

Le Néo-picaresque brésilien au XX^e siècle. L'Exemple de *Macunaíma* de Mário de Andrade

Mario M. González

Volume 26, numéro 3, hiver 1994

Roman picaresque et littératures nationales

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501056ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501056ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

González, M. M. (1994). Le Néo-picaresque brésilien au XX^e siècle. L'Exemple de *Macunaíma* de Mário de Andrade. *Études littéraires*, 26(3), 69–80.
<https://doi.org/10.7202/501056ar>

Résumé de l'article

Les études sur le picaresque latino-américain oublient habituellement la littérature brésilienne, où l'on trouve cependant un gueux littéraire dont les affinités avec le pícáro sont évidentes. Le paradigme symbolique du gueux peut être vu dans le protagoniste de *Macunaíma* de Mário de Andrade (1928). Outre les traits essentiels du pícáro, on trouve chez ce personnage - et dans la narration de son histoire - des caractéristiques qui signifient un renouvellement de la formule picaresque. Au-delà de la parodie par atrophie du héros classique, il est possible d'y voir également une parodie hypertrophique de celui-ci, parallèle à celle tracée par *Don Quichotte*. Ce modèle se projetera dans le roman brésilien des années 70 et 80.



LE NÉO-PICARESQUE BRÉSILIEN AU XX^e SIÈCLE

L'EXEMPLE DE *MACUNAÍMA* DE MÁRIO DE ANDRADE

Mario M. González

Le gueux oublié

La thèse qui soutient l'existence de romans picaresques latino-américains est très connue et très pertinente. Il y a plusieurs années, Maria Casas de Faunce a consacré au sujet un livre devenu classique. Malgré le titre de son livre — *La Novela picaresca latinoamericana* —, l'auteure n'a considéré que des auteurs hispano-américains, laissant de côté le Brésil.

Oublier ce pays, c'est négliger un phénomène littéraire aussi riche qu'intéressant. En effet, plusieurs auteurs — tel Oswaldo Orico, pour citer celui qui a les prétentions les plus vastes — ont montré l'existence d'un picaresque brésilien. Toutefois, il nous semble plus important de considérer la théorie de l'existence

d'un gueux littéraire préalable à la naissance du roman brésilien, telle que formulée par Antonio Candido dans son article célèbre « *Dialética da malandragem* », où il analyse les *Mémoires d'un sergent de la milice* de Manoel Antonio de Almeida. Il faut accepter l'affirmation de Candido selon laquelle Leonardo, le protagoniste des *Mémoires*, « n'est pas un *pícaro* sorti de la tradition espagnole¹ ». Cependant, il n'est pas moins important de soutenir que le gueux littéraire incarné pour la première fois dans la peau de Leonardo correspond à ce qui, dans un contexte plus vaste, peut être appelé *néo-pícaro*².

Le gueux littéraire présent dans les *Mémoires d'un sergent de la milice* ne sera pas

1 Toutes les traductions françaises des articles ou ouvrages cités sont de nous.

2 Nous utilisons ce terme pour nous référer aux protagonistes des divers romans du XX^e siècle qui, sans forcément garder des liens avec le picaresque classique espagnol, peuvent être compris comme étant des reprises de récits d'aventures d'un anti-héros, des synthèses critiques d'un processus d'ascension sociale par la tricherie, dans le but de tracer une satire de la société.

seulement promu à la catégorie de symbole dans *Macunaíma* de Mário de Andrade (1928), comme l'annonce très justement Antonio Candido. À partir de *Macunaíma*, le gueux prendra, dans ses manifestations littéraires diverses, une dimension qui ira bien au-delà de celle du protagoniste du roman de mœurs du XIX^e siècle. À notre avis, cette nouvelle dimension lui permet d'être porteur de synthèses très riches issues de la rhapsodie de Mário de Andrade. L'une d'elles conjugue les deux formes essentielles de la parodie du héros classique exemplaire : Don Quichotte et le *pícaro*. De ces deux formes, nous examinerons principalement celle qui coïncide avec la parodie que les *pícaros* classiques tracent en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles.

La critique

Cette coïncidence a déjà été soulignée auparavant par plusieurs critiques. Le premier auteur à signaler le rapport possible de *Macunaíma* avec le picaresque fut Joaquim Cardozo. Après avoir présenté le personnage de Macunaíma comme un symbole à une époque où les symboles sont rares par manque d'inspiration, Cardozo trouve que l'œuvre prend de la valeur si elle est lue dans le contexte des « romans picaresques de cette grande époque espagnole ». Il cite comme tels *La Celestina*, *Don Quichotte* et *Marcos de Obregón*. Nous laissons de côté le fait que ces exemples induisent une conception très élastique et même erronée du roman picaresque. Nous pouvons cependant la comprendre à travers la lecture que Cardozo fait de *Macunaíma*, dont il voit le

protagoniste comme un mélange de Don Quichotte (en réalité l'antithèse du *pícaro*) et d'Obregón (presque un bouffon, déjà un peu loin du modèle picaresque d'origine). Le plus grand intérêt pour nous, dans ces affirmations de Cardozo, se trouve dans le lien intuitif qu'il fait entre *Macunaíma* et ces deux personnages opposés. Cette synthèse des parodies du héros classique concorde avec notre propre lecture du personnage.

Un an plus tard, un autre critique, Florestan Fernandes, sera plus précis. Dans son article « Mário de Andrade e o folclore brasileiro », il dit de manière explicite que *Macunaíma* est une « synthèse du folklore brésilien exécutée sous forme de roman picaresque ». Ainsi, il renvoie non seulement au genre picaresque, mais à ses origines dans le folklore, et souligne l'importance de l'aspect formel dans ce rapport.

Vient ensuite la référence indirecte de Antonio Candido à *Macunaíma* en tant que gueux dans sa « Dialética de malandragem ». Le gueux littéraire brésilien, tel que défini par Candido, nous paraît être la version locale du néo-*pícaro*. Ce qui nous permet de partir de son affirmation pour inclure *Macunaíma* non seulement dans cette catégorie de personnages, mais pour le prendre — à cause de sa valeur symbolique — comme paradigme pour ceux qui viendront par la suite. Nous n'avons pas pour autant l'intention de lier *Macunaíma* au picaresque classique.

Il nous semble important de relever aussi le classement concis de Alfredo Bosi, qui définit *Macunaíma* comme « mi-épopée, mi-roman

picaresque » (p. 398). Cette définition, à notre avis, reconnaît implicitement à la rhapsodie de Mário de Andrade une valeur de synthèse par rapport au héros classique, dégradé ici en deux sens opposés.

Ce qui est implicite chez Bosi deviendra par la suite explicite dans l'analyse de Gilda de Mello e Souza. Quelques aspects de cette analyse prouvent clairement que l'on peut soutenir la possibilité de lire *Macunaíma* à la lumière du picaresque³. Au chapitre III, l'auteure veut démontrer qu'« indépendamment des dissimulations successives qui donnent à la narration un aspect sauvage, son noyau est resté fermement européen » (p. 74). Elle soulève ensuite l'hypothèse que « *Macunaíma* peut se rapprocher, sous certains aspects, d'une ancienne forme traditionnelle de récit propre à l'Occident, le roman arthurien » (*ibid.*). Mais elle constate qu'à ce système s'en superpose un autre, « ostensible et contestataire », qui « se tourne vers la réalité nationale » (p. 74-75). Elle conclut : « *Macunaíma* représente sous plusieurs aspects [...] une reprise satirique du roman de chevalerie » (p. 76). Puis elle analyse comment, du Moyen Âge jusqu'à la Renaissance, se détériorent les mythes de la légende arthurienne au rythme de l'incorporation de la culture populaire, comme l'a montré Bakhtine. Et c'est dans cette *carnavalisation*, dit-elle, « que nous devons inscrire *Macunaíma* » (p. 79).

Mello e Souza analyse ensuite, de manière très pertinente, les éléments parodiques du

roman arthurien présents dans *Macunaíma*. Mais il convient de noter qu'un grand nombre des aspects anti-chevaleresques qu'elle signale sont aussi propres aux *pícaros* classiques : ainsi la fuite, l'itinéraire difficile, le labyrinthe, l'instabilité spatio-temporelle, la carnavalisation de la noblesse et le caractère peureux, déloyal, menteur, injuste, oppresseur et cupide du protagoniste (p. 80-88).

En résumé, *Macunaíma* est, sous plusieurs aspects, la carnavalisation du héros du roman de chevalerie. Cependant, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ceci ne permet pas de l'identifier à la figure plus parfaite du chevalier carnavalesqué, qui est Don Quichotte. Chez Cervantes, la carnavalisation s'effectue dans le sens de l'*hypertrophie* des qualités du chevalier, donc, de l'exagération et de la caricature ; mais le trait distinctif du personnage reste le courage, qui devient ridicule à cause de l'incompatibilité grotesque qui s'établit entre l'héroïsme dispensé et l'insignifiance des obstacles rencontrés. Chez Mário de Andrade, au contraire, la carnavalisation dérive de l'*atrophie* du projet chevaleresque, de sa négation, de la parodie : *Macunaíma* est dominé par la peur et ses fuites constantes ne sont pas proportionnelles à la réalité des dangers ; il est, par conséquent, l'envers du Chevalier à la Triste Figure, représentant la carnavalisation d'une carnavalisation (p. 89).

La dernière phrase n'est peut-être pas très heureuse et ne rend pas justice à la qualité de la théorie, par ailleurs très féconde, de l'auteure. Car dire que *Macunaíma* représente la carnavalisation de Don Quichotte, et celui-ci, à son tour, la carnavalisation du héros classique, c'est réduire le héros de Mário de Andrade et la rhapsodie à une parodie au second degré, ce que ne semblent pas confirmer les phrases précédentes, où il est clair que deux formes de

3 Notons qu'à la suite de nos cours sur le picaresque à l'Université de São Paulo, Heloísa Costa Milton nous a suivi dans cette tâche en élaborant une brillante dissertation de maîtrise intitulée « *Macunaíma* » et le *picaresque espagnol* (encore inédite).

parodie du héros classique sont possibles. L'auteure ne s'est souciee d'en illustrer qu'une : Don Quichotte. L'autre forme de parodie préexiste au Quichotte ; l'auteure l'affirme implicitement plus loin (p. 89-90), lorsqu'elle inclut Macunaíma dans une lignée qui commence avec les personnages du roman picaresque.

Ces personnages — Lázaro de Tormes au premier chef — montrent clairement l'*atrophie* des qualités du héros classique par le biais d'un processus de carnavalisation parallèle à celui que réalise l'*hypertrophie* de celles-ci dans Quichotte. Et ce mécanisme s'applique non seulement aux protagonistes mais aussi aux autres éléments du roman de chevalerie. Le projet chevaleresque devient grotesque lorsque Quichotte est confronté à la dimension historique (absente des romans de chevalerie) : cela fait ressortir son anachronisme. Dans le picaresque, le projet chevaleresque sera réduit à une tentative d'ascension sociale, motivée par la nécessité primaire d'assouvir sa faim. Tous deux, *pícaro* et Quichotte, conservent le courage du chevalier. Cependant, si chez Cervantes Don Quichotte apparaît comme un exemple de courage gratuit (souvenons-nous de l'épisode des lions, par exemple), le courage du *pícaro* n'est que la conséquence de sa peur lorsque, ne pouvant faire rien de mieux, il affronte une situation adverse. Dès qu'il le peut, le *pícaro* dégrade, en fuyant, le courage chevaleresque ; il n'a aucun honneur à défendre.

En résumé, si Don Quichotte est le super-héros dont les actes sont orientés de manière irréfléchie au-delà du sujet, le *pícaro*, quant à lui, est l'anti-héros qui agit exclusivement pour son propre bénéfice. C'est pourquoi *Macunaíma* n'effectue pas seulement la parodie du chevalier ; il la réalise de manière directe dans l'univers du roman picaresque. Mello e Souza elle-même définit Macunaíma comme

un vainqueur-vaincu, qui fait de la faiblesse sa force, de la peur son arme, de l'astuce son bouclier ; qui vivant dans un monde hostile, poursuivi, chassé, luttant contre l'adversité, finit toujours par se débarrasser de l'infortune (p. 89).

Nous pourrions nous demander s'il y aurait une meilleure définition de Lázaro de Tormes, de Guzmán de Alfarache ou de Pablos de Segóvia. L'auteure en est consciente lorsque, finalement, elle inscrit Macunaíma « dans la longue lignée des poursuivis victorieux de la fiction de tous les temps — littéraire ou cinématographique — qui renferme les personnages du roman picaresque jusqu'aux figures comiques du cinéma » (p. 89-90).

Il nous semble cependant que *Macunaíma* est plus proche du picaresque que les autres formes de caricature par *atrophie* du héros classique. Mais nous ne pouvons nier qu'outre cette proximité avec le *pícaro*, *Macunaíma* n'est pas étranger à une forme de quichottisme sous-jacente tout au long de la rhapsodie. Macunaíma, comme Don Quichotte, possède un projet social fondé sur la liberté, qu'il confronte à la société contemporaine et dont le symbole-synthèse est la *muiraquitã*⁴ ache-

⁴ Objet artisanal de jade auquel on attribue des qualités de talisman.

tée par le marchand péruvien Venceslaw Pietro Pietra. Lorsque le colonisateur s’empare de la clé de la société dite « primitive » dont Macunaíma, en tant qu’empereur des Icamiabas, est le chef, il incorpore le projet indigène à la société de consommation. Dans sa lutte pour récupérer la *muiraquitã*, Macunaíma perd son identité et retourne à l’Uraricoera déguisé avec les objets achetés à São Paulo. Il possède matériellement la *muiraquitã*, mais il n’a plus son signifié, comme l’indique la dernière phrase du chapitre XIV : « Je t’ai retrouvée, *muiraquitã* de mes amours, mais elle, ma belle, je la cherche toujours ! » (P. 198.) Autrement dit, Macunaíma n’est maintenant qu’un héros sans caractère, dépouillé de ce qui le définissait : la substance d’un projet dévoré par la colonisation. Il n’y a plus d’empire à Uraricoera puisqu’il n’y a plus d’empereur. Macunaíma aura sa dernière bataille, comme Don Quichotte, dans laquelle il sera dépouillé de son rêve. Il ne pourra devenir qu’une constellation, une lueur apparemment inutile.

N’étant pas une parodie, comme le voudrait Gilda de Mello e Souza, mais un parallèle avec Quichotte, Macunaíma dépasse le *pícaro* classique qui s’oppose diamétralement au héros de Cervantes. Bien que le *pícaro* classique ait parfois — comme dans *Guzmán de Alfarache* — conscience de se fonder sur un projet de liberté, son individualisme l’empêche de voir la possible répercussion sociale de ce projet et il ne fait pas le moindre effort pour l’élargir

dans ce sens. Le *pícaro* veut seulement s’intégrer à la société dont il dénonce la corruption, même s’il doit pour cela se corrompre. Macunaíma est, au contraire, porteur d’une utopie. Et cette dose de quichottisme, coexistant avec l’anti-héroïsme picaresque, en fait une synthèse complexe, contemporaine, qui annonce les *pícaros*-quichottes présents dans certains romans brésiliens des années 70 et 80.

Macunaíma et le picaresque

Les coïncidences de *Macunaíma* avec le picaresque classique sont multiples. Mais, en plus d’incorporer l’utopie quichottesque, le texte transgresse d’autres caractéristiques du genre, ce qui nous permet de le comprendre comme modèle originel d’un néo-picaresque brésilien.

En premier lieu, et au-delà du genre picaresque en tant que tel, on doit considérer que *Macunaíma* s’inscrit dans le domaine de la littérature carnavalesquée, d’après le concept bien connu de Mikhaïl Bakhtine⁵. Nous aborderons à peine ce concept, et il n’est pas dans nos desseins de débattre ici le fait de savoir si la carnavalisation se rapporte clairement au roman picaresque⁶. Il nous faut au moins noter que Bakhtine lui-même s’y réfère de manière spécifique :

Le roman picaresque peignait la vie en dehors de la routine légalisée, pour ainsi dire, il « détronisait » toutes les situations hiérarchiques, jouait avec elles, multipliait les transformations soudaines, les changements, les mys-

5 Cela a été le sujet de la thèse de doctorat de Maria Suzana Camargo.

6 D’autres auteurs, comme Edmond Cros, ont déjà montré les traits de carnavalisation présents dans le roman picaresque.

tifications, et percevait l'univers représenté au niveau du contact familial (p. 212).

Les textes de type picaresque qui précèdent le genre en tant que tel peuvent déjà être considérés comme des exemples de littérature carnavalesquée. Lorsqu'il devient un genre, le picaresque adopte, à partir du *Lazarillo*, la cosmovision carnavalesquée du Moyen Âge et inaugure la « carnavalisation profonde et presque complète de tout le domaine des belles-lettres » qui caractérisera la Renaissance (Bakhtine, p. 178).

Il faut souligner que la carnavalisation directe de la littérature, découlant de l'existence du carnaval comme « une forme de l'existence elle-même », dure, d'après Bakhtine, « jusqu'à la seconde moitié du XVII^e siècle » (p. 180). La fin du phénomène coïncide avec la fin de ce que nous appelons l'« expansion classique espagnole » du picaresque. À partir de cette date, dit Bakhtine, « le carnaval cesse presque entièrement d'être une source immédiate de carnavalisation, cédant ce rôle à la littérature précédemment carnavalesquée » (*ibid.*). Dès la seconde moitié du XVII^e siècle apparaît ce que nous appelons le « picaresque européen », écrit sous l'influence du genre espagnol, et où la carnavalisation est déjà indirecte, sauf peut-être dans des cas comme le *Simplicissimus* de Grimmelshausen (1669) que Bakhtine considère comme une carnavalisation directe, bien qu'il s'agisse d'une conséquence de la pénétration du picaresque espagnol. Il nous semble symptomatique que la renaissance d'un genre typiquement carnavalesqué comme le picaresque ait lieu dans un contexte social, le

Brésil, où le carnaval est un élément très important de l'organisation sociale — ceci non pas tant parce que les fêtes du carnaval sont un événement d'importance au calendrier national, mais surtout parce que l'on peut appliquer à la société brésilienne ce que Bakhtine dit du Moyen Âge : l'homme y mène deux vies, l'une officielle, l'autre publique-carnavalesquée (Bakhtine, p. 178).

Le picaresque ressurgit dans *Macunaíma*, non par le biais de la tradition littéraire mais, entre autres raisons, par un processus de carnavalisation de la littérature semblable à celui survenu en Europe à la fin du Moyen Âge, et en fonction duquel la rhapsodie répète, actualisés, certains traits typiques du roman picaresque, tout en en transgressant d'autres.

Ainsi, le sous-titre générique de « rhapsodie » choisi par Mário de Andrade pour son œuvre constitue le premier point d'analogie avec les romans picaresques, surtout avec le premier du genre, le *Lazarillo de Tormes*. Gilda de Mello e Souza, au chapitre I de son livre, a étudié le sens de ce terme appliqué à *Macunaíma* (p. 9-33). En ce qui nous concerne, nous aimerions souligner que dans le *Lazarillo* se retrouvent déjà les deux éléments rhapsodiques de base présents dans *Macunaíma* : l'un structurel (la composition par un procédé de « suite » musicale), l'autre culturel (l'origine populaire des narrations intégrées dans un texte plus vaste).

Deuxièmement, nous considérons que *Macunaíma* est parodique, comme le roman picaresque, non seulement du lointain roman de chevalerie et de son héros exemplaire, mais

également du plus proche indianisme romantique. Du reste, si le *pícaro* est un contrepoint parodique de l'« honnête homme », Macunaíma, en particulier lorsqu'il se trouve dans la grande ville, est la caricature de la bourgeoisie émergente, équivalent actuel possible du type de l'honnête homme.

Par ailleurs, dans le picaresque classique, le protagoniste se voit dans l'obligation de changer fréquemment son apparence pour pouvoir survivre à ses tricheries ou en perpétrer d'autres. Ce caractère protéiforme est permanent chez Macunaíma, dont les changements constants le transformeront progressivement d'enfant indigène en constellation céleste. À cet aspect protéiforme est lié le caractère itinérant du personnage, commun aux *pícaros* et à Macunaíma. Mais là encore, dans les deux cas, les changements de lieu résultent bien souvent de la nécessité de fuir pour sauver sa peau. Le caractère protéiforme et l'errance sont liées à la feinte permanente des *pícaros* et du « héros », qui les conduit à devenir une fiction dans des fictions, presque une représentation pure dont l'identité — ou le caractère — échappe au lecteur. Macunaíma, déjà dans l'étymologie de son nom (« grand astucieux »), semble avoir l'astuce en tant qu'attribut principal. Mais, comme dans le cas du *pícaro*, l'astuce ne l'empêche pas de finir victime.

En résumé, les deux protagonistes, *pícaro* et Macunaíma, peuvent être définis comme

des êtres itinérants, astucieux et protéiformes, fuyant et feignant en permanence. Mais d'autres analogies surgissent au fil de l'histoire : la question de l'origine, le départ, le projet et la confrontation avec la société urbaine. Ainsi, si le *pícaro* dégrade ses origines en dépréциant ses parents, Macunaíma naît d'un processus qui est une parodie claire du mythe de la parthénogénèse. Le reniement de sa famille par le *pícaro* et sa recherche de nouveaux horizons sont en grande partie symbolisés par le fait que Macunaíma tue la biche accouchée qui est en fait sa propre mère. Par ailleurs, les *pícaros* classiques partent avec pour seul guide un projet d'ascension sociale. Dans *Macunaíma*, la recherche de la *muiraquitã* et l'obtention, par son intermédiaire, du pouvoir, remplissent une fonction équivalente⁷.

Dans leur périple, Macunaíma comme le *pícaro* sont des transgresseurs de code permanents. Ils se heurtent donc à la société ; le choc s'intensifie lorsqu'ils arrivent dans la grande ville. De là découle la satire sociale la plus intense qui, dans *Macunaíma*, commence par la scène où le protagoniste, à l'embouchure du fleuve Negro, veut laisser sa conscience dans l'île de Marapatá avant de partir pour São Paulo (Andrade, p. 61), et se termine par la transformation finale de la ville en « un paresseux tout de pierre » (p. 199) — à son retour, il ne retrouvera pas sa conscience, et prendra celle d'un Hispano-Américain⁸ (p. 217).

7 La *muiraquitã* symbolise également le projet social alternatif — quichottesque — de Macunaíma.

8 Heloísa Costa Milton constate que l'attitude de Macunaíma a un précédent dans *Guzmán de Alfarache* (Milton, p. 89-91). Dans le chapitre V du livre III de la première partie, Guzmán raconte l'histoire des Génois qui, ayant changé de conscience dans l'enfance,

Centrées sur São Paulo au cours de dix des dix-sept chapitres de l'œuvre, les actions de Macunaíma rappellent souvent le roman picaresque, tant parce que le personnage affronte, armé de sa seule astuce, la société hostile, que parce que, de cette confrontation, découle une satire sociale, comme il arrive souvent dans le picaresque classique. Dans *Macunaíma*, la dénonciation de la société industrielle et de consommation produit les meilleures pages, en particulier lorsque le protagoniste assume la narration, d'après le modèle des *pícaros* les plus traditionnels, dans la « Lettre aux Amazones dites Icamiabas » (ch. IX, p. 111-128).

Mais la satire sociale imprègne sans aucun doute la totalité du récit. Jusqu'ici nous avons relevé quelques analogies de *Macunaíma* avec le picaresque. Mais c'est dans la transgression du genre que la rhapsodie s'affirme comme texte re-créateur de la formule classique : la transgression elle-même identifie déjà l'œuvre de Mário de Andrade au processus propre à l'histoire du picaresque. Cette transgression commence, comme nous l'avons déjà vu, par l'incorporation de l'utopie quichottesque au projet picaresque. Il convient de noter, une fois de plus, que ceci revient à faire tomber, par un processus de recréation du genre, la barrière dressée par divers critiques entre le roman de Cervantes et le picaresque classique.

Mais *Macunaíma* opère aussi d'autres synthèses de contraires. Ainsi, le picaresque classique repose sur l'opposition du bien et du mal comme entités irréconciliables, même s'il démontre que l'un et l'autre peuvent être réduits à de simples apparences. *Macunaíma* surmonte ce dualisme : comme l'explique Haroldo de Campos dans sa *Morfologia do Macunaíma* (p. 113-114), l'œuvre reflète l'inexistence de ce dualisme dans les contes indigènes américains. *Macunaíma*, c'est le grand astucieux qui est au-dessus du bien et du mal.

De même, sur le plan du discours, *Macunaíma* dépasse un autre trait souvent considéré comme essentiel dans le picaresque : l'autobiographie. La plupart des critiques font de la forme autobiographique le premier trait caractéristique du genre. Cela nous semble valable pour ce que nous appelons le « noyau » du picaresque classique (le *Lazarillo*, le *Guzmán* et le *Buscón*), où la forme autobiographique apparaît comme innovation contestant l'omniscience du narrateur du roman idéaliste de l'époque. L'anti-héros se raconte lui-même parce qu'il ne peut avoir d'historien pour ses traversées peu glorieuses, et également parce qu'il n'est pas le protagoniste fictif de l'in vraisemblable, mais un témoin du quotidien. Plus tard cependant, et dans le « noyau » même du picaresque, la forme autobiographique perdra peu à peu de la consistance au profit de l'artifice, com-

ne possèdent pas la leur propre et envient celle des autres. Guzmán dit que leur situation est analogue à celle des Espagnols qui laissent leur conscience à Séville avant d'embarquer pour l'Amérique et qui la récupèrent difficilement ensuite. Quant à Galvez, le protagoniste de *Galvez, imperador do Acre* de Márcio Souza, il adoptera une attitude opposée : d'après Rúbia Prates Goldoni, il ne se dépouille pas de sa conscience avant de partir à l'aventure, contrairement à *Macunaíma* et aux conquérants espagnols (Goldoni, p. 110-111).

me dans le *Buscón*. Il est possible de retrouver dans ces œuvres ultérieures, depuis toujours cataloguées comme picaresques, la transgression de la narration à la première personne. Par la suite, d'autres formes possibles de narration se substitueront à celle à la première personne, telle celle qui, bien qu'à la troisième personne, maintient le point de vue du protagoniste.

Macunaíma est un exemple très intéressant de cette évolution du discours picaresque. Au chapitre XVII de la rhapsodie, le protagoniste apprend à un perroquet à répéter, « dans le parler de la tribu, ses aventures de héros depuis son enfance » (p. 232). Et dans l'Épilogue, le perroquet raconte l'histoire de Macunaíma au narrateur de la rhapsodie, qui transcrit « dans un parler impur [...] les dits faits et gestes de Macunaíma » (p. 247). Le narrateur hérite donc du « discours » de Macunaíma et le reproduit dans son « récit », superposant la « mimésis » à la « diègèsis », pour reprendre la terminologie de Gérard Genette. Outre le fait que le point de vue est presque toujours celui du « héros », c'est le personnage qui prête son discours au narrateur, et non le contraire, comme il arrive d'habitude dans le genre romanesque. Par conséquent, l'artifice du narrateur à la première personne est remplacé par un artifice équivalent, mais cependant rénovateur et en accord avec la transformation du langage narratif.

Un autre trait du picaresque classique que l'on voit renouvelé dans *Macunaíma* est la tendance à la concaténation du discours, comme produit de la linéarité de la série d'aventures.

Pour le *pícaro* classique, de grandes digressions quant à l'action n'ont pas lieu d'être. Cependant, dans *Macunaíma*, bien que le cercle typique du picaresque classique soit fermé, il y a plusieurs occasions où le « héros », en parfait accord avec son manque de caractère, perd de vue son projet principal et introduit des déplacements latéraux sans objectif clair ou avec des objectifs purement immédiats, générant ainsi des aventures marginales à l'histoire principale. Ceci concorde avec la relativité du temps et de l'espace dans la rhapsodie qui assume l'univers magique des mythes, à l'encontre de la rigidité chronologique et en particulier géographique du picaresque classique.

Enfin, comme conséquence de ce dernier aspect, *Macunaíma* surmonte la narration de type « réaliste » propre au picaresque classique : autant les lois spatiales ou temporelles que la causalité obéissent à la logique propre des mythes. Le langage simplement référentiel devient donc insuffisant pour cet univers magique et Mário de Andrade doit utiliser la totalité des ressources du langage. Eugenio Coseriu nous permet de comprendre que cette dimension totale du langage n'est autre chose que de la poésie. *Macunaíma* est donc un texte poétique dans le sens le plus large du terme ; cette dimension s'ajoute, sous-jacente, aux styles divers signalés par Alfredo Bosi dans son *História concisa da literatura brasileira* (p. 397).

En ce qui concerne le protagoniste, Macunaíma surpasse le *pícaro* classique dans ce que Antonio Candido dit de Leonardo et du

gueux littéraire brésilien en général, c'est-à-dire dans la pratique de

l'astuce pour l'astuce (même lorsqu'elle a pour but de le débarrasser d'une situation difficile), manifestant un amour pour le jeu-en-soi qui l'éloigne du pragmatisme des *pícaros*, dont la friponnerie vise presque toujours le profit ou un problème concret, nuisant souvent à des tierces personnes dans sa solution (p. 71).

Ce type d'astuce, d'après Candido, semble davantage propre aux héros populaires qu'aux modèles érudits. *Macunaíma* possède un niveau de créativité qui n'est pas toujours atteint par le *pícaro*.

Dans le même sens, *Macunaíma* ne se limite pas au comique propre au picaresque classique. La différence, dans ce cas, se trouve dans l'incorporation de l'humour, ce recours propre à la modernité que Schopenhauer définit plutôt comme ironie, c'est-à-dire l'art de cacher derrière le burlesque quelque chose de profondément sérieux (Arnold Hauser, p. 317). Évidemment, *Macunaíma* est loin d'être simplement l'œuvre de divertissement que des critiques comme Fernando Lázaro Carreter voient parfois dans certains romans picaresques classiques, y compris le *Buscón*. La flexibilité humoristique découle, dans *Macunaíma*, de la rupture du manichéisme et est typique du gueux littéraire ou néo-*pícaro* brésilien.

Macunaíma innove également dans le domaine de l'érotisme. Le *pícaro* classique souffre normalement d'une auto-répression sexuelle due au contexte historique et qui évolue vers la misogynie ou — tout au moins dans les œuvres du « noyau » picaresque — vers des formes implicites ou explicites de proxénétis-

me qui soutiennent le plus traditionnel machisme. Dans le picaresque classique, l'éros transforme la femme en un objet utilitaire de plus, adéquat aux fins pragmatiques du *pícaro*. Tandis que dans *Macunaíma*, l'érotisme omniprésent s'harmonise avec les traits rénovateurs du protagoniste analysés plus haut.

Enfin, les principaux *pícaros* classiques du « noyau » passent par divers sous-emplois, évoluant de celui de guide d'aveugle à celui de valet, en particulier, jusqu'à atteindre l'autonomie relative du délinquant. Dans tous les cas, le mépris du travail prédomine, puisque le travail ne sert à rien dans le mécanisme d'ascension sociale. *Macunaíma* va plus loin et proclame l'oisiveté comme principe. Son exclamation classique « J'ai la flemme !... », loin d'être un trait négatif, constitue la base d'un type d'organisation sociale (une « utopie » aux yeux des colonisateurs et des colonisés) qui rejette la société industrielle. *Macunaíma* va affronter cette société et sera détruit par elle, mais il est clair qu'il s'oppose à ses mécanismes — « c'étaient les hommes qui étaient des machines et les machines qui étaient des hommes » (Andrade, p. 68) —, et contrevient à tout moment à ses échelles de valeurs et à ses hiérarchies. Symboliquement, en laissant São Paulo, il se venge comme on l'a déjà dit en transformant la ville en un paresseux de pierre. Ceci constitue, à notre avis, un projet politique alternatif qui est la base de l'autre dimension, quichottesque, du héros, et qui n'existe pas chez les *pícaros* classiques ; ceux-ci, *a priori*, apparaissent comme des victimes du pouvoir alié-

nateur des institutions, contre lesquelles ils n'intendent rien autrement que sur un plan individuel.

Conclusion

Ainsi, la lecture de *Macunaíma* à la lumière du picaresque apparaît non seulement possible, mais permet de placer l'œuvre de Mário de Andrade dans des dimensions et rapports peut-être insoupçonnés par l'auteur, mais légitimes pour nous dans notre rôle de lecteur. Cette lecture ne sert pas à affilier *Macunaíma* au picaresque, mais à montrer que, si le genre classique revit dans la rhapsodie, c'est à cause d'un contexte historique qui explique cette résurrection.

Qui plus est, les traits néo-picaresques de *Macunaíma* prennent d'autant plus d'importance que le côté tiers-mondiste de l'œuvre se retrouve dans une série de romans clairement néo-picaresques qui ont paru au Brésil dans les années 70 et 80⁹. Ces romans apparaissent à la fin du « miracle brésilien » des années 70, qui a accentué des conditions sociales que nous pensons équivalentes à celles des XVI^e et XVII^e siècles, lorsque le « miracle espagnol » de l'époque s'est évanoui. Alors comme maintenant, les marginaux victimes du processus de concentration des richesses n'ont pas d'autre option pour survivre que de « monter » dans

l'échelle sociale par le saut astucieux et anti-héroïque du *pícaro*.

Dans *Macunaíma*, comme dans plusieurs de ces romans, on retrouve l'essentiel du genre picaresque : un anti-héros, socialement marginalisé, protagoniste d'une série d'aventures s'inscrivant dans un certain projet personnel. La société, et en particulier ses mécanismes d'ascension sociale, sont satiriquement dénoncés, puisque la tricherie est toujours le chemin à suivre pour éviter d'être annihilé et pour pouvoir « monter ». La grande nouveauté de toutes ces histoires de nouveaux *pícaros*, sans aucun doute, consiste en l'incorporation, d'une façon ou d'une autre, d'un projet social alternatif, même si ces *pícaros*-quichottes finissent par être battus comme Macunaíma. Celui-ci, imbu de l'idéologie de la grande ville, est incapable de s'assumer en refusant les valeurs du colonisateur : il s'unit donc à une Portugaise et offense Vei, la Mère-Soleil. C'est pour cette raison qu'il sera détruit lorsque, se jetant sur une Yara européanisée, il sera reçu par la réalité nationale des piranhas. Sa transformation ultérieure en constellation céleste a un sens de prolongement du mythe : il devient la Grande Ourse, qui inclut l'Étoile polaire, la lumière qui guide. Ainsi, la synthèse du *pícaro* et de Quichotte indique la direction de l'utopie envisageable pour nous tous.

9 Nos recherches nous ont amené à délimiter un corpus d'au moins huit romans brésiliens des années 70 et 80 qui font partie de cette catégorie : *A Pedra do reino* de Ariano Suassuna, *Galvez, imperador do Acre* de Marcio Souza, *Meu tio Atabalpa* de Paulo de Carvalho Neto, *Os Voluntários* de Moacyr Scliar, *O Grande Mentecapto* de Fernando Sabino, *Travessias* de Edward Lopes, *O Tetranelo del-rei* de Haroldo Maranhão et *O Cogitário* de Napoleão Sabóia. À ce propos, voir notre livre *O Romance picaresco*.

Références

- ALMEIDA, Manuel Antonio de, *Mémoires d'un sergent de la milice*, Paul Ronai trad., Rio de Janeiro, Atlântica, 1944.
- ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, Jacques Thiérot trad., Paris, Flammarion, 1979 [1928].
- BAKHTINE, Mikhaïl, *la Poétique de Dostoïevski*, Isabelle Koltitcheff trad., Paris, Seuil, 1970.
- BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1970.
- CAMARGO, Maria Suzana, « *Macunaíma* », *ruptura e tradição*, São Paulo, Massao Ohno/ João Farkas, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de, *A Morfologia do « Macunaíma »*, São Paulo, Perspectiva, 1973.
- CANDIDO, Antonio, « Dialética da malandragem », dans *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Université de São Paulo, n° 8 (1970), p. 67-89.
- CARDOZO, Joaquim, « *Macunaíma* », dans *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 18 janvier 1945.
- CARVALHO-NETO, Paulo de, *Meu tio Atabalpa*, Remy Gorga Filho trad., Rio de Janeiro, Salamandra, 1978 [1972].
- COSERIU, Eugenio, « Tesis sobre el tema, lenguaje y poesía », dans *El Hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977, p. 201-207.
- CROS, Edmond, *L'Aristocrate et le carnaval des gueux. Études sur le « Buscón » de Quevedo*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1975.
- FAUNCE, Maria Casas de, *La Novela picaresca latinoamericana*, Madrid/ Barcelone, Cupsa/ Planeta, 1977.
- FERNANDES, Florestan, « Mário de Andrade e o folclore brasileiro », dans *Revista do arquivo municipal*, São Paulo, vol. 12, n° 106 (janv.-fév. 1946), p. 133-158.
- GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », dans *Communications*, 8 (1966), p. 152-163.
- GOLDONI, Rúbia Prates, *Galvez, o pícaro nos trópicos*, dissertation de maîtrise, São Paulo, Université de São Paulo, 1989.
- GONZÁLEZ, Mario M., *O Romance picaresco*, São Paulo, Ática, 1988.
- HAUSER, Arnold, *Origen de la literatura y del arte modernos*, I, *El Manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, « La Originalidad del *Buscón* », dans *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966.
- LOPES, Edward, *Travessias*, São Paulo, Moderna, 1980.
- MARANHÃO, Haroldo, *O Tetranelo del-rei*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.
- MELLO e SOUZA, Gilda de, *O Tupi e o alaúde. Uma interpretação de « Macunaíma »*, São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- MILTON, Heloísa Costa, *A Picaresca espanhola e « Macunaíma » de Mário de Andrade*, dissertation de maîtrise, São Paulo, Université de São Paulo, 1986.
- ORICO, Osvaldo, « A Novela picaresca e seus reflexos no romance brasileiro », dans *Curso de romance*, Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1952.
- SABINO, Fernando, *O Grande Mentecapto*, Rio de Janeiro, Record, 1980.
- SABÓIA, Napoleão, *O Cogitário*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1984.
- SCLIAR, Moacyr, *Os Voluntários*, Porto Alegre, L&MP, 1979.
- SOUZA, Marcio, *Galvez, imperador do Acre*, Manaus, Fundação Cultural do Amazonas, 1976.
- SUASSUNA, Ariano, *A Pedra do reino*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1971.