, castritisme, catholicisme, idéalisme contre *Realpolitik*). On s'interroge opportunément sur De Gaulle « Don Quichotte de la politique française ». Peut-être aurait-il fallu rappeler que le Général ne se voyait qu'un seul rival : Tintin. Le registre politique ne fait pas oublier la forme, le style comme le montrent les réponses sur la lecture de Paul-Jean Toulet, de la génération de 98 en Espagne, sur l'écriture pamphlétaire, sur Unamuno que Danielle Perrot connaît parfaitement pour avoir fait une thèse subtile et solide sur Bernanos et Unamuno (Champion, 2005). Un Don Quichotte multiforme est cependant saisi comme une « figure tutélaire des engagements sacrificiels » (p. 45). Danielle Perrot a le don des formules bien frappées.

Un deuxième temps, « Le retour de Don Quichotte », passe en revue les nouvelles dimensions plastiques, poétiques, idéologiques du personnage pour le faire apparaître comme le « mythe fondateur de la littérature moderne » (p. 82). Dans le domaine artistique, une évidence à exploiter : Don Quichotte ne peut que retenir l'attention des artistes qui « ont renoncé à la mort du figuratif » (p. 65). Dans la promotion du texte cervantin comme emblématique de la modernité, Danielle Perrot voit, de façon juste, la victoire du « livre » sur le « quichottisme » (p. 67). Autant dire de l'écriture sur le système de pensée, du poétique sur l'idéologique. « Don Quichotte est le premier héros *littéraire* (souligné), le premier héros qui *se sait* littérature » (p. 81). Si l'on fait retour à l'histoire littéraire ou à l'esthétique, le livre appa-

raît dans une modernité anti-moderniste proche de ce que pourrait être pour d'aucuns la postmodernité (pp. 68-69). Un temps fort dans l'exposition qui est aussi démonstration. On appréciera, au passage, un bel exercice réussi de parallèle entre Don Quichotte et Faust.

Une troisième et dernière partie examine un Don Quichotte qui « aujourd'hui » sert à mettre ou remettre en question l'identité « en questions » dit habilement Danielle Perrot. D'où les divers masques que l'on fait porter à Don Quichotte, y compris celui d'être intrinsèquement « masqué ». Avec rigueur, mais non sans une distance humoristique et critique, Danielle Perrot passe en revue les nouvelles dimensions, plutôt idéologiques, du personnage qui, de chevalier errant, devient un apôtre des « identités nomades », ou « guérillero post-moderne », paria ou donnant dans l'humanaire.

« Figure », plus que « figure mythique » ou « mythe » : on appréciera la finesse de la distinction, le sens de la nuance. L'étude de Danielle Perrot prouve la capacité qu'a un « classique » de la littérature à l'auto-rénovation ou à s'auto-renouveler. J'emprunte la formule à l'hispaniste Anthony Close dans une admirable synthèse « La significación actual del Quijote en la literatura universal » publiée dans *Don Quijote y Barcelona* (Barcelona, 2005), volume coordonné par Carmen Riera, romancière et universitaire. La « figure » du Don Quichotte sert, dans l'étude de Danielle Perrot, comme dans toute étude comparatiste qui s'attache à l'étude de représentations, oscillant entre l'idéologie et l'imaginaire, de catalyseur, de révélateur des idées ou des idéaux d'une époque. L'étude comparatiste ici est pleinement « contribution ». Modeste, mais originale, indispensable.

En lançant dans le vaste monde de la République des lettres un ouvrage de 416 pages consacré en grande partie au *Don Quichotte*, Pierre Brunel crée tout à la fois l'événement et, pour le petit univers comparatiste, la surprise. Une suite de surprises. Par exemple celle-ci : ce gros volume est sorti tout droit d'un cours destiné à des étudiants de première année (pp. 10-11). Surprise encore quand on découvre que le professeur a dû se changer en Don Quichotte luttant contre des moulins à vent, suite à des péripéties plus rocambolesques que quichottesques. Surprises continuelles, au long des trente-deux chapitres, en voyant comment la souplesse de composition s'allie à la rigueur de pensée, comment l'énorme somme de lectures est mise au service d'une expédition placée sous le signe de la fantaisie, du vagabondage, de l'aventure.

Pierre Brunel suit, chaque fois que cela est possible, le fil du roman de Cervantès. Au chapitre V nous sommes devant les moulins à vent, au chapitre

suisant à Puerto Lápice. Survient le manque de texte, le combat avec le Biscainien interrompu (chap. X). Suivront les aventures de Rossinante, la retraite chaste de Don Quichotte, l'armet de Mambrin (chap. XIII à XVI). Les errances du chevalier (et du roman) nous transportent sur les bords de l'Ebre, dans la seconde partie (chap. XIX) ; quelques chapitres plus loin, nous sommes chez le Duc et dans l'île de Barataria (chap. XXIII). Au chapitre XXX nous descendons dans la caverne de Montesinos et le héros meurt au dernier chapitre, comme dans tout bon roman (depuis Don Quichotte ?). On le voit : la suite des chapitres (de Cervantès puis de Pierre Brunel) ne constitue jamais un cadre ou un principe contraignant. C'est que les aventures romanesques de Pierre Brunel sont à double ou triple fond. Ne parlons pas de poupées russes, mais plutôt, couleur locale oblige, de *caja china*. Et la richesse, la variété des lectures et des références feraient penser à un prodigieux *cajón de sastre*, car j'hésite à revenir au Siècle d'Or et parler de *olla podrida*. C'est pourtant un plat copieux et savoureux. Et Pierre Brunel est passé maître dans l'art de nourrir et combler son lecteur. Outre le *Don Quichotte*, il a convoqué d'autres auteurs et personnages en compagnie desquels il va voyager : Lesage (*La valise trouvée*), Sterne (*Tristram Shandy*), Thomas Mann (*Meerfahrt mit Don Quijote*), Calvino (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*). Une sorte de sillage romanesque laissé par le Quichotte. Ou la queue lumineuse d'une comète littéraire. Et là encore des surprises, chemin faisant, comme seul un chef sait le faire : Kundera et surtout Queneau (*Les fleurs bleues*).

Thomas Mann inspire Pierre Brunel : c'est que le romancier « pratique le comparatisme ». Quel comparatisme ? « Il lit parallèlement en 1933 les contes d'Edgar Poe, dont il a besoin pour un autre projet ; le *Décameron* de Boccace en décembre ; Céline en janvier 1934. Sur le bateau : Plutarque, Apulée, Wieland, Giono. On pourrait même craindre, pour un écrivain inventif, une manière de saturation » (p. 10). Parallèlement : ce maître mot éclaire, me semble-t-il, la démarche ici adoptée. A quoi l'on peut ajouter une extension maximale des références culturelles, dans une sorte de défi lancé à soi-même. Une parenthèse que je ne résiste pas à ouvrir. Dans le temps même où Pierre Brunel entreprenait sa traversée avec Thomas Mann et Don Quichotte, un écrivain espagnol, Julián Ríos, auteur d'une version atypique du mythe de Don Juan, entreprenait la même expédition, en variant son corpus et ses références en fonction d'autres centres d'intérêt (Boulgakov, Guimarães Rosa...) : elle figure sous forme d'un long article, *Quijote e hijos : travesía del océano de historias* dans la revue *Claves de razón práctica* (n° 154, julio-agosto 2005) en compagnie d'un texte de Juan Goytisolo.

Pierre Brunel pratique volontiers le parallèle, et parfois la variante du rapprochement. Par exemple, ce court moment où est envisagée une sorte de rencontre fictive entre Cervantès et les *Mille et une nuits* (« Je doute que (...). Mais il ne me paraît pas douteux que »..., p. 203). Ou le rapprochement pour mieux opposer (le donquichottisme et l'oblomovisme, attitude de cet étrange lecteur aboulique qu'est Oblomov, p. 48). Ou bien il pratique le

détour. Il passe d'un roman à l'autre, il quitte le *Quichotte* pour un autre texte du corpus, en fonction de similitudes de structures (l'écriture de l'aventure essentiellement, mais aussi les digressions, les interpolations avec les trois modalités d'insertion, p. 298), d'une communauté de thèmes (la chasteté chez Cervantès et Sterne, pp. 159-170, Rossinante et la monture Humilité chez Sterne, pp. 149-150), de parallèles possibles entre personnages (Dulcinée et Ludmilla de Calvino, p. 370), mais aussi d'échos que les mots produisent, qu'il sait capter, entendre, interpréter. Le *Don Quichotte* ici est à la fois singulier et prototype d'une courte série qui d'entrée de jeu s'est imposée, et qu'il faut examiner, inventorier.

Les chapitres, généralement brefs, sont le théâtre de va-et-vient incessants. D'autres parleront de mouvements pendulaires. J'observe plutôt une tendance au glissement d'un texte à un autre, d'un motif à l'autre (« glissement » de la vue à la vision, p. 80, glissements de Hermes/Avellaneda à Gines/Hermes, pp. 335-338), à la superposition de textes, à leur surimpression, en fonction d'une règle simple et efficace : lire un texte selon l'optique d'un autre, un texte peut en éclairer un autre, il peut aussi le cacher et il appartient au lecteur de le révéler, de le mettre au jour. Aussi n'est-ce pas seulement *Don Quichotte* qui, en vertu d'une priorité chronologique, sert à lire Calvino, c'est Calvino qui peut éclairer *Don Quichotte* : son « chevalier inexistant peut un temps recouvrir la silhouette de Don Quichotte » (p. 35). Ou bien : « Avant le roman sériel de Calvino, *Don Quichotte*, roman touffu dans ses imbrications, en apportait un bel exemple, comme *Tristram Shandy* avec quelque chose de plus exfolié » p. 304). Ou encore : « En ce sens, la bibliothèque de Don Quichotte serait donc bien déjà ce que Borges a appelé « la bibliothèque de Babel » (p. 301). *Avant, déjà* n'ont plus qu'une portée relative, conventionnelle : ce serait une manière de cerner comment Pierre Brunel aborde ce curieux « roman malgré lui ».

Thomas Mann, lecteur lui aussi d'un « océan d'histoires » (p. 133), fournit à l'essai un principe dynamique : la traversée. Le mot revient à plusieurs reprises : traversée d'une vie, d'un texte (p. 25), traversée de la Sierra Morena, de la Manche, de l'océan (pp. 212, 215-216), traversée maritime (p. 263) et musique de Wagner (p. 265), le roman comme traversée des genres (pp. 233, 376). Mais d'autres mots prennent le relais (aventure, évidemment, mais aussi passage, p. 31, chemin et plus encore cheminement). Une expression heureuse « chemin pur » (p. 51) fait penser à un beau vers de Machado. Ces notions qui guident, jalonnent le propos de Pierre Brunel autorisent à parler d'une lecture prise comme une véritable démarche, une méthode (au sens étymologique), avec les grandes lignes d'un itinéraire, des découvertes qui semblent fortuites et même quelques retours en arrière et quelques chemins de traverse (p. 52). Et avec des haltes, des scansions, des moments pour faire le point (p. 94, le passage du roman d'aventures à l'aventure romanesque ; p. 233, nécessité de faire le point dans la géographie romanesque ; p. 236, l'examen des « sources », ou mieux des modèles et la

mise en question du roman). Comme chez Cervantès, il y a « une gymnastique de l'esprit » qu'il faut acquérir (p. 356).

Le foisonnement des pistes est tel qu'on est surpris de cette déclaration liminaire : « L'une des idées que je développerai dans cet essai est que Don Quichotte n'est ni un roman, ni un antiroman, comme on l'a dit, et même pas une parodie de roman. Mais un pseudo-roman. Un roman des erreurs, comme le même Shakespeare a pu écrire *The Comedy of Errors* » (p. 16). Vaste programme, sans doute, relayé d'ailleurs par un Sancho « pseudo-enchanteur » (p. 360) ou par l'épisode de Barcelone ou le triomphe du faux (p. 335), mais qui pourtant est loin de rendre compte du projet dans sa totalité. À reprendre la table des matières, on s'aperçoit que Pierre Brunel, spécialiste de la métamorphose, a voulu *aussi* montrer la suite prodigieuse de métamorphoses que connaît, que traverse le roman : le modèle de *L'Ane d'or* y est sans doute pour quelque chose. Mais peut-être le mot ne convient-il pas et mieux vaudrait parler d'anamorphoses. Qu'on en juge à compter du chapitre IX : le roman « concédé », « rétrocedé », « pulvérisé », « relié », « fourré ». Puis, à partir du chapitre XX : le roman « traversé », « renversé », « outré et dégonflé », « alterné », « enchevêtré », « multiplié », « libéré », « usurpé », « désenchanté », « dépouillé ». A chaque mot, à chaque participe passé correspond un chapitre, un épisode clé, un trait poétique qui vient compliquer ce labyrinthe romanesque. Ainsi l'ouvrage se présente comme une suite de variations sur des mots, des thèmes, des images, un vaste et étonnant art de la fugue.

Traversée des genres, des textes, mais d'abord traversée des mots. Pierre Brunel montre une constante et remarquable attention aux mots espagnols et ne se prive pas de commenter, d'apprécier les diverses traductions qu'il a comparées. Il savoure des mots anciens : saupiquet (p. 37), arpents ou minots pour *hanegas* (pp. 47, 54), il adore le simple mot *salida* (p. 52) et Sortie aura droit à une majuscule, de même le mot *plática* (p. 341). Il rectifie Rosset (p. 108), corrige (souvent) Aline Schulman, mais il a tort, à mon petit sens, de critiquer le choix de Canavaggio quand celui-ci traduit *tierra* par village (p. 54 note 69). Il apprécie une réussite de Filleau de Saint Martin (p. 183), celles de Viardot (à juste titre)... Il est attentif aux proverbes (p. 84), il s'essaye à l'occasion à la traduction. Il est aux aguets de la moindre anomalie lexicale : l'académicien de Argamasilla, Cachidiablo n'a-t-il pas inspiré Claudel dans *Le Soulier de Satin* où l'on trouve un Cachadiablo ? (p. 26). L'auteur du livre dans les premières lignes du Prologue se juge « rabougri », « ratatiné » (*avel-lanado*). Mot « prophétique » (p. 28) quand on sait que la suite apocryphe est due à un certain Avellaneda. En revanche Benengeli/Berenjena/Aubergine est un rapprochement qui ne le convainc pas (p. 100, note 112). Le mot *furia* dans l'épisode des moulins à vent est précieux : il fait de Don Quichotte un *furioso* (pp. 63-64). Il faut à l'occasion ne pas hésiter à lancer des mots nouveaux : « délané », justement, pour le même épisode (p. 64) ; « revenance » (p. 60), parce qu'il permet d'élargir une famille de mots, « rétrocedé » qui peut passer du domaine juridique au poétique (p. 109). Ou en redécouvrir d'autres : « désa-

mouré » (pp. 329-330), chercher à exprimer tous les effets de sens possible : rhapsodie (pp. 120, 133).

On aurait tort de croire à un jeu : le mot est un tremplin possible (voir par exemple « apocryphe » pp. 345-349) pour la pensée comparante, pour le classement, pour discerner des différences (advenance, survenance, revenance, p. 60, survenir, advenir, p. 66), construire des harmoniques (*venta/ventura/aventurero*, p. 56). Le mot est un pivot, une toupie qui permet de passer, de tourner d'une idée à une autre, d'une image à une autre (de *caballero andante* à l'andante musical, pp. 211, 264). Le mot appelle, suscite des analogies, des associations d'images : le roman est « alterné » chez Cervantès et « alternatif » chez Calvino. (p. 267). Le jeu ici se change en principe de symétrie inversé qui est aussi un des principes de l'analyse structurale d'un certain Lévi-Strauss. Le jeu de mots n'est pas à dédaigner : il ouvre sur le mode plaisant d'autres chemins à la lecture : outre, outré, outrance, en outre (pp. 258-265). Le travail sur les mots imprime à l'étude un incessant mouvement de compression (les différences, les écarts différentiels se pressent, se multiplient) et d'expansion (la gamme des synonymes, des homonymes s'élargit, se dissémine), systole, diastole du texte qui vit et se déroule devant le lecteur.

Dans cet essai (aux vastes proportions), il se montre soucieux de trouver le mot juste, le mot qui fait mouche : on l'a vu avec la théorie des attributs du roman. On appréciera les trouvailles lexicales : Sancho « un rabat-mythe » (p. 194), la « troisième main » (p. 162), « il y a du fading dans l'histoire », mais à propos de Sterne (p. 121). Et le goût des formules : « Lesage a horreur du vide » (p. 119) ; « tout romancier est peut-être en quête d'un Père des récits » (p. 199). On appréciera les titres et les sous-titres, les clins d'œil au lecteur : « Le fil d'Arioste », « *Scriptum interruptum* », « Les deux pelisses », « Une saison en enfer dans la vie de Don Quichotte », « Noces de sang » (à propos des Noces de Gamache), « Jojo dans le sac ». Autant d'allusions qui visent à rendre le lecteur complice, sans complaisance, le temps d'un sourire entendu.

Cet ouvrage témoigne d'une très vaste culture. Je pense, devant ces citations, ces allusions multipliées, à la définition que donne Alejo Carpentier de la culture, en ayant à l'esprit l'exemple de Malraux : « La masse de connaissances qui permettent à l'homme d'établir des relations, au dessus du temps et de l'espace, entre deux réalités semblables ou analogues et d'expliquer l'une en fonction de ses similitudes avec l'autre qui a pu se produire bien des siècles auparavant ». Et encore : « cette faculté de penser immédiatement à autre chose quand on regarde une chose déterminée, c'est bien la plus grande faculté que peut nous conférer une culture véritable ». Pierre Brunel, on excusera l'évidence, a une « culture véritable », non pas seulement par la somme des connaissances, mais aussi par la *forma mentis* qui lui permet la formulation de relations, de rapports, d'analogies, d'ouvertures éclairantes.

Citons presque au hasard : le petit livre de Roger Stéphane sur le portrait de l'aventurier (p. 56), l'étude de Rivière sur le roman d'aventure (au singulier) (p. 57), les papiers trouvés par le narrateur et la ficelle de Maupassant (p. 95), des curiosités bibliographiques (p. 136), des *minores* (Charles Asselineau, ami de Baudelaire et auteur d'un texte *Mon cousin Don Quichotte* (p. 159), Henri Fluchère cité pour être rectifié (p. 313), René de Obaldia admirateur de Sancho (p. 255, 260), *L'Étranger* de Camus et Calvino (p. 377)... Ou des textes critiques mentionnés *currente calamo* : Bonnefoy (p. 43), René Char (p. 100), Jean-Marie Schaeffer (p. 240), Bachelard (p. 312), Todorov pour sa contribution au fantastique (p. 363). On attendait une mention de *Jacques le fataliste*, introduite par Diderot ou par Kundera. La comparaison insistante entre preux et gueux (pp. 92, 140, 392) faisait espérer la mention de la thèse d'Edmond Cros. L'idée selon laquelle Calvino a pu être lecteur de Rulfo est passionnante (p. 88). Quant à la connaissance de l'histoire de l'Abencérage ou plutôt d'*Abindarraez y Jarifa*, Cervantès avait en effet toutes les raisons de connaître la célèbre histoire d'amour (p. 244), d'autant plus que Mateo Alemán, une de ses bêtes noires, venait d'en donner une superbe version dans son *Guzmán* (1599).

Pierre Brunel ne tient pas trop à développer cette idée reçue (ou chic) : le *Don Quichotte* premier roman moderne (p. 17). Il ne croit pas, avec raison, au « réalisme » du *Quichotte* (p. 275). Cet *isme* n'a pas lieu d'être, mais il y a peut-être une extraordinaire capacité à réagir au visible et au sensible. Il tient, avec raison, à la distinction entre roman et livre (p. 189). A la transgression des genres ou au texte transgénérique, il préfère un roman qui accueille et transforme des genres existants, et voir comment le roman met le roman en question (pp. 237-8). Il insiste sur le roman-miroir, sur les effets spéculaires, à juste titre (pp. 319, 321-323). Il considère enfin que le passage à l'aventure romanesque est lisible lorsque « l'imagination prend la relève du document » (p. 94).

Au terme de son parcours de lecture, Pierre Brunel éprouve une curieuse expérience poétique, borgésienne : il rencontre son double, Brunello, le bandit de grand chemin. Aucune émotion particulière, on s'en doute. De fait, Pierre Brunel a déjà trouvé sinon son double, du moins ce qui pourrait définir le projet qui fut le sien en entreprenant ce vaste ouvrage. Non pas être tenté par un certain quichottisme, mais s'approcher en esprit de la lettre du livre. De sa logique supérieure, telle que Jean Canavaggio a pu la définir et que Pierre Brunel reprend (p. 211) : « Ce récit, pour la première fois, a installé à l'intérieur de l'homme la dimension imaginaire : au lieu de raconter du dehors les événements qu'il vit, il recrée le mouvement par lequel il s'invente ».

« Si l'Espagne n'avait pas passé par l'érasmeisme, elle ne nous aurait pas donné *Don Quichotte* ». J'aime à citer cette belle formule de Marcel Bataillon dont on connaît le sens de la mesure, de la nuance, mais aussi le

goût des formules. Celle-ci nous incite à voir dans Cervantès un homme du premier XVI^e siècle, plutôt qu'un contemporain de Philippe II, encore moins de Philippe III. Cervantès est du côté d'Érasme, du sourire érasmien, de l'humanisme tolérant et ouvert, de l'Italie où il fait bon vivre, d'une époque où l'on peut s'illustrer par la plume et par l'épée, *tomando ora la pluma ora la espada*, pour citer le grand Garcilaso.

Ce premier XVI^e siècle a été l'espace de prédilection de Marcel Bataillon, qu'il s'agisse de l'Espagne, du Portugal ou des Indes. Trois journées d'études en 1995 (l'année du centenaire de la naissance de Bataillon) ont retracé les grands moments et les principaux aspects d'une recherche exemplaire auxquels se sont ajoutés des souvenirs et des témoignages. Les actes de ces journées ont paru en 2004, chez de Boccard. Je les mentionne pour mémoire, car ces travaux portent en général sur des questions précises d'histoire religieuse, culturelle qui risquent de ne pas retenir l'attention du comparatiste, en dépit de sa curiosité proverbiale. Mais la deuxième section consacrée à la littérature romanesque du Siècle d'Or offre des contributions remarquables, sur le roman picaresque, les problèmes d'intertextualité dans le *Lazarillo*, enfin une mise au point très fine sur la lecture faite par Bataillon de la « narration cervantine » par le grand cervantiste Edward Riley.

Je préfère conclure sur un document qui nous fait étrangement revivre Marcel Bataillon, de 1921 à 1952. Il s'agit des lettres qu'il a adressées à Jean Baruzi, le grand spécialiste de la mystique, de Saint Jean de la Croix, professeur au Collège de France, enfin ami intime de la famille Bataillon, parrain de Jeanne, fille de Marcel et Lucy Bataillon. On doit cette publication à l'initiative de Carlo Ossola et il faut féliciter Simona Munari, jeune universitaire italienne, élève de Daniella dalla Valle, pour une édition critique extrêmement soignée. Impossible de résumer trente années de vie intellectuelle, d'échanges, de voyages, de lectures. Bataillon est lecteur à Lisbonne, prépare sa thèse à Alger et succédera à Paul Hazard au Collège de France. On le voit faire ses débuts à la *RLC*, juger sévèrement l'hispanisme français, s'engager dans la politique, défendre l'Espagne, mais aussi préparer ses cours, participer au jury d'agrégation, lire les livres que Baruzi lui envoie ou lui signale.

Dans une lettre de mars 36, avant le drame espagnol, Bataillon confie qu'il aime à se répéter des vers de Machado « quand j'éprouve la sensation de me scléroser ». Je ne résiste pas à les citer, moins pour leur possible utilité auprès de nos lecteurs, que pour leur sobre beauté :

Mi corazón espera
También hacia la luz y hacia la vida
Otro milagro de la primavera

Daniel-Henri PAGEAUX

Références bibliographiques :

- Autour de Marcel Bataillon. L'œuvre, le savant, l'homme* (coord. Ch. AMIEL et al.), de Boccard, 2004.
- BATAILLON, Marcel. *Lettres de M. B. à Jean Baruzi. Autour de l'hispanisme* (éd. Simona Munari), Collège de France, Torino, Nino Aragno ed., 2005.
- BRUNEL, Pierre. *Don Quichotte et le roman malgré lui*, Klincksieck, 2006.
- CANAVAGGIO, Jean. *Don Quichotte, du livre au mythe. Quatre siècle d'errances*, Fayard, 2005.
- Elógio da Lucidez. Textos em homenagem a Tania Franco Carvalhal* (coord. E. COUTINHO et al.), Porto Alegre, UFRGS, Abralic, 2004.
- Europe. Littérature du Brésil*, n° 919-920, novembre -déc. 2005.
- PERROT-CORPET, Danielle. *Don Quichotte figure du XX^e siècle*, Klincksieck, 2005.
- Transcrições, Em memória de Haroldo de Campos* (coord. T.F.CARVALHAL et al.), Porto Alegre, CAPES, 2004.
- VEIGA, Claudio. *Um estudante em Paris (1950-52)*, Rio de Janeiro, ed. Record, 2004.