

Macounaïma : parole perdue, parole retrouvée

Flavio Aguiár

Volume 28, numéro 2-3, automne–hiver 1992

L'Amérique entre les langues

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035881ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035881ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Aguiár, F. (1992). *Macounaïma* : parole perdue, parole retrouvée. *Études françaises*, 28(2-3), 59–68. <https://doi.org/10.7202/035881ar>

Macounaïma: parole perdue, parole retrouvée

FLAVIO AGUIAR

La fin de *Macounaïma*¹, de Mario de Andrade, nous réserve une demi-surprise: le narrateur dévoile entièrement son identité, en se mêlant à la foule des personnages de ce récit qui adopte la forme très libre des chants des rhapsodes antiques. Suivons le texte de Mario de Andrade selon l'édition critique préfacée par Telê Porto Ancona Lopez et qui a été publiée par l'Université de São Paulo :

«Et dans le silence de l'Ouraricoera seul le perroquet préservait de l'oubli la geste et le parler disparus. Seul dans le silence le perroquet conservait les mots et les exploits de notre héros. Il raconta toute cette épopée à l'homme, puis s'envola en direction de Lisbonne. Et cet homme, bonnes gens, c'est moi, et je suis resté pour vous conter à mon tour toute cette histoire. Oui, voilà pourquoi je suis devant vous. Je me suis accroupi sous le feuillage, j'ai délogé mes tiques, j'ai gratté ma guitare et égrenant ses accords et chantant dans un parler impur, j'ai proclamé au monde les dits faits et gestes de Macounaïma, héros de chez nous.

Voilà, j'ai fini.»².

1. *Macounaïma* a donné lieu à un film, réalisé par Joaquim Pedro de Andrade en 1972, et à une pièce de théâtre, mise en scène par Antunes Filho en 1979.

2. « *E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preserva do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conserva no silêncio as frases e feitos do herói.*

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a historia. Por isso vim aqui. Me acorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as, frases e os casos de Manunaïma, herói de nossa gente.

Tem mais não » (Mario de Andrade, *Macounaïma*, traduction de Jacques Thiériot, Paris, Flammarion, 1979, p. 247).

La fin reprend une image initiale du récit: celle d'un monde de silence, berceau du héros, à la frontière avec le Vénézuéla, à l'extrême nord du Brésil, au bord du fleuve Ouraricoera. Selon l'ouverture du roman/rhapsodie, Macounaïma est fils de la forêt, fils du silence, des fleurs et du clapotement des eaux: «Vint un instant où fut si grand le silence pour écouter le clapotis de l'Ouraricoera que l'Indienne Tapanioumas mit au monde un bien vilain enfant. Celui-là qu'on appela Macounaïma³.»

Il faut souligner deux points. D'abord, *murmurejo* en brésilien (clapotis ou clapotement) est proche de *murmurio* qui désigne à la fois le chuchotement d'une voix et le bourdonnement d'une foule. Ensuite, de l'ouverture à la fin, le fleuve se tait. Il y a un arrière-goût d'*humain*, de presque humain dans cette «voix» des eaux. De son côté, le héros est le fils d'éléments dissemblables, inégaux: du silence et du clapotis, de la terre et des eaux, du repos et du mouvement. De même, sur un autre plan, il est le héros anti-héroïque, le héros dont le caractère est celui de ne pas en avoir. La première syllabe de son nom, *Ma* est la même que celle de Mario, ce qui matérialise une forte ressemblance entre les deux. Mario de Andrade a créé un récit à l'image de son héros: lui aussi sans «caractère» nettement défini. Il est une vraie courteline de différents mythes d'origine américaine, européenne ou africaine. En même temps qu'il les rassemble, il les parodie, jusqu'au point de retourner parfois leur sens. Dans les terres perdues au Sud de l'Équateur, parfois les démons sont bons, les anges mauvais...

Si l'on répertorie les formes discursives auxquelles *Macounaïma* emprunte ses procédés, on pourrait dire que de la forme de la rhapsodie, ou du chant improvisé, qu'il adopte pour commencer, le texte finit par prendre de plus en plus l'allure d'un roman moderne, non sans avoir recouru en passant aux procédés les plus divers, empruntés à tous les genres connus: le conte, la nouvelle, la chanson populaire, l'essai, l'épître, l'épopée. Le narrateur est un double de l'esprit malin de son personnage. L'épisode «Macumba» le confirme, puisqu'à la fin du rituel religieux, le héros Macounaïma sort du «*terreiro*» (l'espace où l'on pratique cette religion et qui comprend la cour et la maison) avec les autres héros... du Mouvement Moderniste, les confrères de Mario de Andrade lui-même: son frère Oswald, Raul Bopp, Manoel Bandeira,

3. «*Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Ouraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macounaïma*» (Mario de Andrade, *Macounaïma*, *op. cit.*, p. 25).

Blaise Cendrars, parmi d'autres. Par un effet de la narration, on assiste à un chevauchement du narrateur par l'esprit de son personnage; celui-ci devient ainsi un vrai « métis »: il raconte les faits et gestes d'un autre, mais cet autre est lui-même, comme les parallèles du théorème peuvent se rencontrer à l'infini... Mario devient Macounaïma, qui ironise et parodie les mythes qu'il reconnaît comme de « chez nous », et en même temps il les vit jusqu'au bout. Il invente l'espace d'un pays fantastique, plein d'invéraisemblance, qui va constituer une critique très rigoureuse et « réaliste » du Brésil de tous les jours.

Cette voix métisse, celle du narrateur, tantôt participe du monde de l'écrit, tantôt de celui de la tradition orale. Ainsi, il peut être le chantre populaire jouant de sa guitare, mais le feuillage sous lequel ce chantre est assis nous fait penser aux feuilles du livre qui raconte son histoire tandis que les tiques qu'il arrache s'apparentent aux caractères imprimés de la page sur laquelle se développe le texte. La parole du narrateur se dédouble en celle du perroquet enrégimenté par l'entreprise coloniale; comme beaucoup de ses confrères, il va finir ses jours dans l'ancienne métropole (Lisbonne) où ils étaient exhibés comme des curiosités du Nouveau Monde. La présence du perroquet évoque aussi une histoire connue par les anthropologues, histoire selon laquelle des voyageurs avaient rencontré dans l'Amazonie un de ces animaux qui parlait dans une langue inconnue de la tribu qui le gardait; il avait appris « sa langue » avec une autre tribu, déjà disparue à ce moment.

L'image finale de Macounaïma — celle du chantre assis sous le feuillage (en brésilien « *em riba destas folhas* », « sur ces feuilles ») — émane d'une conscience à la fois critique et mélancolique de la tragédie de l'occupation du Nouveau Monde par l'entreprise coloniale et par la langue du colonisateur. C'est cette conscience qui trace la frontière entre l'écrit (la langue colonisatrice) et l'oral (le monde des langues perdues ou dispersées). La frontière ainsi tracée est aussi un trait d'union, puisque l'écrivain la poursuit toujours, gardant son regard sur les deux mondes et les mêlant, selon un programme littéraire conscient: celui des modernistes dont Mario de Andrade était l'un des meilleurs représentants.

Le chemin de la frontière ouvert par la conscience aiguë de son existence constituera le projet d'un « nouveau monde » littéraire que les modernistes découvriront par leur travail. Le but de ce chemin se trouve concentré dans cette image finale du narrateur, dont il a déjà été question. Là on trouve « l'homme », qui se réalise comme un « je », celui qui prend la parole, la « *minha gente* », les « bonnes gens » qui forment le « vous » destinataire; et « l'histoire » elle-même qui, selon une

tradition à ce moment-là déjà séculaire dans la littérature brésilienne, raconte ce que les versions officielles de l'histoire ne nous racontent pas. *Macounaïma* propose donc un pacte avec le lecteur, plutôt qu'un contrat. Le lecteur a un rôle actif dans la découverte de ce pays caché; d'une certaine façon, il doit « continuer » l'aventure de Mario/Macounaïma.

Macounaïma — le personnage — est un migrant, un expatrié dans son propre pays. Il quitte la forêt pour traverser l'espace de la ville « modernisatrice ». Après, il retourne à la forêt, sortant de ce plan mortel de la vie pour aller rencontrer le destin mythique des siens: il devient étoile. Sur cet aller-retour il perd la *mouiraquitã*, la pierre magique qui était le symbole de la cohésion d'un monde prétechnologique mortellement atteint par l'entreprise coloniale et la civilisation à laquelle elle a donné naissance. Cette cohésion ne peut renaître que comme un revenant, dans une conscience critique qui puisse comprendre l'ensemble de ce processus. Cette cohésion précaire est un des buts de Mario de Andrade et des modernistes: la (re)découverte du pays impose en même temps la construction d'une conscience critique et solidaire avec ce pays.

Migrant lui-même, exilé chez lui, Macounaïma incarne le destin d'une grande majorité des Brésiliens et des Sud-Américains. L'acte de narration se développe lui-même symboliquement comme le parcours d'une migration littéraire, le parcours même de la conscience de l'écrivain brésilien. Dans un essai déjà bien connu du public brésilien, « Littérature et sous-développement⁴ », Antonio Candido signale que la notion de « nouveau pays » qu'on trouvait dans notre culture avant 1930 (année de la révolution qui porte Vargas au pouvoir) parlait surtout de la surprise devant une nature exubérante, et de l'intérêt pour l'exotique. Dans cette notion, la force dominante était celle de l'espoir dans les possibilités de ce « nouveau pays », avec un sentiment presque mystique devant les dimensions grandioses soit de l'espace, soit du destin, qu'un pays de cette taille devrait forcément avoir. Bien entendu, tout le monde n'approuvait pas cette idée. Quelques voix discordantes s'élevèrent mais elles étaient peu nombreuses. Après 1930, la conscience littéraire dominante reconnaît un pays « sous-développé », paralysé par un retard catastrophique, de dimension séculaire, qui exige des transformations sociales radicales, voire violentes. On trouve dans la littérature brésilienne une « conscience douce » du retard et une « conscience

4. Antonio Candido, « Literatura e subdesenvolvimento », dans *A educação pela noite*, São Paulo, Atica, 1987.

critique» de ce même retard: elles forment toutes deux l'expérience de l'écrivain et du public brésiliens. Et elles étaient toujours à la source des œuvres des écrivains qui se sont donné la mission de créer une littérature autonome au Brésil, tels les romantiques (Gonçalves Dias, José de Alencar, Martins Pena, Manoel Antonio de Almeida) et les réalistes (Machado de Assis, Raul Pompéia, Aluisio de Azevedo, Euclides da Cunha). Pour chaque auteur, chaque époque, il y aura une insistance particulière sur l'une des faces de cette « monnaie courante » de notre littérature.

Les modernistes — y compris Mario de Andrade et son *Macounaïma* — se situent au lieu de passage d'une de ces deux consciences. Leurs biographies en témoignent: ils deviendront de plus en plus engagés, soit à droite, soit à gauche. Quelques-uns vont adhérer au Parti Communiste, fondé au Brésil en 1922, la même année que la première Semaine d'Art moderne de São Paulo. Les modernistes vont revendiquer une nouvelle « carte géographique » de la culture brésilienne, en faisant, en même temps, une critique assez sévère et rigoureuse de cette culture, surtout de ses formes officielles et académiques.

L'affirmation de ce rôle critique de l'écrivain va commencer par l'évaluation et la redéfinition du rôle et des horizons de sa propre littérature. Les modernistes vont attaquer surtout ce qu'ils reconnaissaient comme le rôle et la fonction décoratives de l'art littéraire, rôle et fonction qu'ils attribuaient à la conscience « parnassienne » de la fin du XIX^e siècle. Ils ouvriront la porte de la littérature à tout ce qui avant n'y trouvait pas place. Cette ouverture vient avec la recherche du travail littéraire considéré comme une praxis collective. L'impression qu'on a — comme l'a déjà signalé Davi Arrigucci Jr⁵ — c'est que tout le monde lisait et faisait la critique des œuvres de tout le monde. Les œuvres individuelles des modernistes garderont toujours les traces d'un processus de création profondément collectif, même si elles reçoivent la signature personnelle de l'un d'entre eux. *Macounaïma* n'échappe pas à cette caractéristique, même s'il aimait écrire dans ce qu'il nommait un « état poétique », en contact très intense avec son propre inconscient. Le livre a été écrit pendant l'été de 1926-1927, et publié en 1928. Il naît des mouvements qui prolongent la Semaine d'Art moderne de 1922 comme le « Pau Brésil » et le « Mouvement anthropophage », dont Oswald de Andrade sera le leader. L'arrivée de Blaise Cendrars au Brésil, en 1924, jouera aussi un rôle décisif pour les modernistes, et pour

5. Davi Arrigucci Jr, « Entrevue », *Brasil Agora*, n° 8, mars 1992, p. 14.

Mario de Andrade en particulier, notamment dans leur recherche d'une nouvelle poétique et d'un « nouveau » pays. *Macounaïma* n'est pas le livre d'un courant littéraire particulier du Modernisme, mais il dialogue avec tous les courants, il répond à un besoin collectif.

Les modernistes cherchent consciemment l'intérieur du pays (ils s'y rendront avec Cendrars) ; ils tomberont en amour avec le « patrimoine historique » du Brésil ; ils brasseront les légendes et les mythes américains ou d'origine africaine qui avant restaient en marge du tronc principal de la littérature brésilienne ; ils accepteront la contribution des immigrants plus récents — surtout des Italiens qui formaient alors le nouveau prolétariat à São Paulo, avec la masse des ex-esclaves et de leurs descendants. Tout ce que auparavant les « académiciens », les « passéistes », n'admettaient dans le royaume du littéraire que comme « erreur », ou « parler pittoresque », les modernistes vont l'incorporer à leurs textes comme des traces linguistiques à être consciemment travaillées avec le même statut que le langage traditionnel. Ils ont programmé l'inversion parodique des symboles consacrés par la littérature de leurs ancêtres — qu'ils ne reniaient pas, mais qu'ils lisaient avec un regard critique et parfois moqueur. Par exemple, les romantiques avaient choisi l'indien « hautain », « noble » et ainsi presque civilisé, comme le modèle symbolique du nouveau pays, modèle que José de Alencar avait consacré dans son roman *O Guarani*. Mario de Andrade a dédié sa première version de *Macounaïma* à cet écrivain, ce qui atteste de sa reconnaissance du modèle romantique comme l'un des ancêtres de son anti-héros, même si il a par la suite effacé la dédicace. Mais, dans l'ensemble, les modernistes refusaient le modèle romantique, choisissant le « brut anthropophage », l'opposé de l'indien « presque civilisé », comme son modèle et comme symbole d'une stratégie de résistance, par sa disponibilité à assimiler les qualités de l'ennemi dont il dévore la chair. Ainsi, les modernistes voulaient incorporer tous les apports des civilisations transplantées en Amérique pour créer une culture différente de celles d'où elle avait pris naissance. Ils voulaient créer des formes littéraires nouvelles qui pourraient exprimer cette nouvelle culture et la nouvelle conscience nationale qu'elle exigeait. Et, finalement, ils voulaient un nouveau langage littéraire pour fonder la base de cette nouvelle conscience littéraire et nationale. Alors, ils ont ouvert la littérature aux anciens mythes européens, africains et amérindiens ; aux expériences des avant-gardes européennes ; aux parlers régionaux et surtout aux parlers quotidiens des métropoles brésiliennes. Ils ont incorporé à la littérature les instantanés observés au hasard, les calembours, les faits divers des

périodiques, de la radio et du cinéma; tout ce qui aurait été pure folie aux yeux d'un écrivain brésilien vingt ans plus tôt. Et ce mouvement d'acceptation ample et rigoureuse du pays réel a permis aux modernistes de produire plus que de simples copies épigonales des avant-gardes dont ils avaient l'esprit comme modèle.

Toute cette complexité est présente dans les pages de *Macounaïma*. Le livre se présente comme une rhapsodie — un collage d'éléments divers — et comme une actualisation du passé, qui se fait présent avec les nombreux mythes et légendes qui sont le point de départ de la composition de l'œuvre et la matrice des aventures du héros. Cet ensemble vient s'ensevelir dans le « parler impur » de Mario, qui est le parler du présent. Il incorpore le ton satyrique, mettant en scène un vrai dialogue de différentes traditions, un dialogue où il n'y a ni vainqueurs ni vaincus, malgré la conscience que l'écrivain a de l'histoire des vainqueurs et de celle des vaincus, de leurs différences. Il mêle donc le sublime et le vulgaire, le comique et le sérieux, la parodie savante à la satire sociale et politique; il arrive à la création d'un espace et d'un temps particuliers, uniques, où le héros parcourt tout un continent en une seule nuit et rend présents cinq siècles de conflits et de métissage.

La dette de *Macounaïma* envers l'œuvre anthropologique de Koch-Grünberg est bien connue⁶. C'est dans les recherches de l'anthropologue que Mario de Andrade a puisé plusieurs légendes et mythes de sa rhapsodie et le nom de son héros. Cependant, il a mélangé les légendes amérindiennes avec toutes sortes de proverbes, des dictons, des adages populaires courants dans le Brésil de son temps. Par ailleurs, il a aussi emprunté plusieurs topoï à la littérature savante: tel est le cas du fameux chapitre «Carta às Icamíabas», où le héros, prenant lui-même la parole, décrit São Paulo aux femmes de sa tribu. La lettre de Macounaïma est une parodie de la lettre de Pero Vaz de Caminha, notaire et secrétaire de la flotte portugaise, qui a donné les nouvelles de l'arrivée à la côte américaine, en 1500, au roi Don Manoel.

Écrivant sous le signe du métissage culturel et cherchant «l'état poétique» dont il a puisé la formulation théorique

6. Les travaux de Koch-Grünberg auxquels Mario de Andrade a eu accès sont: *Zwei Jahren bei den Indianern Norwest Brasiliens den Indianern am Rio ajajeris*, Stuttgart, Ströcker und Schröder, 1923; *Indianern Arenhen aus Südamerika*, Iena, Eugen Dietrich, 1927; *Von Roraima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in Nord Brasilien und Venezuela in den Jahren (1911-1913)*, Stuttgart, Ströcker und Schröder e Berlin, Dietrich Reimer. Mario de Andrade a aussi eu accès à *Avifauna nos costumes, supersticoes e lendas brasileiras* de Carlos Teschauer, Porto Alegre, Globo, 1925.

chez ses confrères surréalistes, Mario de Andrade a aussi écarté le risque de créer un « type » générique qui serait le « symbole » parfait d'une culture. Le personnage de *Macounaïma* ne représente pas le Brésilien. Il est plutôt un Brésilien parcourant l'espace d'une culture que l'écrivain regarde comme encore indéfinie, mais engagée dans un processus de formation très dynamique. De la même façon, le langage de *Macounaïma* n'est pas la synthèse d'un parler typiquement brésilien; il est plutôt le témoignage particulier d'un écrivain sur le projet littéraire de sa génération. Ce langage féérique, qui s'appuie sans doute sur le langage quotidien, est en même temps invention, projet et programme littéraire, mais non pas relevé objectif de faits de langage. Il est vrai cependant qu'on y trouve des éléments provenant de tout le Brésil et même d'ailleurs, puisque quelques-unes des expressions qui semblent être des néologismes ou des tournures originales sont, à vrai dire, une réutilisation réfractée d'archaïsmes portugais. Selon la définition de Mario de Andrade lui-même, dans une lettre à Sousa da Silveira, en avril 1935, *Macounaïma* serait :

Un poème héroïco-comique, moqueur de l'être psychologique brésilien, fixé dans une figure légendaire, selon la procédure mystique des poèmes traditionnels. Le réel et le fantastique fondus au même plan. Le symbole, la satire et la fantaisie en liberté en fondus. L'absence de régionalismes grâce à la fusion des caractéristiques régionales. Un seul Brésil, et un héros seul⁷.

Macounaïma n'est donc pas un bilan du Mouvement Moderniste, mais l'une de ses expressions. Il donne forme définitivement au mouvement — commencé par les romantiques — en substituant, dans la langue portugaise assumée comme brésilienne et nationale, au traditionnel sentiment d'étrangeté du colonisateur devant le nouveau paysage, un sentiment d'auto-étrangeté, de doute dans le regard qui se replie sur lui-même, s'interroge, interroge son langage. Le regard du colonisateur incorporait à sa langue les mots exotiques qui décrivaient le fait nouveau, ou essayait de le traduire en des termes familiers, comme dans le cas du *Jaguar* américain que les Portugais ont baptisé du nom de *Onca*, déjà connu en Asie.

7. Cité par Telê P. A. Lopez, *Macounaïma, a marge, e o texto*, São Paulo, Hucitec, Secretaria da Cultura, 1974, p. 8: « *Um poema herói cômico, caçoando do ser psicológico brasileiro, fixado numa figura de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos num plano. O símbolo, a sátira e a fantasia livre fundidos. Ausência de regionalismo pela fusão das características regionais. Um Brasil só e um herói só.* »

Le regard moderniste, consciemment décolonisateur, va incorporer le paysage du nouveau pays sous l'angle du questionnement culturel, social et politique : quelle est la fonction de l'écrivain et de l'écriture dans un pays d'une si vaste culture orale, et si profondément marqué par l'« analphabétisme » comme le Brésil ou l'Amérique ? Le voyage de *Macounaïma* est une contre-découverte : il découvre le déjà connu, mais refoulé. Il accomplit un va-et-vient dans le temps, récupérant le passé perdu et critiquant le présent ; il refait l'espace du littéraire, cherchant à y incorporer une conscience nationale vraiment moderne.

Cette nouvelle conscience littéraire inaugurée par Mario de Andrade et les modernistes a fait fortune dans les lettres brésiliennes. D'abord, elle a élargi la conscience américaine de l'écrivain brésilien. L'Afrique s'est beaucoup rapprochée du Brésil ; elle devient, d'une certaine façon, plus « brésilienne » qu'avant et le Brésil, plus africain. Les régionalismes brésiliens se mélangeant, l'écrivain assume décidément un profil plus urbain ; grâce à l'expansion de la littérature en général, l'écriture est irriguée par le flux de l'oralité. Les mouvements artistiques européens perdent leurs caractéristiques de « modèles » aux yeux des écrivains brésiliens pour devenir des éléments de création à être incorporés dans des projets autochtones. Les modernistes vont élargir d'une façon extraordinaire le projet timidement mis en place par les romantiques, celui de comprendre la culture brésilienne comme une culture du, par et pour le métissage ethnique, social et spirituel. Ils incorporent aussi le droit à l'expérimentation, à la praxis individuelle et collective de l'art ; comme les romantiques, ils essaient aussi un « mélange des arts » : ils sont musiciens, peintres, sculpteurs et écrivains, qui travaillent, dans leur forme spécifique d'art, avec des éléments des autres arts. Macounaïma, poète, héros, comédien, rhapsode (Mario de Andrade était professeur de musique), incorpore les procédures du surréalisme, du cubisme, à côté d'éléments qui proviennent des anciennes chroniques portugaises et d'autres encore qui procèdent de l'imagination la plus effrénée. Dans un autre texte, Mario de Andrade dira que les modernistes étaient les primitifs d'une nouvelle ère. Dans ces paroles, on peut reconnaître la conscience du fait qu'ils inauguraient un nouveau temps et un nouvel espace du littéraire au Brésil, et du fait que, si les avant-gardes européennes recherchaient le primitif (du lointain ou de l'inconscient), « le primitif était nous », « nous étions le primitif » : dans notre culture il n'était pas loin ; il fallait seulement le laisser fleurir et en faire la moisson.

En se tournant vers la pluralité des mythes et vers le parler quotidien, les modernistes ont délimité l'espace du littéraire au Brésil comme un paradoxal royaume-frontière, entre le savant et le populaire, entre l'écrit et l'oral. Cela rappelle une vieille habitude des écrivains brésiliens qui leur fait rechercher la transparence de la communication au prix parfois de la qualité littéraire. Par ailleurs, cela a affirmé et confirmé l'inaliénable droit de cité, la citoyenneté de notre littérature, vue comme un effort, parmi d'autres, vers une société à la mesure des utopies américaines.