

## Pour un nomadisme de la lecture. Notes sur *la Reine des prisons* de Grèce d'Osman Lins

Michel Peterson

Volume 25, numéro 3, hiver 1993

Métissages : les littératures de la Caraïbe et du Brésil

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501016ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501016ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Résumé de l'article

La parole du poète constitue toute périphérie en centre, mieux encore, elle abolit même la notion de centre et de périphérie. Dans *la Reine des prisons* de Grèce d'Osman Lins, le texte résiste à la maîtrise de l'Histoire, car la réalité y est mise en abyme et la fiction n'établit plus de rapports privilégiés qu'avec la littérature: le référent ne s'y manifeste que par dérivation.

### Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

### ISSN

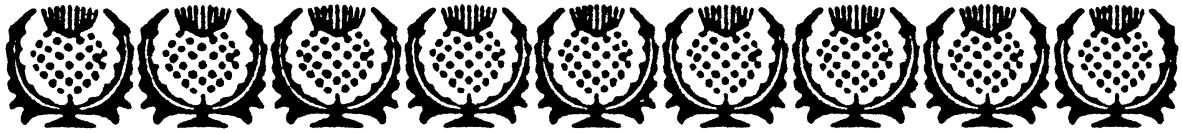
0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Peterson, M. (1993). Pour un nomadisme de la lecture. Notes sur *la Reine des prisons* de Grèce d'Osman Lins. *Études littéraires*, 25(3), 81–92.  
<https://doi.org/10.7202/501016ar>



# POUR UN NOMADISME DE LA LECTURE

## NOTES SUR *LA REINE DES PRISONS* *DE GRÈCE* D'OSMAN LINS

*Michel Peterson*

La parole du poète mène de la périphérie à la périphérie, reproduit la trace du nomadisme circulaire, oui; c'est-à-dire qu'elle constitue toute la périphérie en centre, et, plus encore, qu'elle abolit même la notion de centre et de périphérie.

Édouard Glissant, *Poétique de la relation*

■ L'œuvre narrative d'Osman Lins se partage, ainsi que l'a montré Sandra Nitrini, en deux parties. La première regroupe des textes qui adoptent des formes réalistes et traditionnelles : *O Visitante* (1955), *Os Gestos* (1957) et *O Fiel e a pedra* (1962). La seconde est constituée de textes qui se caractérisent par des innovations touchant surtout aux modes de composition des personnages et à l'utilisation fréquente de procédés méta-textuels. *Nove, Novena* (1966), *Avalovara* (1973) et *A Rainha dos cárceres*

*da Grécia* (1976)<sup>1</sup> cherchent en effet à faire éclater l'illusion référentielle. Pour commode et juste qu'elle soit, cette séparation stratégique de l'œuvre en deux moments distincts doit être utilisée avec prudence<sup>2</sup>. En effet, si *Nove, Novena* consomme une rupture inévitable, *O Fiel e a pedra* provoquait déjà un brouillage des registres narratifs. La construction tant souhaitée de l'épopée brésilienne s'y trouve constamment remise en cause par la multiplication des perspectives et des couches mytholo-

---

1 Quatre romans de Lins ont déjà été superbement traduits en français par Maryvonne Lapouge. Il s'agit de *Nove, Novena* (*Retable de sainte Joana Carolina*), *Avalovara, A Rainha dos cárceres da Grécia* (*La Reine des prisons de Grèce*), *O Fiel e a pedra* (*Le Fléau et la pierre*).

2 Dans sa préface au *Retable de sainte Joana Carolina*, Leyla Perrone-Moisés affirme à son tour, en s'appuyant presque uniquement sur l'aspect formel du texte, que cette neuvaine marque un tournant dans l'œuvre de Lins. Mais les manipulations parfois extravagantes du « contenu mythologique » de *O Fiel e a pedra* (on pense à Darcy Ribeiro...) n'indiquent-elles pas elles aussi, avec l'« aspect artificiel » du récit, une profonde mutation du statut de la représentation ?

giques. Contrefaisant l'*Énéide* de Virgile, l'auteur installe ainsi une confusion et un décalage permanents entre les énoncés imaginaires et le réel de l'énonciation.

L'intérêt du classement proposé par Nitrini tient à ce qu'il permet de suivre avec précision la démarche d'un auteur qui associait sa condition existentielle d'écrivain à celle de l'homme en général. Ce lien indissoluble explique d'ailleurs la présence de plus en plus marquée, à partir de *Nove, Novena*, d'un faire interprétatif qui dialectise le fugitif et l'immuable en s'appuyant à la fois sur l'histoire du Brésil, sur l'histoire des textes occidentaux et sur l'histoire personnelle. Même si la tentation est forte de suggérer un nouveau découpage qui placerait *O Fiel e a pedra*, plutôt que *Nove, Novena*, à l'orée de la période dite expérimentale de l'œuvre romanesque de Lins, nous nous en abstenons aussi longtemps que les analyses n'auront pas été relativisées par une étude parallèle des contes, de la dramaturgie, des récits de voyage et des essais de l'écrivain. Loin d'embrasser un ensemble aussi vaste, notre étude se limitera au problème de la lecture tel que thématiqué dans l'ultime texte de Lins : *la Reine des prisons de Grèce*.

### Corps, voix et langages du peuple brésilien

Dans *la Reine des prisons de Grèce*<sup>3</sup>, le texte résiste davantage à la maîtrise de l'His-

toire que dans les autres œuvres de Lins, puisque la réalité est ici mise en abyme et que la fiction n'établit plus de rapports privilégiés qu'avec la littérature, le référent ne se manifestant alors que par dérivation. Comme dans le *Don Quichotte*, l'espace du fictionnel (et non du fictif, lequel conserve toujours la fonction de vérité propre au réel) remet en cause, au moyen du texte, la vérité. Une fois que l'acte critique envahit l'acte de création, l'incertitude devient telle que la lecture (la nôtre tout autant que celle de l'écrivain qui écrit), incapable de gouverner en même temps le monde du livre et le monde du lecteur, perd les fondements pragmatiques qui d'habitude la légitiment. On comprend que Lins s'inscrive alors dans une lignée qui, de James Joyce au Nouveau Roman, tente, selon Juan José Saer, « de rompre les barrières inspirées par la conception d'une historicité sans failles » (p. 9). C'est pourquoi, comme chez Cesare Pavese ou Thomas Mann, la cosmographie de *O Fiel e a pedra* place la sémosis « dans une dimension culturelle qui excède la réalité purement historique » (*ibid.*, p.10).

Le partage proposé par Nitrini s'appuie essentiellement sur un discours analytico-comparatif qui conteste avec raison la prétendue *parenté formelle* entre l'œuvre romanesque de Lins et le Nouveau Roman<sup>4</sup>. L'auteur de *Nove, Novena* construit en effet une poétique qui table non sur la description optique ou créatrice (c'est-à-

3 Le roman se présentant comme un journal d'écriture, nous renverrons entre parenthèses, à moins d'avis contraire, à la date des notations. On pourra ainsi se référer à la fois à l'original en portugais et à l'excellente traduction française de Maryvonne Lapouge.

4 Le rapprochement entre Lins et le Nouveau Roman avait d'abord été effectué par Claude Fell dans « le Nouveau Roman au Brésil ».

dire sur l'exercice du regard), mais sur un idéalisme concret, lequel exploite simultanément le primitivisme, le platonisme, le baroque, le romantisme et le modernisme. Explorant les mécanismes de l'interdiscursivité qui fonde l'hétérogénéité du texte osmanien, Nitrini précise d'ailleurs :

O foco narrativo osmaniano, centrado num «eu atemporalizado e ubiquizado», isto é, numa visão aperspectivada, revela-se, por sua vez, como diametralmente oposto ao ponto de vista subjetivo, situado num *bic et nunc*, do Novo Romance. O cruzamento de monólogos e a mudança do foco narrativo, apontados pela crítica como elementos de semelhança entre *Nove, Novena* e os novos romancistas encarnam, na realidade, uma similaridade aparente, que não resiste às diferenças de suas retaguardas filosóficas<sup>5</sup> (p. 268).

Le décloisonnement des formes textuelles légitime l'engagement social de l'écrivain, de sorte que l'interrogation des systèmes de significations produite dans le texte *traverse* les procédés métatextuels et conduit à la formulation d'une critique minutieuse et virulente du modèle brésilien de croissance des années 60 et 70, modèle fondé comme on sait sur la militarisation de l'économie et sur le maintien d'un État hypercentralisé. Si la multiplication et la géométrisation des registres narratifs de même que le conflit entre l'histoire et le discours semblent bien correspondre à la poétique du soupçon élaborée surtout par Robbe-Grillet, Sarraute, Butor et Ricardou, il reste que la poétique osmanienne déplace la critique de

la réification de l'homme pour projeter ce dernier dans une politique et une esthétique de la nature et du cosmos.

Ce n'est d'ailleurs peut-être pas par hasard que l'œuvre brésilienne et sud-américaine de Lins est en définitive incompatible avec le Nouveau Roman : en structurant tout autant les récits populaires que les textes savants, elle traduit les énoncés dialogiques de personnages dont les discours sont souvent si multiples qu'il est impossible de les ramener à un commun dénominateur. Loin d'être un outil de l'écrivain, *la Reine des prisons de Grèce* donne forme au plurilinguisme social et inscrit l'hétéromorphie des langages dans un texte fragmenté qui problématise les genres littéraires canoniques. Par exemple, le narrateur, professeur de sciences naturelles à São Paulo, note au sujet de Marie de France, l'héroïne du roman inachevé de son amante récemment décédée<sup>6</sup> :

Le moment est venu d'attirer l'attention sur ce que j'ai déjà pu observer : la locution de Marie de France (recherchée, bien que, nous l'avons vu, ne se départant jamais d'un apparent naturel, pour ne pas dire ingénuité) est imprégnée par des champs sémantiques variés, correspondant aux divers thèmes ou, plus exactement, aux différents corps sociaux avec lesquels le personnage se trouve avoir affaire (17 janvier 1975).

Lorsque Marie de France doit s'adresser à des médecins, des avocats ou à tout autre professionnel, sa langue est aussitôt truffée d'expres-

5 Le point de vue narratif osmanien, axé sur la vision omnisciente d'un «je atemporel et ubiquiste», se révèle de lui-même diamétralement opposé au point de vue subjectif, *bic et nunc*, du Nouveau Roman. L'entrecroisement des monologues et les changements de point de vue narratif, considérés par la critique comme des éléments communs entre *Nove, Novena* et les nouveaux romanciers, n'établissent en fait qu'une apparente similitude qui ne résiste pas aux différences créées par ses réticences philosophiques (traduction de Maximilien Laroche).

6 Roman intitulé justement *la Reine des prisons de Grèce* et dont celui de Lins constitue une étude sous forme de journal.

sions grotesques tournant en dérision leur jargon (les représentations linguistiques).

La carnavalisation qui englobe cette hybridation généralisée constitue le principe éthique et esthétique de *la Reine des prisons de Grèce*. Mais quelle fonction occupe-t-elle; en d'autres termes, quelle vision du monde la vision artistique de Lins traduit-elle? La mise au point d'André Belleau sur le concept bakhtinien de carnavalisation peut ici nous être d'une grande utilité :

S'il y a carnavalisation, il y a bien quelque chose qui carnavalesque quelque part. On peut toujours faire l'hypothèse que c'est la culture populaire elle-même par la médiation du discours social dans les sociétés où elle est encore vivante : songeons au Québec, à l'Amérique latine. On dirait en effet que le roman actuel de l'Amérique du centre et du sud est écrit délibérément pour donner raison à Bakhtine, ce qui n'est nullement le cas du nouveau roman français, pipi de colombe monologique au sujet duquel Bakhtine n'est d'aucun secours (p. 53).

Chacune des voix du roman osmanien laisse donc résonner l'ensemble des discours sociaux qui, à cause de leur caractère foncièrement hybride, relativisent toutes les strates du texte. C'est ainsi que le spiritisme d'un personnage comme Rônfilo Rivaldo ne trouve son expression radicale que s'il côtoie le «couperet lucide Ezra Pound»; de même la folie de l'héroïne Marie de France ne se comprend que mise en rapport — sémantique, axiologique, etc. — avec Fontane, Gide, Carroll, Machado de Assis

ou Goethe. La «polyphonie topologique<sup>7</sup>» de *la Reine des prisons de Grèce* n'a plus rien à voir avec le monologisme qu'André Belleau — sans doute un peu rapidement (il suffit de penser à Pinget, Simon ou Duras) — prétendait être la marque du Nouveau Roman.

L'organisation spatiale du roman osmanien est donc fragmentée par la multiplication d'espaces textuels dont les formes, les contenus et les matériaux sont radicalement différents et n'arrivent jamais à s'intégrer parfaitement: biographie de l'amante du narrateur, Julia Marquezim Enone; extraits (commentés) du roman écrit par J.M. Enone/Lins; essais littéraires dans lesquels sont interrogés les fondements d'une poétique historique des genres; essais philosophiques traitant de questions comme la mémoire, le destin, l'existence, etc. Le lecteur est par conséquent mis en face d'un texte poly-narratif, poly-énonciatif et poly-discursif. Quant au narrateur, il se trouve forcé d'examiner, au moyen de procédés métafictionnels, tous les possibles de la fiction. L'opposition monologisme - dialogisme est alors transcendée par le journal métadialogique bricolé par Lins. Ce journal ne constitue pas simplement, loin s'en faut, la relation quotidienne d'événements textuels et/ou biographiques. Il définit plutôt un espace pluriel à travers lequel se concrétisent les attentes et les perceptions du lecteur-narrateur: «En réalisant le non-dit du texte lu,

7 Ce concept a été proposé par Wladimir Krysinski dans une analyse de *Moi, le Suprême* d'Augusto Roa Bastos. Il désigne l'organisation spatiale d'un roman «qui se constitue en un texte fortement discontinu» et dont la lecture se trouve «déterminée par l'expérience de la forme saillante [au sens de René Thom]: irrégularité du rythme textuel de la narration du Suprême qui chevauche plusieurs espaces textuels: discours à proprement parler, "circular Perpetual", cahiers, lettres; brisure de symétrie textuelle par le jeu compilateur qui implique la juxtaposition des références documentaires, de commentaires et de notes du "compilateur" [dans *la Reine*, le professeur de sciences naturelles]» (Krysinski, 1988, p. 46, note 7).

écrit Paul Zumthor, le lecteur engage sa propre parole, avec les énergies vitales qui la supportent» (p. 57-58). Le lecteur-amoureux de *la Reine* engage aussi son corps et réalise, outre le non-dit, le non-écrit ou ce qu'il vaudrait peut-être mieux appeler le non-scriptible, zone inconnaissable de sa propre psyché. C'est pourquoi il se soucie en fait fort peu de savoir si ce qu'il lit appartient au domaine de l'écriture ou à ceux, plus nuageux, de la passion, de la naissance à soi du sujet ou du langage comme tel :

La lecture est la saisie d'une performance absente-présente ; une saisie du langage se parlant (et pas seulement se livrant sous la forme de traces noires sur du papier). La lecture est la perception, dans une situation transitoire et unique, de l'expression et de l'illocution ensemble (*ibid.*, p. 61).

À l'instar du narrateur-lecteur, nous devons reconnaître la compétence cognitive des locuteurs si nous voulons comprendre, comme dirait Jakobson, l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle, et si nous voulons que l'acte de langage règle réellement les rapports entre les locuteurs et les locutaires.

Fait à souligner, le problème posé par la perception de l'expression et de l'illocution se trouve superbement mais indirectement exemplifié par le thème de la *résistance*. L'analyse par le narrateur du roman de J.M. Enone révèle que la romancière, militante lors des troubles qui agitèrent dans sa jeunesse les plantations de canne à sucre, parsème son texte de scènes qui évoquent l'invasion par les Hollandais de l'État de Pernambuco. Or non seulement l'invasion permet-elle d'introduire son corollaire, la

résistance, pour exprimer une vérité d'ordre général (savoir qu'une moitié de l'humanité *dévore* l'autre), mais elle permet en plus de saisir le peuple brésilien dans son ensemble : « Blancs, Indiens, esclaves africains et métis, auxquels devaient plus tard se joindre les commandos noirs, libres, d'Henrique Dias, allaient, rassemblés dans ce réduit célèbre, résumer de manière symbolique la totalité de la population brésilienne » (28 avril 1975). L'expression et l'illocution du peuple sont ici saisies (un peu comme dans *Vive le peuple brésilien* de João Ubaldo Ribeiro) à partir d'un « noyau de résistance » qui définit à lui seul l'identité infiniment fracturée de sujets formant une communauté dont le paradoxe consiste en ce qu'elle est à la fois légitime et impossible. Les récits de spoliation font ainsi entendre la totalité des voix, des races et des pratiques sociales et symboliques. Autre manière de dire que la carnalisation généralisée de la « société brésilienne » (mais comment postuler sa singularité?) implique un mélange originaire des corps et des langages, c'est-à-dire un mélange qui ne s'oppose pas à une pureté fantasmatique (et, pour cette raison même, profitable sur les plans politique et économique), mais qui allie, sans jamais en effectuer la synthèse, des énoncés, textes, corps ou perceptions totalement étrangers les uns aux autres<sup>8</sup>.

### La loi du texte

La lecture de *la Reine des prisons de Grèce* nous apprend donc (le « nous » désignant ici tout

---

<sup>8</sup> Au sujet de la notion de « mélange », il faut lire le texte de Serge Bourjea, « Éloge de métis [Platon, Amado, Valéry, en toute confusion] ».

autant le narrateur-lecteur que « nous » les lecteurs de Lins), entre autres choses, qu'un récit, une race ou un individu sont toujours d'emblée différents, immigrants au cœur même de leur propre patrie. L'autochtone conserve toujours, qu'il le veuille ou non, son statut de réfugié puisque l'espace politique dans lequel il (s')est inscrit ne peut jamais lui garantir autre chose que sa non-appartenance. Mêlés avant sa naissance, le sujet et le texte deviennent de plus en plus métissés au cours de leur vie. Un simple et rapide coup d'œil à la structure des textes de *la Reine des prisons de Grèce* montre à quel point l'expérience fondatrice du peuple brésilien ne peut pas ne pas résulter en une textualité hybride.

Sans même examiner ici les nombreux genres intercalaires qui forment et déroutent le récit principal (le journal du professeur), on peut simplement prendre acte du fait que la reprise du titre *la Reine des prisons de Grèce*, par le narrateur et par Lins, ne fait pas du texte un simple roman dans le roman, car le titre nomme ici à la fois un livre qui n'a pas été publié (celui de J.M. Enone) et un autre qui l'a été (celui d'Osman Lins). C'est bien ce qu'indique implicitement le professeur lorsque, guidé par son amour, il commente son propre texte :

Plus qu'un substitut et qu'un commentateur, partial, de l'œuvre, peut-être ce livre est-il, qui sait?, plutôt que le *témoignage d'une personne ayant connu la romancière* (façon de reprendre le cours, interrompu, d'une intimité), une *tentative*, au contraire, *pour la connaître*, et pour, oui, découvrir, grâce à l'approfondissement de son texte, l'être que j'ai aimé et continue d'aimer, si tant est que l'on puisse aimer une ombre. Il est possible aussi que ce questionnement ne nous approche d'aucune vérité — aucune — et que j'aie seulement, sur le roman de mon amie, construit un autre roman, une autre amie, à l'image de

modèles que j'ignore et qui cependant, à mon insu, me gouvernent (12 septembre 1975).

Bien plus — ou bien moins — qu'une mise en abyme, le roman de Lins doit alors être lu, selon Wladimir Kryszynski, comme une sorte de commentaire ascendant :

L'ascension du commentateur signifie d'une part une empathie et, d'autre part, une multiplication des niveaux herméneutiques par lesquels l'auteur du journal de lecture de *la Reine des prisons de Grèce* s'efforce de donner à ce roman le maximum de sens (1987, p. 41).

Avant de montrer que cette multiplication des niveaux herméneutiques participe d'une théorie de la lecture que j'appellerai le nomadisme de la lecture, il nous faut suivre le questionnement du professeur au sujet du genre (savant ou poétique?) qu'il se doit d'adopter pour réaliser son commentaire et concrétiser sa lecture (2 février 1975).

L'auteur du journal de lecture s'interroge d'entrée de jeu sur le statut problématique de son livre. Une fois admis que la biographie ne convient pas à une présentation objective de J.M. Enone et qu'il semble préférable de s'intéresser plutôt à l'œuvre que celle-ci a laissée, quel genre adopter? Optera-t-il pour un essai, un commentaire, une analyse ou pour une simple déposition? Après avoir évalué les différentes possibilités, il tranche de la façon suivante :

Mon but est un essai où, renonçant à l'immunité vis-à-vis du temps, et donc m'exposant au doute, à l'imprévu, j'établisse avec mon lecteur — ou complice — une relation plus loyale. Et le Journal n'est-il pas la forme qui s'impose alors naturellement? Ainsi suivrai-je au jour le jour la progression et les méandres des perplexités qui me troubleront (15 juillet 1974).

L'essai-journal que nous propose le narrateur permet la formulation non pas d'une théorie de la lecture — puisqu'une telle théorie supposerait une quelconque instance autorisée qui puisse statuer sur la légitimité des textes —, mais bien de la création d'univers textuels multiples dans lesquels les constants échanges de rôles narratifs autorisent *toutes les lectures possibles*, celles-ci correspondant d'ailleurs à tous les possibles narratifs qui forment l'espace ludique de *la Reine des prisons de Grèce*. En effet, les patients — bénéficiaires ou victimes (par exemple, Marie de France, diseuse et prostituée...) — et les agents — volontaires ou non — circulent entre les différents niveaux narratifs par le biais de lectures superposées et itératives. Le récit de J.M. Enone semble s'appuyer sur une intrigue alors que celui du professeur fait proliférer les enclaves non narratives<sup>9</sup>, au point que celles-ci deviennent le texte et que l'intrigue est, d'abord et avant tout, constituée par le travail d'interprétation (gloses, commentaires, exégèses, etc.).

Le roman de Lins doit malgré tout être considéré comme la doublure du roman de J.M. Enone dans la mesure où celui-ci constitue l'intertexte privilégié de celui-là, et ceci à tel point que les deux textes (les deux niveaux : le

texte et le métatexte) se confondent dans une même fiction :

*La Reine des prisons de Grèce*, comme toujours les romans d'une certaine envergure [le narrateur parle ici du roman de J.M. Enone], est un objet hétérogène. Résonances mythologiques, inquiétude métaphysique, clameur revendicatrice, aversion pour les institutions, amorce d'une analyse des classes déshéritées (à travers leurs rêves, leurs mythes, leurs noyaux d'information) : tous ces éléments, distribués en diverses proportions et amalgamés à des problèmes de forme d'une grande actualité, le composent (6 novembre 1974).

Comment mieux décrire le roman d'Osman Lins? N'était le fait que le roman de forme relativement classique de J.M. Enone est inachevé et qu'il n'a pas été publié<sup>10</sup>, il suffirait d'en reprendre les éléments pour interpréter correctement celui de Lins.

Les choses sont évidemment loin d'être aussi simples. Contrairement au roman de J.M. Enone (du moins si l'on se fie au texte que nous livre le professeur sous forme de fragments), le roman de Lins expose sans cesse sa loi, c'est-à-dire celle qui consiste à faire de la réutilisation(-production) des matériaux textuels l'enjeu même de la fiction. Celle-ci est en effet le lieu où se rejoignent des multitudes de textes qui, aussitôt mis en présence, repartent vers d'autres horizons textuels<sup>11</sup>. L'intertextualité est d'ailleurs si complexe — le métissage est si

9 À ce sujet, voir évidemment Claude Brémont : les enclaves non narratives se définissent comme des informations « qui n'énoncent pas des événements, et qui n'en importent pas moins à l'intelligence globale du message : descriptions des personnages, effusions lyriques, sentences didactiques, méditations philosophiques... Souvent, elles sont le *texte* véritable dont l'intrigue n'est, à proprement parler, que le *pré-texte* » (p. 322-323).

10 En tant qu'auteur, J.M. Enone n'existe donc pas (25 mai 1974), même si quelques exemplaires ronéotypés de son texte ont circulé et qu'une soixantaine de personnes ont donc eu la chance, que nous n'avons pas, de le lire.

11 Maria do Carmo Lanna Figueiredo a étudié ce problème dans « Osman Lins : uma literatura de confluência ». Elle montre que la lecture par Lins de Machado de Assis et Lima Barreto (à l'œuvre duquel il a consacré un essai théorique) implique, outre le processus de valorisation critique des œuvres analysées, la prise en considération de l'hétérogénéité et de la multiplicité comme fondement de l'activité de lecture - écriture.



fondamental — que le professeur sent parfois le besoin de citer le *texte original* de J.M. Enone :

Il se trompe, celui qui imagine que les divers fragments d'un récit naissent de la même intention et convergent en bon ordre, quel que soit le but recherché. L'œuvre seule — et rien d'autre — accueille et justifie ce qu'elle s'associe. Objet entier et, cependant, capricieux, capable d'assimiler des corps étrangers, le roman se révèle modelé par les intérêts variés de l'auteur pour ce qui — important ou apparemment sans réelle valeur — a marqué durablement son esprit (8 août 1975).

L'intérêt de ces remarques d'ordre épistémologique tient tout autant à la poétique qui s'exprime à travers elles qu'aux hypothèses heuristiques qui appellent un mode de lecture pluriel et flottant répondant à la diversité des points de vue sur l'œuvre de J.M. Enone.

Avec *la Reine des prisons de Grèce*, le lecteur se trouve donc face à un puzzle. Il doit par conséquent « recomposer » le roman de Lins s'il veut avoir accès à celui de J.M. Enone. Or, ainsi que le remarque fort pertinemment Maryvonne Lapouge dans la préface à la version française, « il n'est même pas sûr que certaines pièces, sournoisement, n'aient pas été retirées du jeu, lequel, étalé, nous défie » (p. 8). Quant à J.M. Enone, « a-t-elle distribué [les] indices, se demande le professeur, comme les pièces d'un puzzle que les lecteurs devraient recomposer? » (23 septembre 1975.) Il nous assure qu'il n'en voit pas la raison puisque, selon lui, l'impossibilité d'établir une chronologie valable pour le roman de J.M. Enone « n'atténue en rien l'âpreté du combat entre Marie de France et le labyrinthe des organismes sociaux » (*ibid.*).

### Nomadisme et mimésis

Comment, se demandera-t-on, le lecteur peut-il s'y retrouver « dans ce roman de permutation où tout envahit tout (les lois internes de l'œuvre devant fatalement conduire à des débordements d'ordre culturel) » (28 août 1975)? La réponse à cette question fondamentale se trouve inscrite en toutes lettres dans le texte de Lins : « Or, il y a dans la fréquentation des textes littéraires quelque chose de nomade et je ne me repens pas d'avoir préservé en moi cet heureux vagabondage » (2 décembre 1974). Développer un instinct nomade qui n'implique pas un marchandage des valeurs textuelles sur le marché des biens symboliques, voilà une tâche fort difficile pour les esprits sédentaires que nous sommes. Lins nous invite à vivre dans le désert, sans élire de domicile interprétatif fixe. Plus : il nous oblige à changer constamment de temps et d'espace afin que nous puissions, dépouillés de nos habitudes de lecture, connaître les vertus de l'errance et saisir par là le lien essentiel qui unit l'écrivain à son lecteur :

Mon livre, affirme-t-il, tente de transmettre une vision du lecteur, *vision fanatique* du lecteur fanatique. *La Reine*, que j'ai voulue une exacte allégorie de la lecture, s'occupe avant tout de l'acte de lire... de la façon dont le récit concerne, investit le lecteur et, inversement, de la façon dont le lecteur informe, assume le texte. Le narrateur, celui chargé du commentaire, est le lecteur, lecteur qui n'a pas plus que d'autres la clef de l'œuvre qu'il interroge (1980, p. 9).

Pour simple qu'elle apparaisse, la thèse de Lins demeure extrêmement lourde de conséquences. Elle commande une théorie-allégorie

de la lecture qui fasse du plaisir (et, dans le cas du narrateur-lecteur, de l'amour) le critère de littérarité du texte, même lorsque celui-ci n'a pas encore accédé à la publication. Zumthor<sup>12</sup> définit l'acte de lecture de la manière suivante :

en soi, l'acte de lecture, de façon tout à fait générale, peut être décrit comme neutre : décodage d'un graphisme en vue de la collecte d'une information. Or, en certains cas (qu'il faut définir), la lecture cesse d'être uniquement décodage et information. Il s'y ajoute, et à la limite s'y substitue, des éléments non informatifs, qui ont la propriété de procurer un plaisir, lequel émane d'un lien personnel établi entre le lecteur lisant et le texte comme tel. Pour le lecteur, ce plaisir constitue le critère principal, souvent unique, de poéticité (littérarité). En ce sens, on dira qu'un discours devient réellement poétique (littéraire) dans et par la lecture qui est pratiquée par tel individu (p. 26-27).

Le plaisir « esthétique » provoqué par la lecture ne serait toutefois pas possible si le narrateur, voulant aller au-delà du sens originel accessible à tous du texte de J.M. Enone, n'adoptait pas la méthode de lecture médiévale, méthode qui seule légitime son rôle d'*interprès*. C'est pourquoi il prend soin de passer par les quatre niveaux de lecture : *sensus litteralis* (sens littéral), *allegoricus* (sens permis par les récits premiers), *tropologicus* (interprétation morale) et *anagogicus* (sens mystique, déclaration de principe général). L'accomplissement de sa tâche herméneutique est cependant relativement facilitée par le fait qu'il peut sans trop de difficultés se replacer au moment de la production du texte et saisir ainsi l'intention réelle de J.M. Enone. Mais les interprétations se multi-

plient puisque l'œuvre de son amante donne à lire, à travers les vingt-sept personnages qui circulent dans le texte, une esthétisation de son expérience esthétique. En « traduisant » son expérience vécue (*Erlebnis*) en expérience réfléchie (*Erfahrung*), J.M. Enone augmente le plaisir corporel et littéraire de son amant, mais rend du même coup plus ardue la saisie du sens. Reste que le narrateur possède un avantage considérable car il rédige son essai-journal en ayant le roman sous les yeux. Or c'est justement cet avantage qui lui permet d'initier le non-lecteur. Dans une entrevue marquant la parution de *la Reine des prisons de Grèce*, Lins précisait d'ailleurs :

Acho que *A Rainha dos cárceres da Grécia* pode contribuir no sentido de transformar um não leitor de romances em leitor, ou, ainda, contribuir para que um leitor pouco versado no gênero se torne mais lúcido, mais atento, possa ler com mais proveito, com mais prazer. E devo dizer que o bom leitor me interessa imensamente<sup>13</sup> (1979, p. 238).

Le plaisir de lire demeure toutefois inséparable du plaisir d'écrire. D'où la constante permutation des positions d'écrivain et de lecteur. Ce changement réciproque et continu entraîne (ou est provoqué par) une radicale remise en cause de la représentation. C'est pourquoi, ainsi que tient à le souligner le professeur, « le discours, confié à une analphabète [Marie de France], se dérobe à tout effort de mimèse » (28 novembre 1974). La destruction de la mimésis va si loin qu'il devient impossible

12 Dont un extrait de l'*Histoire littéraire de la France médiévale* est d'ailleurs placé en exergue à *Avalovara*.

13 J'estime que *la Reine des prisons de Grèce* peut apporter une contribution, dans ce sens qu'elle peut transformer un non-lecteur de roman en lecteur, ou encore qu'elle peut contribuer à ce qu'un lecteur peu familier de ce genre devienne plus averti, plus attentif, puisse lire avec plus de profit, avec plus de plaisir. Et je dois dire qu'un bon lecteur m'intéresse immensément (traduction de Maximilien Laroche).

de préciser si le réel préexiste à la fiction, ou l'inverse.

Dans la mesure où le nomadisme de la lecture a à voir avec la compréhension du texte, il convient d'effectuer une mise en garde. Le nomadisme implique, ainsi que le souligne Zumthor à la suite de Kenneth White, « le rejet des métaphysiques et des dialectiques, l'appel à une philosophie sans ancrage dans l'Idée » (p. 103). Il s'agit donc d'une manière radicale de rompre avec le centre et de se tenir à la périphérie, en ce lieu pluriel où le discours se libère de toute idée d'identification, de « centralisation », de systématisation et de maîtrise. L'*interpres* cesse d'être dominé par l'unité, la totalité et la cohérence. Il se place en retrait du philosophique et du politique afin d'inaugurer un jeu de pures substitutions. Le plaisir et la lucidité de la lecture — plaisir lié à la poéticité absolue — ne sont possibles que dans une discontinuité.

Si Lins nous oblige à lire en négligeant la soi-disant différence entre le littéraire et le réel (entre la pensée et le référent) et en posant que ces deux modes ontologiques ne sont que pure représentation, il ne faut toutefois pas pour autant croire que le littéraire constitue simplement le simulacre d'un simulacre. Suivant, à l'instar de Paul de Man, la leçon de Nietzsche, Lins illustre de façon exemplaire que la littérature se donne comme « la "simulacrité" [du] simulacre, et [que] cela constitue une forme de cognition dont le cadre est probablement l'emblème » (Godzich, p. XXVIII; traduit par nous).

Fort de cet acquis, le professeur peut alors se permettre de formuler, à la suite d'une discussion avec Anatol Rosenfeld, une sévère critique à l'endroit d'un chef-d'œuvre de la littérature brésilienne :

*Grande Sertão : Veredas* se présente d'emblée comme inacceptable en ce qu'il simule une oralité que le texte, des plus élaborés, encore que sans affectation, conteste sans arrêt : la fiction s'instaure, de façon déclarée, dans l'acte même de l'énonciation. L'homme de main de Riobaldo raconte de vive voix sa propre histoire à un interlocuteur problématique, au long d'un volume de cinq cent cinquante pages dont l'inauthenticité, franchement assumée, ne se travestit pas un instant (28 novembre 1974).

Même s'il ne semble pas prendre en considération le fait que João Guimarães Rosa rompt énergiquement avec la conciliation épique<sup>14</sup>, il note cependant, le jour suivant, relativisant quelque peu son jugement :

*Grande Sertão : Veredas* imite encore — concession, infime, au sens commun — la relation orale d'événements qui se sont produits. L'œuvre qui nous occupe [*la Reine des prisons de Grèce*], en faisant coïncider action et verbalisation, semble à tout moment suggérer que le discours est faux, irréel, fabriqué, absurde, qu'il ne rend compte d'aucun passé : il admet n'être que fabulation (29 novembre 1974).

Remarquons que la critique adressée à João Guimarães Rosa s'appuie sur le concept d'imitation comprise au sens traditionnel du terme. C'est que Lins lit *Grande Sertão : veredas* comme un texte qui renvoie d'une quelconque façon au réel, à un modèle, à un référent. Or l'activité mimétique n'implique pourtant nullement ici la conformité à un modèle antérieur. Au contraire, comme l'écrit Pierre Gravel,

14 Voir, à ce sujet, Kathrin Holzermayr Rosenfeld, en particulier le second chapitre de la première partie : « O Maléfico e o Obscuro em Goethe e Guimarães Rosa : ruptura com a conciliação épica ».

la mimésis fait éclater cette prétention du réel à se donner comme référence et ouvre bien plutôt une question sur le statut de cet étrange irréel qui est produit par la mimésis et qui paraît d'autant plus réel, crédible et probant qu'il est, simplement mais totalement, bien rendu (p. 42).

La dichotomie réel - irréel est d'ailleurs si gravement atteinte qu'elle accuse l'écart irréductible entre l'intuition du monde et les représentations qui le constituent :

La dissociation entre la conscience et le réel se manifeste ici — sur un plan, donc, individuel et non en tant que phénomène général — dans un langage factice, idéalisateur, proche de celui des romantiques, de José de Alencar en particulier. Dit autrement : la romancière, par la déformation de certains traits et l'amalgame d'emblèmes suffisamment lisibles (ainsi que procède la caricature), exprime sa propre attitude — solitaire, sarcastique ou ambiguë — envers chacun de ses modèles (9 septembre 1975).

Comment expliquer que Lins ne saisisse pas que le texte de Guimarães Rosa obéit à la même conception de la mimésis que le sien, que la « dissociation entre la conscience et le réel » constitue l'une des lois de *Grande Sertão : veredas*? La différence entre les deux œuvres tient-elle au fait que, comme le remarque fort pertinemment Leyla Perrone-Moisés, Guimarães Rosa travaille au niveau des microstructures du récit alors que Lins exploite les macrostructures (p. 8)? La question reste posée et une réponse pertinente nécessiterait une analyse comparative détaillée qu'il est évidemment impossible de conduire ici. Disons toutefois, n'en déplaise à Lins, que nous sommes en pré-

sence de deux œuvres dans lesquelles la mimésis se définit en tant que production altérante. La mimésis produit toujours, pour le prosateur comme pour le lecteur, de la différence. Ainsi que l'observe en effet Luiz Costa Lima à la suite de Derrida :

definir a mimese como produção da diferença, a partir de um horizonte de semelhança, significa dizer, do ponto de vista do ficcionista (poeta ou prosador), que ele cria « irrealidades », irrealidades e não reconhecimentos, a partir de que, entretanto, lhe atinge como *realidade*; e, do ponto de vista do receptor, que este, a partir da semelhança que reconhece no que lê, vê ou escuta, realiza a « irrealidade » do objeto com que está em contato. É a esta irrealidade irreductível que ele suplementará com sua leitura, i.e., com sua interpretação<sup>15</sup> (p. 364-365).

C'est justement l'« irréalité irréductible », la logique du « supplément » d'écriture et de lecture qui nous permettent de traduire les termes « fabulation », « faux », « irréel », « fabriqué » et « absurde » (*la Reine des prisons de Grèce*, 29 novembre 1974) par « simulacrité » (c'est-à-dire, dans les termes de Guimarães Rosa, « mythique » ou « poétique »); nous obtiendrions ainsi la pièce du casse-tête retirée par Lins. Si cette pièce paraît nous échapper, c'est parce que, comme la lettre volée de Poe, elle n'est que trop visible : elle constitue le texte même. La littérature dans tous ses états, le monde sous toutes ses faces, ne deviennent lisibles que si, nomade, le lecteur sait voyager dans le désert de la représentation.

---

15 Définir la mimésis comme production de différence, à partir d'un horizon de ressemblance, revient à dire que l'auteur de fiction (poète ou prosateur) crée des « irréalités », et non des reconnaissances, à partir de ce qui l'atteint comme *réalité*; quant au récepteur, à partir de la ressemblance qu'il reconnaît dans ce qu'il lit, voit ou écoute, il s'aperçoit de l'« irréalité » de l'objet avec lequel il est en contact. C'est à cette irréalité irréductible que sa lecture, c'est-à-dire son interprétation, apportera un supplément (traduction de Maximilien Laroche).

## Références

- BELLEAU, André, « Carnavalisation et Roman québécois. Mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », dans *Études françaises*, 29, 3 (hiver 1983-1984), p. 51-64.
- BOURJEA, Serge, « Éloge de métis [Platon, Amado, Valéry, en toute confusion] », dans Zilá Bernd et Michel Peterson éd., *Confluences Brésil-Québec. Les Bases d'une comparaison*, Candiac, Balzac (L'Univers des discours), 1992, p. 75-96.
- BRÉMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- COSTA LIMA, Luiz, *Sociedade e Discurso ficcional*, Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- FELL, Claude, « le Nouveau Roman au Brésil », dans *la Libre Belgique*, Bruxelles, 22 mars 1972.
- GODZICH, Wlad, « Caution! Reader at work! », dans Paul de Man, *Blindness and Insight*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. XV-XXX.
- GRAVEL, Pierre, « le Statut de la mimésis ou la Mimésis comme stature ontologique fondamentale. En marge de *République III et X* », dans *Trois*, IV, 1 (automne 1988), p. 39-46.
- HOLZERMAYR ROSENFELD, Kathrin, *A Linguagem liberada*, São Paulo, Perspectiva, 1989.
- KRYSINSKI, Wladimir (1987), « Métatexte, métafiction et mutation des formes romanesques », dans *Semiótica da literatura*, Ana Claudia de Oliveira et Lucia Santaella dir., São Paulo, Cadernos-PUC (28), p. 27-44.
- (1988), « Entre la polyphonie topologique et le dialogisme dialectique. *Moi, le Suprême*, point de fuite du roman moderne », dans *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Jean Bessière éd., Paris, PUF, p. 37-48.
- LANNA FIGUEIREDO, Maria do Carmo, « Osman Lins : uma literatura de confluência », dans *Literatura e Memória cultural*, actes du 2<sup>e</sup> congrès ABRALIC (Belo Horizonte, 8-10 août 1990), I, 1991, p. 581-588.
- LINS, Osman (1971), *Retable de sainte Joana Carolina*, trad. Maryvonne Lapouge, Paris, Denoël.
- (1975), *Avalovara*, trad. Maryvonne Lapouge, Paris, Denoël.
- (1976), *A Rainha dos cárceres da Grécia*, Rio de Janeiro, Guanabara.
- (1979), *Evangelho na taba. Outros Problemas inculturais brasileiros*, São Paulo, Summus.
- (1980), *la Reine des prisons de Grèce*, trad. Maryvonne Lapouge, Paris, Gallimard.
- (1989), *le Fléau et la pierre*, trad. Maryvonne Lapouge, Arles, Actes Sud.
- NITRINI, Sandra, *Poéticas em confronto. «Nove, Novena» e o Novo Romance*, São Paulo/Brasília, Hucitec/Pró-Memória/ Instituto Nacional do Livro, 1987.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, préface à Osman Lins, *Retable de sainte Joana Carolina*, p. 7-13.
- SAER, Juan José, « la Forêt épaisse du réel », dans *Une littérature sans qualités*, trad. Gérard de Cortanze, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1985, p. 9-14.
- ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990.