

L'écrivain et le pouvoir dans les années 1930 au Brésil : la Russie et l'avancée des utopies dans le dernier diptyque de l'écrivain moderniste Oswald de Andrade

GENEVIÈVE VILNET

Oswald de Andrade (1889-1954) est l'un des écrivains modernistes brésiliens les plus prolifiques du XX^e siècle : poète, auteur de la majorité des manifestes de l'avant-garde brésilienne, dramaturge et romancier, il a également publié de nombreux articles critiques sur l'art et la littérature et sur le champ politique et social, dans la presse de São Paulo et de Rio de Janeiro, entre 1909 et 1954, articles qui ont été réunis en plusieurs volumes posthumes. Dans les années 1920 et 1930, première période de son œuvre, il fréquente le quartier italien du Brás à São Paulo, où se côtoient artistes, poètes et anarcho-syndicalistes, puis rencontre, lors de ses voyages en Europe et de ses séjours à Paris, l'avant-garde européenne. Ami de Blaise Cendrars, il fréquentera également Fernand Léger, Valéry Larbaud et Picasso.

Auteur d'avant-garde, à l'initiative du courant poétique de 1924, *Bois Brésil (Pau Brasil)*, et du mouvement anthropophage des années 1928¹, Oswald de Andrade est plus enclin, dans les années 1930, à

1. Le courant *Pau Brasil*, proche du cubisme et du dadaïsme, fortement inspiré par la peintre Tarsila do Amaral, est lancé par Oswald de Andrade en 1924, sous la forme d'un manifeste et, en 1925, d'un volume de poésie. Le

l'anarchisme libertaire qu'au marxisme-léninisme mais, face à la montée du fascisme, comme de nombreux écrivains, artistes et intellectuels brésiliens, il entre au Parti Communiste Brésilien (PCB) en 1931. Quelques années plus tard, il rappellera que les écrivains n'avaient guère eu d'autre choix que le marxisme-léninisme et la prison². En 1945, il quitte le PCB, laissant son œuvre témoigner de son engagement.

La revue et le manifeste *Ordre et progrès (Ordem e Progresso)*³ lancés avec sa compagne d'alors, Patrícia Galvão, sont significatifs. Interdits, dès leur publication en 1931, ils sont les prémises des tensions entre le pouvoir et les écrivains. Dans ce manifeste critique, l'écrivain dépeint la situation économique du Brésil, dénonçant à sa manière les effets pervers du capitalisme et de la dépendance extérieure : « Ils ont fait d'un pays qui possède la plus grande réserve de fer et le plus haut potentiel hydraulique, un dessert. Du café, du sucre, du tabac, des bananes. [...] Qu'ils nous laissent au moins les bananes !⁴ ».

En 1934 et 1937, année de l'instauration du régime fasciste, l'Estado Novo, par Getúlio Vargas, il publie trois pièces de théâtre dans la lignée du courant anthropophage qui témoignent de la révolte du poète et de l'artiste face à l'oppression et à la censure⁵.

Très marqué par cette époque, Oswald de Andrade ne cessera de s'interroger dans son œuvre et dans ses articles sur les relations entre le pouvoir et les deux figures majeures de la société, l'artiste et l'écrivain. Pour lui qui contestait l'image d'« homme sans profes-

courant anthropophage, de tendance surréaliste, est soutenu par le *Manifesto Antropófago* [Le Manifeste anthropophage] et la *Revista de Antropofagia* [La Revue de l'anthropophagie] en 1928 et 1929.

2. Certains écrivains se rapprocheront du courant fasciste, l'intégralisme, tandis que d'autres accepteront la compromission avec le pouvoir à travers des postes à l'Éducation ou à la Culture offerts par Getúlio Vargas, une manière pour ce dernier de légitimer l'Estado Novo (1937-1945).

3. Les titres des œuvres et des articles ainsi que toutes les citations sont traduits par nos soins.

4. *O Homem do Povo* [L'Homme du peuple], édition fac simile, São Paulo, IMESP/Divisão de Arquivo do Estado de São Paulo, 1984, p. 17.

5. *O Homem e o Cavalo* [L'Homme et le cheval] en 1934, *A Morte* [La Mort] et *O Rei da Vela* [Le Roi de la chandelle] en 1937. Allusion à la bougie communément déposée auprès des morts. Elle symbolise ici la violence du capitalisme et ses conséquences mortifères pour les travailleurs.

sion⁶ » que lui renvoyait alors la société, la question de l'identité demeurait fondamentale. Comme le rôle de contre-pouvoir de l'art et de la littérature qui l'incitera à s'opposer à toute forme de censure, d'autocensure ou bien encore de compromission avec le régime.

En 1936, le romancier Graciliano Ramos, alors journaliste et chargé de l'Instruction publique dans l'État d'Alagoas⁷, déjà connu en tant qu'écrivain pour la publication de deux romans, s'apprêtait à faire paraître le troisième, *Angústia* (*Angoisse*) lorsqu'il fut arrêté. Sans justification ni la moindre procédure, embarqué sur un navire à destination du bague de l'Ilha Grande, au sud de Rio de Janeiro, il y sera incarcéré durant onze mois. Dans ses mémoires posthumes qui réunissent pour partie les notes sauvegardées en prison, l'écrivain revient sur la relation entre écriture et pouvoir, estimant que le « fascisme tupinamba⁸ » n'avait pas empêché les écrivains d'écrire, mais leur avait ôté toute envie de le faire⁹.

Hommes sans profession, disait Oswald de Andrade, dilettantes, raillait Graciliano Ramos dans la préface mentionnée précédemment, ou écrivains-bureaucrates selon le poète moderniste Carlos Drummond de Andrade¹⁰ : telles étaient alors les images peu flatteuses que le pouvoir et la société renvoyaient aux écrivains. La question de l'identité de l'écrivain et de l'artiste, qui avait pourtant été posée dès 1922 lors de la fameuse Semaine d'Art Moderne de São Paulo, fer de lance du premier courant moderniste au Brésil¹¹, continuera à faire débat tout au long du XX^e siècle d'autant

6. Tel est le titre qu'il donne à ses mémoires dont seul paraîtra le premier volume, l'année de sa mort : *Um Homem sem profissão : sob as ordens de Mamãe – Memórias e confissões*, vol. I, 1954 [Un Homme sans profession : sous les ordres de Maman – Mémoires et confessions.] Précisons qu'il a travaillé comme journaliste, en parallèle à sa carrière d'écrivain, jusqu'à la fin de sa vie.

7. État du Nord-est du Brésil.

8. Les Indiens tupinambas étaient majoritaires au Brésil lors de la colonisation du Brésil par les Portugais.

9. Graciliano Ramos, « Préface » in *Mémoires de prison*, Paris, Gallimard, 1988. *Memórias do Cárcere* [Mémoires de prison] ont été publiées l'année de sa mort en 1954.

10. Carlos Drummond de Andrade accepte un poste à la Culture et exprimera dans son œuvre un fort sentiment de culpabilité. Le poète moderniste Mário de Andrade, lui, ne s'est pas exprimé sur sa condition d'« écrivain-bureaucrate ».

11. La Semaine d'Art moderne se déroule à São Paulo en février 1922, l'année des festivités pour le centenaire de l'Indépendance brésilienne. Les

plus que ces figures majeures de la modernité brésilienne ne cessent d'être la cible des différents pouvoirs autoritaires.

C'est dans ce contexte des années 1930 et 1940 particulièrement oppressant pour les artistes et les écrivains brésiliens, qu'Oswald de Andrade découvre ou redécouvre la Russie et lui accorde une place tout à fait intéressante dans son œuvre, l'associant à ce qu'il appelle, dans l'un de ses articles critiques, « la marche des utopies ». La Russie l'avait certainement inspiré dès 1914, année de son premier voyage en Europe et de son séjour à Paris¹², puis son entrée au PCB a bien entendu favorisé un intérêt politique pour l'Union soviétique, comme en témoignent ses articles critiques et son théâtre d'avant-garde. Mais comment concilier son esprit libertaire avec le marxisme-léninisme ? Il le fera avec dérision dans la pièce anarchiste *L'Homme et le cheval* (*O Homem e o Cavalo*), où il revient sur le projet politique, économique et social de l'Union soviétique et pose déjà la question de la fin de l'utopie politique. Dans cette parodie de l'histoire de l'humanité, où dialoguent des personnages aussi hétéroclites que Saint-Pierre, Icare ou Madame Icare, il met en scène deux personnages invisibles, Staline et Eisenstein, qui semblent douter eux-mêmes du modèle qu'ils sont censés représenter. Au tableau intitulé « L'Industrialisation », s'élève la voix de Staline, comme tombée du ciel. Après avoir défini le socialisme à sa manière, il vante les mérites du rêve et de l'imaginaire puis disparaît à la scène suivante laissant entendre à son tour la voix d'Eisenstein :

Le Socialisme c'est le pouvoir des Soviets plus l'électricité. Voici le testament de Lénine. Des villes nouvelles naissent des déserts, des steppes et des plaines. Nous sommes passés du siècle du bois au siècle du moteur et de l'acier. L'économie agricole repose maintenant sur la base technique de la grande production moderne. *Silence*. [...] Il faut rêver ! C'est le camarade Lénine qui le disait. Il vous a appris que le rêve doit surmonter le cours naturel des événements. Rêver ne vous fera aucun mal. Le rêve entretient et dy-

poètes Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, les peintres Anita Malfatti, Tarsila do Amaral et Di Cavalcanti ou le compositeur Heitor Villa-Lobos contribuent, entre autres, au renouveau des arts et des lettres au Brésil et au lancement du Modernisme brésilien.

12. L'année 1914 est celle d'une participation exceptionnelle de l'avant-garde russe au Salon des Indépendants. Lors de son retour en France dans les années 1920 et de ses longs séjours, il ne peut avoir ignoré l'axe artistique et littéraire de ces années-là : Paris-Moscou.

namise. Le désaccord entre le rêve et la réalité n'a rien de dangereux si celui qui rêve croit sérieusement en son rêve, s'il travaille consciemment à la réalisation de son rêve. Quand le rêve et la vie se rejoignent, tout va bien¹³.

Quelques années après, dans son article intitulé « La marche des utopies » (« *A Marcha das Utopias* »), Oswald de Andrade revient sur l'importance du rêve et de la contestation avant de citer Thomas More et de faire allusion à cette même pièce *L'Homme et le cheval* :

Staline, dans une pièce d'avant-garde, s'exprime ainsi : « Il faut rêver ! C'est Lénine qui vous le disait. Il vous a appris que votre rêve doit surpasser le cours naturel des choses [...] »¹⁴.

L'écrivain rappelle également dans ce même article le rôle annonciateur de l'utopie : « L'utopie est toujours un signal de non-conformisme et un signe avant-coureur de révolte¹⁵ ». Et associe à son avancée trois éléments : le dit nouveau monde, le matriarcat pratiqué anciennement par certaines tribus amazoniennes et l'utopie socialiste.

Le texte illustrant l'exposition sur l'utopie proposée par la Bibliothèque nationale de France, en 2000, à Paris¹⁶, rappelle à juste titre que l'île *Utopia* de Thomas More n'était située nulle part. Et, pour Oswald de Andrade, il s'agissait tout à fait, plutôt que d'imaginer ou de rêver à une société idéale, « d'élargir le champ du possible » et de ne retenir que le premier sens de l'utopie suggéré par le texte : « L'effort heureux de l'imagination pour explorer et représenter le possible¹⁷ ».

La problématique des relations entre écrivain et pouvoir s'inscrit dans cette réflexion sur le cheminement des utopies, à laquelle l'auteur associe la Russie en particulier dans ses deux derniers romans, publiés en 1942 et 1945 : le diptyque *Point Zéro I, La Révolution mélancolique* (*Marco Zero I, A Revolução Melancólica*) et *Point Zéro II, Le Champ* (*Marco Zero II, Chão*). « Marco Zero », le point kilométrique zéro¹⁸, symbolise le centre de São Paulo, ville associée

13. Oswald de Andrade, *O Homem e o Cavalo*, *op. cit.*, p. 75.

14. *Ibid.*, p. 204.

15. *Ibid.*, p. 209.

16. Texte d'ouverture de l'exposition sur l'utopie organisée à la Bibliothèque Nationale de France en avril 2000. Voir expositions.bnf.fr/utopie

17. *Ibid.*

18. La structure hexagonale se trouve Place de la Sé, au centre de São Paulo. Elle a été gravée en 1934 par l'illustrateur Français Jean Gabriel Villin.

dans l'histoire brésilienne au fantastique développement industriel des années 1920, avant d'être touchée par la crise de 1929, par l'instabilité politique et institutionnelle et l'explosion de la misère rurale et du prolétariat urbain.

Point Zéro, œuvre romanesque inachevée¹⁹, écrite et publiée pendant la dictature de l'Estado Novo au Brésil et en pleine Seconde Guerre mondiale en Europe²⁰, a pour toile de fond l'État de São Paulo, déstabilisé par la nouvelle situation économique. Le premier volume se déroule entre 1931 et 1933 dans l'État et les villes alentours qui ont participé à son développement, en particulier à Santos, le port du café. Le thème principal en est la terre, foulée par les petits propriétaires, les travailleurs ruraux et les immigrants sur fond de soubresauts de la Révolution constitutionnaliste de 1932²¹. Le second volume montre la transition, dans les années 1933 et 1934, entre la société latifundiaire et la nouvelle société urbaine et cosmopolite.

Dans les deux volumes, l'écrivain se focalise sur les groupes sociaux qui animent le débat politique, social et culturel : les responsables politiques, les militants, les intellectuels, les écrivains toujours en quête d'identité et le prolétariat. Le débat de société demeure essentiel dans le roman. Les ouvriers, les travailleurs ruraux, les militants, les immigrants, les intellectuels, les écrivains et les artistes confrontent en permanence leurs points de vue créant un espace polyphonique d'autant plus intéressant que l'écriture du

Y sont mentionnés quatre États du Brésil, deux villes, Santos et Rio de Janeiro, ainsi que les principaux points de la ville.

19. L'auteur espérait publier deux autres volumes, mais il n'en aura pas le temps, emporté par la maladie. Des carnets de notes, traces de son projet, sont conservés dans ses archives à l'Instituto da Linguagem de la UNICAMP (Université de Campinas).

20. Getúlio Vargas soutient à l'époque l'Allemagne nazie et les pays de l'Axe. En 1942, sous la pression américaine, il interrompt officiellement son aide. L'envoi tardif de troupes en Italie à la fin de la guerre tentera d'effacer le rôle très ambigu du dictateur.

21. La Révolution constitutionnaliste qui a lieu en 1932 dans l'État de São Paulo et à laquelle participent les planteurs de café, les industriels et les couches moyennes, s'oppose au gouvernement provisoire de Getúlio Vargas. Dans ce qui s'apparente à une guerre civile qui durera trois mois, des intellectuels et écrivains s'impliquent et seront contraints à l'exil. Faute d'appui des autres États, en particulier de l'État du Minas Gerais, l'État de São Paulo perd et les forces fédérales mettent un terme à la révolte le 1er octobre 1932.

diptyque coïncide avec le silence imposé aux écrivains par l'Estado Novo.

Au centre, le personnage-narrateur, Leonardo Mesa, journaliste et militant communiste, relance la réflexion sur l'engagement politique, les dérives du capitalisme, la question de l'immigration comme il aborde des thèmes philosophiques ou évoque la psychanalyse, sans oublier de revenir sur la création littéraire et artistique. C'est également dans son imaginaire que surgit la vision d'une terre ouverte sur l'océan, accompagnant les traversées de ceux qui quittent le Brésil ou qui, à l'inverse, arrivent sur les côtes brésiliennes. La Russie apparaît alors dans une sorte de hors champ mythique, nouvelle *terra incognita* variant en fonction de l'imagination des personnages. Certains ont du mal à la situer dans l'espace, d'autres en rêvent et s'opposent à ceux qui s'évertuent à briser le mythe du rêve socialiste et tous questionnent son rôle dans l'histoire et tentent de se positionner face à son image réelle et symbolique.

Son nom fait même débat dans le diptyque, comme si elle s'inscrivait à son tour dans cette nouvelle « géographie des utopies » entrevue par Oswald de Andrade dans ses textes tardifs tirés de *A Utopia Antropofágica* (*L'Utopie anthropophage*). Tour à tour Union soviétique, Russie soviétique, pays des Soviets, URSS, Russie ou tout simplement Moscou, elle est associée symboliquement à la « nouvelle géographie des utopies » qui aurait débuté, selon l'écrivain, par la découverte du Nouveau Monde et l'arrivée sur la côte brésilienne en 1500 du navigateur portugais Cabral. Ainsi, à l'instar du Brésil de la découverte, entrevu successivement comme côte, île et territoire et changeant de nom en fonction de l'imaginaire des découvreurs et de Lisbonne, la lointaine métropole²², Oswald de Andrade offre à la Russie un espace singulier sur la carte des utopies, au gré de ses différentes appellations. Comme il lui octroie dans le diptyque le rôle symbolique d'une nouvelle *terra incognita*, poursuivant sa réflexion sur l'utopie.

Moscou est présente mais son image est furtive : associée à São Paulo de manière métonymique, comme l'avait été Paris dans les années 1920, lors du courant Bois Brésil, elle est la ville où se sont rendus les camarades brésiliens jamais revenus jusqu'alors. La pre-

22. Oswald de Andrade, « A Marcha das Utopias » [L'Avancée des utopies], in *A Utopia Antropofágica* [L'Utopie anthropophage], São Paulo, Editora Globo, 1990, p. 170. Le Brésil devient successivement « L'Île de la Vraie Croix, Île de la Sainte Croix, Île de l'Utopie, Brésil ». C'est finalement le fameux bois brésil, bois tinctorial couleur de braise, découvert sur la côte atlantique et prisé des Européens qui l'emporte et inspire le choix définitif.

mière allusion qui en est faite évoque le parti frère, la formation politique et le départ des militants, soit un univers a priori concret mais qui devient difficile à cerner faute de témoignages précis. La première allusion à Moscou émane du narrateur Leonardo Mesa qui, en abordant la formation économique et sociale brésilienne, revient sur les traversées incessantes des hommes et des marchandises, de l'arrivée des esclaves noirs aux produits industriels échangés contre les ressources du pays – bois brésil, canne à sucre, or, hévéa amazonien, coton, cacao et café – et au départ vers Moscou des premiers militants brésiliens : « C'est sur cet océan que Zumbi de Palmares était venu au fond d'un navire négrier et que l'or des Mines était reparti. Après, étaient arrivés, toujours sur cet océan, le moteur, l'industrie et le capitalisme. Puis les premiers camarades brésiliens étaient partis à Moscou²³ ». L'image des traversées est reprise tout au long du premier volume, que ce soit à travers la migration interne des travailleurs pauvres du Nordeste vers les États du sud du Brésil ou l'immigration des Italiens, Espagnols, Portugais, Japonais et *Turcos*²⁴ attirés par les exploitations de café et le petit commerce.

Dans l'espace narratif du diptyque, la Russie demeure un élément essentiel, qu'elle véhicule le rêve et l'espoir ou qu'elle sème le doute et la discorde. Dès les premières pages de *Marco Zero I*, elle est valorisée par le *camarada* Rioja tandis que les émigrants japonais s'en méfient. Belarmino qui a vendu sa terre à l'immigrant japonais, est convaincu que c'est un pays où la terre appartient aux travailleurs. Avec Estebão, il la situe joliment « au-delà des terres de leur ami Cananéia²⁵ ». Elle symbolise pour eux un lieu idéal, la patrie des travailleurs et des paysans et, s'ils sont incapables de la situer géographiquement ou de l'imaginer concrètement, ils se fient aux récits qui leur parviennent, pourtant incomplets et souvent contradictoires, pour ne retenir qu'une seule chose : les travailleurs y ont des terres et y sont heureux. Mais la vieille Miguelona en doute et lors d'un échange avec le journaliste Leonardo Mesa, elle affirme

23. O. de Andrade, *Marco Zero I, A Revolução Melancólica* [Point Zéro I, La Révolution mélancolique], São Paulo, Editora Globo, 1991, p. 30. Allusion au *Quilombo dos Palmares*, refuge d'esclaves qui, au XVII^e siècle, aux confins de l'État de Bahia, tiendra tête aux autorités pendant près de 40 ans, avec à sa tête, Zumbi.

24. Populations immigrées appelées à cette époque « turques », mais essentiellement libanaises et syriennes.

25. *Ibid.*, p. 29.

avoir lu dans le journal que la misère y est grande. C'est aussi ce que pense le Japonais Nhô Muraoka.

L'intellectuel Alberto de Saxe, aristocrate latifundiaire, estime, dans le second roman, que la Russie est synonyme de nivellement par le bas. Quant à Nicolau Abramonte, il dit admirer « vaguement » celle qu'il appelle la Russie soviétique. Jácopo Frelin voit en elle une image réconfortante et fascinante, terre d'espoir pour tous les exploités et l'envisage, lors de la grève, comme le seul refuge possible.

Associée à la révolte et à la prise de parole, elle nourrit les slogans lors des nombreuses grèves et manifestations qui s'opposent à la montée du fascisme au Brésil et s'associent symboliquement à la jeunesse soviétique et à l'Union soviétique.

Face au capitaine Cordeiro qui doute des bonnes intentions de la Russie, João Lucas lui rappelle qu'elle s'appelle URSS. Qu'elle soit Moscou, Union soviétique, Russie soviétique, URSS, monde ou pays des Soviets, ses multiples identités favorisent autant les échanges que la discorde. Ainsi, le comte Alberto de Melo juge l'existence de la Russie « inadmissible » tandis que le major de la fazenda Formosa se méfie de la patrie de Lénine et préfère parodier l'expression « pomme de discorde » : « La Russie n'est pas une pomme de discorde. C'est une tomate de discorde. Une Roma...²⁶ ». Et pourtant, certains en rêvent comme Jácopo Frelin dont l'obsession est de fuir vers un monde meilleur : « Une idée obsédante de fuir, de chercher un autre monde, le monde lointain des Soviets, l'avait saisi. Il murmura : – La Russie ! La Russie !²⁷ ».

Mikaël rappelle que si elle est une terre d'accueil pour les militants brésiliens, elle chasse les Russes blancs. Ancien capitaine de la garde tsariste, il décrit sa fuite et son errance jusqu'à son arrivée à Santos et donne une autre vision de la Russie. Il évoque avec humour l'analogie des cultures et identités russe et brésilienne, *a priori* très distantes mais qui finiraient par se ressembler. C'est également lui qui, dans un autre passage, oppose la Russie Rouge (*Rússia Vermelha*) à la Sainte-Mère Russie (*Santa Mãe Rússia*), autres dénominations :

J'ai quitté la Turquie pour les États-Unis. [...] Je ne me suis pas senti à l'aise aux États-Unis. J'ai pris un paquebot. Je m'étais engagé. Un jour, je suis arrivé à Santos. Et j'ai décidé de rester. Les

26. O. de Andrade, *Marco Zero II, Chão* [Point Zéro II, Le Champ], São Paulo, Editora Globo, 1991, p. 205.

27. *Ibid.*, p. 71.

Russes blancs m'ont bien reçu, sans doute parce qu'ils connaissent de tradition ma famille. Ils m'ont aidé. [...] Je me suis retrouvé au milieu d'un peuple très semblable au peuple russe, avec les mêmes défauts et les mêmes qualités ... En étant russe, je me sens aussi brésilien [...] ²⁸.

Dans sa conférence sur « Le monde futur » prononcée au Club de l'Art, Pedro de Saxe envisage la Russie sous un axe encore différent : « La Russie nous a donné de nouveaux arguments en faveur du mysticisme... mais nous ne savons pas encore ce qu'est la Russie ²⁹ ». Il pointe ensuite les contradictions des pays et suggère un nouveau trio original capable de faire l'unanimité chez les participants qui ne manquent pas d'applaudir : « En URSS, les contradictions du monde capitaliste et sa faiblesse ont été mises à l'épreuve. Et certaines solutions du futur ont été trouvées, mais peut-être qu'un lien entre la Russie, les États-Unis et le Brésil serait l'idéal ! ³⁰ ».

La Russie se construit dans le diptyque à partir des histoires individuelles et des aspirations de chaque personnage. Entrevue avec ingénuité par les travailleurs ruraux, scrutée et analysée par les intellectuels, elle est associée au « champ » et à la terre, au projet collectif et à l'espérance d'une vie meilleure. Elle symbolise également la force de la parole et du débat de société. Pour Leonardo Mesa, emprisonné en tant que communiste, elle l'incite, au-delà du rêve collectiviste, à s'interroger sur son propre rôle de militant dans un pays très éloigné, le Brésil.

À l'instar de l'océan ou de la salle de cinéma Pedro II, fréquentée par Xavier, l'administrateur de la Formosa, espaces d'identification et de projection, la Russie et ses nombreux doubles suscitent également l'introspection du narrateur et des personnages et deviennent à leur tour une sorte d'écran géant où défilent les images de la révolution et d'une société idéale et idéalisée.

En dépit des critiques dont le narrateur se fait parfois l'écho, la Russie demeure synonyme de révolution et de débat permanent, comme le rappellent les nombreux passages dialogiques la concernant. Située à l'horizon des caféiers, elle donne l'impression de se fondre dans l'humus de la terre brésilienne apportant sa spécificité et proposant une nouvelle approche des thèmes chers à Oswald de Andrade : l'engagement politique et social, le débat de société,

28. *Ibid.*, p. 96-97.

29. *Ibid.*, p. 272.

30. *Ibid.*, p. 273.

l'identité des écrivains et des artistes face au pouvoir autour de la réflexion sur l'utopie.

Dans les rapports conflictuels entre l'écrivain et le pouvoir, outre la peur de la censure, de l'arrestation ou de l'exil, c'est le doute qui étreint le plus souvent les personnages. Parmi les intellectuels, étudiants et écrivains, Cláudio Manoel, sorte de guide en matière d'art et de littérature moderniste, se dévalorise constamment face à son groupe et rappelle qu'il ne sait pas écrire³¹. Face à lui, Quindim, poète et étudiant en philosophie disserte également sur son sentiment d'impuissance face à l'écriture et à la réalité objective. Il revient sur le tragique de l'homme doutant de sa propre existence – sans cesse en quête d'identité, comme l'écrivain lui-même :

Je ressens l'incapacité tragique d'écrire. Comme une sorte d'impuissance...

La plus tragique des impuissances... Je vais te parler d'un personnage que j'ai créé pour un conte, un roman ou un poème, je ne sais même pas pourquoi.

C'est un personnage qui se déplace dans le monde des ombres de Kafka, dans le monde des symboles de Chirico, dans le monde de Rilke... Dans le monde irréel...³²

Dans ce contexte très problématique vécu par Oswald de Andrade, les rapports entre pouvoir et création, s'expriment pleinement dans le texte ou en filigrane dans l'intertexte. Ainsi, le cinéma et la peinture, omniprésents dans le diptyque, rappellent la réalité sociale et, dans le secret de l'intertextualité, font œuvre de résistance. Les nombreuses allusions au réalisme cinématographique et aux grandes fresques murales du peintre brésilien moderniste Portinari, inspirées par les avant-gardes russe et mexicaine, renvoient également à la portée artistique de l'œuvre littéraire.

« Itinéraires. Itinéraires. Itinéraires. Itinéraires. Itinéraires. Itinéraires. Itinéraires³³ » martelait Oswald de Andrade dans le *Manifeste anthropophage* de 1928. Il ajoutait : « Sur les itinéraires. Faire confiance aux signaux, aux instruments et aux étoiles³⁴ ». Dans le dip-

31. Oswald de Andrade, *Marco Zero I, A Revolução Melancólica*, *op. cit.*, p. 139.

32. Oswald de Andrade, *Marco Zero II, Chão*, *op. cit.*, p. 184.

33. Oswald de Andrade, « Manifesto Antropófago » [Le Manifeste anthropophage], in *A Utopia Antropofágica*, *op. cit.*, p. 49-51.

34. *Ibid.*

tyque, ce sont ces itinéraires, réels ou inventés, associés aux parcours incessants des personnages, qui participent, au même titre que l'art et la littérature, à « l'avancée des utopies » et à la reconstruction symbolique des imaginaires et des identités bafoués par les régimes autoritaires. Moscou et la Russie s'apparenteraient alors aux signaux, aux instruments ou aux étoiles, occupant ainsi de manière singulière le champ de l'imaginaire et suscitant chez les personnages, au-delà de l'engagement politique et social, le désir de rêver, de créer et d'inventer.

Dans cette œuvre témoin de l'histoire des idées dans le Brésil des années 1930, la tension entre l'écrivain et le pouvoir est telle que le lien à la problématique sociale paraît, dans un premier temps, indispensable d'autant qu'elle permet au premier de se rapprocher du peuple et de lui donner la parole. Ainsi, la Révolution de 1932 est décrite tant à travers le regard des intellectuels, des militants, des écrivains et des journalistes, sur fond d'arrestations et de départs vers l'Europe, qu'à travers le regard des petits paysans dépossédés de leurs terres, des ouvriers et des immigrés. Mais, dans un deuxième temps, l'écrivain prend de la distance et découvre les « champs du possible ». Il montre alors le rôle essentiel de l'écriture et de la création dans la construction ou la reconstruction des imaginaires.

Oswald de Andrade, Graciliano Ramos et Raquel de Queiroz, les « buffles du Nordeste » comme il les appelait, car ils brandissaient sur leurs cornes, disait-il, la question sociale, ou encore Jorge Amado, l'écrivain bahianais, auront navigué entre emprisonnement ou exil, exclusion ou marginalisation, silence ou censure et se seront alors identifiés à la souffrance du peuple, avant d'ouvrir la voie dans les années 1950 et 1960 à un courant à la fois intimiste et universaliste, représenté en particulier par les romanciers et conteurs João Guimarães Rosa et Clarice Lispector, avant que le coup d'État militaire de 1964 n'impose à nouveau aux écrivains et artistes brésiliens sa violence et ses diktats. Telle une oppression sans fin du pouvoir sur les écrivains, dramaturges, metteurs en scène et artistes. Certains textes d'Oswald de Andrade, en particulier son théâtre, seront à nouveau censurés sous la dictature militaire, bien après sa mort.

L'homme dit sans profession, confronté au pouvoir tout au long de sa carrière, a su questionner dans son œuvre tant le champ littéraire et artistique que le champ politique et social sans toutefois œuvrer au seul réalisme social, comme l'ont fait la majorité des écrivains brésiliens cités précédemment. Il a montré dans le dip-

tyque combien la littérature, au même titre que l'art, favorisait la quête utopique et son approche mythique, s'interrogeant aussi sur le rôle de la fiction, point de départ ou point zéro des utopies. En ce sens, il a inscrit le texte artistique et littéraire dans la lignée des utopies et poursuivi d'autant sa réflexion en associant la Russie à l'imaginaire d'une nouvelle *terra incognita*, entre-aperçue par les personnages, le narrateur et l'auteur, à l'horizon des caféiers.

Normandie Université, UNICAEN, ERLIS