

MARCEL PROUST ET SÉRGIO SANT'ANNA : LA QUÊTE D'UN ART POUR LA CONTEMPORANÉITÉ

*MARCEL PROUST AND SÉRGIO
SANT'ANNA: THE RESEARCH
OF AN ART FOR THE
CONTEMPORANEITY*

Izabella Borges¹
(Universidade de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle)

RESUMÉ: Cette article vise à analyser le sens, voire les sens du dialogue entre les écrivains Sérgio Sant'Anna et Marcel Proust au sein du roman *Um Crime delicado* (1997). Dans ce dialogue entre deux auteurs d'époques et idiomes distincts, un dispositif de « recherche » *in loco*, en soi et hors de soi, autour du questionnement

¹ Mestra e Doutora em Letras e estudos de língua e literatura lusófonas; professora do Instituto de Ciências Políticas, Sciences-Po Paris; tradutora. Departamento de Estudos Ibéricos e Latino Americanos, Universidade de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, Paris, França (CEP: 75006) - izabellaborgestraductions@gmail.com

de la vérité en art, et notamment de la vérité en écriture, est installé.

MOTS CLÉS: Sérgio Sant’Anna, Marcel Proust, dialogue, art.

ABSTRACT: This article aims to analyze the meaning, or the meanings, of the dialogue between Sérgio Sant’Anna and Marcel Proust in the novel *Um Crime delicado* (1997). In this dialogue between these two authors from distinct times and languages, a dispositive of “research” *in loco*, in and out of itself, around the questioning of the truth in art, including the truth in the art of writing, is found.

KEYWORDS: Sérgio Sant’Anna, Marcel Proust, dialogue, art.

S’interroger sur le dialogue entre deux auteurs au sein d’une œuvre littéraire contemporaine est aujourd’hui une entreprise à la fois complexe et risquée. Car pour un auteur s’investir dans une œuvre autre que la sienne c’est en effet s’arracher à la continuité de son existence de créateur, et pénétrer le monde offert par cet « autre », s’immergeant ainsi dans une création - qu’elle soit textuelle, iconographique, ou encore musicale – au départ étrangère à la sienne, et par conséquent, s’imprégner d’une expérience esthétique qui pourra, par déplacement, venir à intégrer sa propre création.

L’hypothèse que nous voudrions éprouver dans cet article est bien celle-là : que dans le roman *Um Crime delicado* (1997) - roman considéré comme étant l’œuvre clef pour l’entendement de la praxis littéraire de l’écrivain carioca -, Sérgio Sant’Anna établit un dialogue avec l’écrivain français Marcel Proust et, ainsi faisant, installe dans son roman le dispositif de « recherche » *in loco*, en soi et hors de soi, autour du questionnement de la vérité en art, et notamment de la vérité en écriture.

Mais avant de donner place à l’analyse du dialogue entre ces deux auteurs au sein d’une œuvre littéraire, revenons aux premiers pas parcourus par *La Recherche du temps perdu* en terres brésiliennes.

Les premières traductions en portugais de *À la recherche du temps perdu* furent réalisées, au Brésil, dans les années 1930². L'œuvre proustienne a dès lors joui d'une certaine notoriété auprès du milieu intellectuel et culturel dans les grands centres brésiliens. Dans les années 1990, la *Recherche* fut plus amplement diffusée, notamment grâce à la parution de traductions nouvelles³ et à la publication de nombreuses critiques de l'œuvre proustienne, laquelle participa, à sa manière et pour diverses raisons, à la formation intellectuelle et culturelle au Brésil au XX^e siècle.

En effet, *À la recherche du temps perdu* obtient, déjà dans les années 1920, à Rio de Janeiro, alors capitale du Brésil, une réception grandiose, voire grandiloquente. La capitale brésilienne semble désirer s'aligner intellectuellement sur Paris, et la critique carioca entame toute une série de commentaires et d'analyses, d'abord en portugais puis en français, sur l'œuvre de Proust. Cependant, à São Paulo, il en va autrement de la réception de l'œuvre proustienne : l'élite intellectuelle, dont des membres de la *Semana de arte moderna* de 1922 sont partie prenante, rejette l'œuvre, sans doute en écho avec le rejet de la culture européenne ressenti, ou du moins déclaré à cette époque, par ce groupe d'intellectuels.

Comme certains auteurs de la jeune communauté intellectuelle brésilienne, Sérgio Sant'Anna, dont le *premier livre*, *O sobrevivente*, apparaît en 1969, découvre la *Recherche* dans les années 1960, puis la redécouvre dans les années 1990. Durant la rédaction du roman *Um crime delicado* Sérgio Sant'Anna s'empare à nouveau de la *Recherche*, et relit attentivement *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dont il s'inspire dans un chapitre décrivant une *Albertine* adaptée pour le théâtre. Ceci n'est pas une surprise, car Sérgio Sant'Anna nous indique dès la couverture de son roman *Um Crime delicado*⁴ des intentions d'ordre formel qui nous permettent d'apprécier dans son œuvre une unité stylistique : des sources classiques et modernes transgressées, puisées tantôt dans la littérature, tantôt dans les arts plastiques ; une posture avant-gardiste, au sens où s'y trouve privilégiée la recherche formelle.

Or, justement, toute recherche – et de surcroît toute recherche créatrice – est la quête d’une vérité qui se veut à la fois singulière et universelle, autrement dit une vérité en soi et hors de soi. Dans le roman de Sant’Anna, cette quête de la vérité est aussi celle de la vérité de l’art. En voici l’aveu, dans cet extrait où le narrateur et critique de théâtre Antônio Martins explicite le but de son texte:

Não estou querendo pousar de altruísta, não é esse o propósito desta peça escrita, mas a busca apaixonada, tanto interna quando externa, da verdade, com tudo de escorregadio e multifacetado que o seu conceito implica⁵. (SANT’ANNA, 1997, p. 31)

Le roman n’est donc pas – l’auteur le dit lui-même – dépourvu d’intentions narcissiques, dont il attend, en quelque sorte, une forme d’autorévélation, « *la recherche passionnée, aussi bien hors de moi qu’en moi, de la vérité* ». Cette quête « interne » ne peut se fonder que sur sa subjectivité, autrement dit sur des expériences puisées dans son propre vécu, dans sa mémoire, devenue ainsi, à l’instar de Proust, un outil qui permette de mener à bien la recherche. Cependant, même si l’exploration de la mémoire demeure un outil de recherche, elle n’est pas *stricto sensu* l’objectif du récit, et c’est d’ailleurs ce qu’affirme, quoiqu’en des termes différents, Gilles Deleuze, à propos de la *Recherche*, dans le premier chapitre de son essai *Proust et les signes* :

En quoi consiste l’unité de la Recherche du temps perdu ? Nous savons du moins en quoi elle ne consiste pas. Elle ne consiste pas dans la mémoire, dans le souvenir, même involontaire. L’essentiel de la Recherche n’est pas dans la madeleine et les pavés. D’autre part, la Recherche n’est pas simplement un effort de souvenir, une exploration de la mémoire : recherche doit être pris au sens fort, comme dans l’expression “recherche de vérité”. (DELEUZE, 2011, p. 9)

Ainsi, *À la recherche du temps perdu* est, comme l’affirme péremptoirement le philosophe dans son essai, une « recherche de

vérité. ». Mais de quelle vérité s'agit-il, et comment Proust structure-t-il sa *Recherche afin de l'atteindre* ? Encore selon Deleuze:

On ne découvre aucune vérité, on n'apprend rien, sinon par déchiffrement et interprétation [...] Chercher la vérité, c'est interpréter, déchiffrer et expliquer. (DELEUZE, 2011, p. 25)

À considérer la formule de Deleuze, initialement destinée à la *Recherche*, et l'appliquer au roman *Um Crime Delicado*, tout en prenant en compte le désir de Sant'Anna d'atteindre une vérité en soi et hors de soi, nous déduisons qu'il faudra à l'auteur interpréter, déchiffrer et expliquer non seulement les signaux émis par sa pensée, par sa mémoire, mais aussi ceux émis par le monde qui l'entoure. Et c'est exactement ce que fait tout au long du roman Antônio Martins, ce narrateur sensible et intelligent, caustique aussi. Il interprète et s'interprète ; il déchiffre et se déchiffre ; il explique et s'explique, comme l'illustreront de nombreux passages du roman. Pour une plus ample compréhension de ces procédés de « recherche » utilisés par Sant'Anna, nous avons trouvé pertinent de commencer d'emblée la nôtre par l'examen du rapport entre Proust dans la *Recherche* et Sant'Anna dans le roman *Um Crime Delicado*, en analysant, pour ce faire, ce premier aveu du narrateur: “E a verdade é que eu tenho uma tendência, que procuro controlar, ao alcoolismo”⁶. (SANT'ANNA, 1997, p. 10)

Cette « tendance à l'alcoolisme » dont souffre le narrateur le porte à émettre des doutes quant à la fiabilité de sa mémoire, à la véracité de ses souvenirs. Par ailleurs, sa mémoire, telle que Sant'Anna la décrit – morcelée comme une sorte de « collage » –, nous paraît surtout être un moyen d'expliquer – voire de légitimer – l'impossibilité d'aboutir à une vérité sans heurts, univoque. Au surplus, l'auteur réaffirme, dans un autre passage du roman, que lorsque son narrateur boit, fouiller sa mémoire ne saurait lui apporter aucune certitude ; c'est bel et bien d'une « *amnésie partielle* » dont il s'agit, source de confusion:

Sofro de amnésia parcial, às vezes total, depois que bebo em excesso, e era preciso rastrear o final da noite para verificar se meus temores eram mais justificados do que a euforia reinante.⁷ (SANT'ANNA, 1997, p. 24)

Cette réplique nous indique que l'ouvrage n'est pas un roman « sur la mémoire » ou « sur les mécanismes de la mémoire », ses refoulements, résurgences ou omissions : qu'elle soit « inexacte » ne constitue pas non plus, à nos yeux, un critère d'appréciation comme ceux utilisés couramment pour mettre en avant le récit fragmenté conceptualisé par le roman postmoderne. Non, la mémoire fonctionne davantage ici comme un moyen d'expliquer – voire de légitimer – le fait qu'il n'est pas de vérité univoque ; ainsi l'auteur affirme-t-il, dès la deuxième page du roman, qu'il ne saurait se fier à cette mémoire fragile pour mener à bien sa quête. Mais également source d'autocritique ou de dérision, dans le roman, la mémoire, même « défectueuse » et devenue paradoxale, n'en demeure pas moins l'outil de prédilection de sa recherche.

À propos de Proust, Gilles Deleuze lui-même considère l'outil qu'est la mémoire comme un outil d'« apprentissage » :

Mais si important que soit son rôle, la mémoire n'intervient que comme le moyen d'un apprentissage qui la dépasse à la fois par ses buts et ses principes. [...] Il va de soi que la mémoire intervient comme un moyen de recherche, mais ce n'est pas le moyen le plus profond, [car] il ne s'agit pas d'une exposition de la mémoire involontaire, mais du récit d'un apprentissage. Plus précisément, de l'apprentissage d'un homme de lettres. (DELEUZE, 2011, p. 9-10)

Le point de vue de Deleuze s'accorde à celui qui est le nôtre considérant le roman *Um Crime Delicado*, dans lequel la mémoire survient en tant que stratégie narrative fortement dialectisée, au moyen de laquelle Sant'Anna interprète et s'interprète, déchiffre et se déchiffre, explique et s'explique. La mémoire du narrateur et celle

de l'auteur, en somme celle d'un homme de lettres, sera le lieu privilégié où, puisant dans la tradition littéraire, il découvrira les éléments constitutivement formels de son récit.

Évoquons à présent ce que dit Deleuze à propos de l'apprentissage; pour le philosophe, le cheminement de l'apprentissage passe par la décodification d'un ensemble des signes émis par l'objet observé; ainsi:

Apprendre concerne essentiellement les signes. Les signes sont objet d'un apprentissage temporel, non pas d'un savoir abstrait. Apprendre, c'est d'abord considérer une matière, un objet, un être, comme s'ils émettaient des signes à déchiffrer, à interpréter. (DELEUZE, 2011, p. 10)

Encore une fois, les affirmations du philosophe au sujet de la construction de la *Recherche* semblent s'accorder aux stratégies utilisées par Sant'Anna au cœur du roman *Um Crime Delicado* que certains passages illustrent où le narrateur révèle l'accomplissement d'un apprentissage obtenu par l'observation, puis par l'interprétation de signes émis par l'objet de sa contemplation. Et comme Sant'Anna n'efface guère les traces, le texte devient, en quelque sorte, le récit de cet apprentissage, ce qu'éclaire le passage ci-dessous:

Em minha lentidão – ou talvez porque fosse a última coisa que esperava – demorei a compreender o principal: que Inês, pela posição em que se encontrava, e por sua expressão de alheamento, não poderia ter pintado a si própria utilizando um espelho. E que fora outro que a pintara e estava ali a sua assinatura: Vitório Brancatti. Numa plaquinha o título que era A Modelo⁸. (SANT'ANNA, 1997, p. 56)

Cet « apprentissage » est également évoqué dans le roman comme le cheminement vers la révélation non d'un événement inconnu, mais dissimulé. Ici la mémoire « endommagée » du narrateur lui permet de surcroît d'utiliser une stratégie narrative qui est chère à

Sérgio Sant'Anna : le récit claudiquant des souvenirs révélés à mesure que se fait jour une révélation, un dévoilement. Et pour ce faire, Sant'Anna installe son narrateur au sein d'un imbroglio aux obscurs recoins, lorsque, par exemple, Antônio essaye de saisir les raisons pour lesquelles, le lendemain d'une première rencontre amoureuse avec Inês, sa mémoire persiste à lui donner l'impression de connaître en son entier le corps de la jeune femme :

Tão logo levantei-me para ir ao banheiro, aflito porque já eram onze e meia e devia ir imediatamente à cidade, fui assaltado pela recordação de uma peça entre os móveis e objetos no apartamento de Inês: uma muleta. Curiosamente essa muleta não descansava sobre um sofá ou qualquer outro ângulo de parede, mas se apoiava num cavalete de pintura, onde se encaixava também uma tela, o que fazia aquela cena parecer irreal ou extraída de um sonho. Eu não conseguia lembrar das cores ou formas pintadas sobre a tela, mas um leve cheiro de tinta assomou à minha memória, voltando a impregnar, ainda que imaginariamente, minhas narinas. Fui tomado por uma náusea repentina, associada a aquele odor e ao gosto de álcool em minha boca. E tive de me debruçar sobre o vaso, praticamente rastejando nos ladrilhos, afim de aliviar o enjoo adocicado em minhas entranhas. Havia, estranhamente, uma espécie de alegria nessa abjeção de estar caído sobre o piso do banheiro vomitando. Como se me liberasse, me esvaziasse de algum veneno, deixando-me vazio para outras sensações e visões. E o que vi, enquanto acionava a descarga, já me sentindo melhor, foi a imagem de um biombo. [...] foi esse biombo que descortinou para mim [...] Inês deitada, para não dizer desfalecida, sobre um leito ou divã, enquanto eu me debruçava sobre o seu corpo. Uma cena quase subliminar em minhas recordações, mas suficientemente materializada para incluir uma perna atrofiada, contrastando com a outra sadia, forte e, por que não dizer?, bela⁹. (SANT'ANNA, 1997, p. 25)

Souvenons-nous, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, de ce passage où Proust montre son narrateur, Marcel – inquiet de ses rapports naissants avec Gilberte –, en train de déambuler devant l'entrée des « water-closets », aux Champs-Élysées, en attendant

Françoise, expérience similaire à celle que vit Antônio Martins. Marcel, tout comme notre narrateur-critique, est assailli par une odeur qui, pénétrant ses narines, finit par l’envahir tout entier. Or, c’est bien cette odeur qui lui permettra de dévoiler une vérité, voire d’atteindre, à l’instar d’Antônio Martins, un sentiment de plénitude.

[...] j’étais désespéré. Je dus quitter un instant Gilberte, Françoise m’ayant appelé. Il me fallut l’accompagner dans un petit pavillon treillisé de vert, assez semblable aux bureaux d’octroi désaffectés du vieux Paris, et dans lequel étaient depuis peu installés ce qu’on appelle en Angleterre un lavabo, et en France, par une anglomanie mal informée, des water-closets. Les murs humides et anciens de l’entrée, où je restai à attendre Françoise, dégageaient une fraîche odeur de renfermé qui, m’allégeant aussitôt des soucis que venaient de faire naître en moi des paroles de Swann rapportées par Gilberte, me pénétra d’un plaisir non pas de la même espèce que les autres, lesquels nous laissent plus instables, incapables de les retenir, de les posséder, mais au contraire d’un plaisir consistant auquel je pouvais m’étayer, délicieux, paisible, riche d’une vérité durable, inexplicée et certaine. (PROUST, 1954, p. 492)

Dans le passage du roman *Um Crime Delicado* cité plus haut, nous observons que le narrateur – « nauséabond » – ayant dû se « vider » de ses « entrailles », éprouve dans l’abject geste de « vomir » la « joie » d’enfin atteindre la vérité perçue initialement comme inatteignable : la connaissance de l’entièreté – donc de la vérité – du corps d’Inês. Chez Sant’Anna, la révélation émerge au terme d’un cheminement au sein duquel le narrateur subit toute une série d’épreuves à la fois physiques et psychologiques, comme s’il s’agissait d’un parcours initiatique.

Nous le savons désormais : ces deux auteurs sont en quête de vérité. Pour Proust, comme pour Sant’Anna, le chemin vers la vérité se fait par la perception sensible des signes qui l’entourent. À la fois contemplative et résurgente, la révélation de la vérité paraît ne pouvoir provenir que de la mémoire, laquelle devient ainsi le principal moyen

d'appréhension des faits. Pour autant, dans le roman *Um Crime Delicado*, la mémoire ne semble pas être du fait du seul personnage, car elle se dévoile comme étant celle de l'auteur, et davantage comme le produit de sa contemplation et de ses lectures. En outre, la mémoire que Sant'Anna garde de la *Recherche* semble elle-même faire éclore souvenirs, résurgences et appréhensions sensibles retenus de l'œuvre de Proust.

La complicité entre ces deux œuvres ne s'arrête pas là, car Sant'Anna « emprunte »¹⁰ à Proust à la fois des sujets narratifs et des scénarios. Nombreux sont ces sujets, les principaux étant représentés par les anti-héroïnes – Odette, Gilberte, Albertine –, lesquelles, à l'instar d'Inês, ne sont pas *a priori* considérées somme des modèles de vertu ni de beauté ; aussi la jalousie, l'importance donnée à l'art et, notamment, à la critique d'art ; le rapport entretenu avec les images par les narrateurs (Antônio, Marcel, mais aussi Swann), et surtout avec la peinture, dont les femmes aimées sont à la fois l'objet et le reflet ; le théâtre, surtout le monde du théâtre, où se tissent les relations sociales et amoureuses, ou bien encore le théâtre en soi, en tant qu'expression littéraire et artistique.

Considérons ici un autre passage du roman *Um Crime Delicado*, où Sérgio Sant'Anna emprunte, puis modifie, un « détail » d'*À la recherche du temps perdu* : c'est la notoire sonate de Vinteuil, laquelle est l'œuvre musicale pour violon et piano plusieurs fois évoquée par Proust, et l'un des déclencheurs du phénomène de résurgence chez son narrateur. Chez Sant'Anna, l'élément musical déclencheur est le son « lancinant » d'un morceau de jazz composé et joué par Chet Baker.

Como se o que acabara de dizer a hovesse deixado muito encabalada, ela pegou o bule e afastou-se, balbuciando algo sobre esquentar a água para o chá. Era uma figura comovente vista assim de costas e coxeando, até desaparecer no interior da cozinha. O que não a impediu de apertar, de passagem, um botão no toca-discos. Quanto à música, um belíssimo jazz, no qual se destacava som de um trompete e uma voz masculina, particularíssima e sussurrante, começou a tocar, tive a quase certeza de que era o mesmo disco que eu teria ouvido na noite em que viera aqui

[...] Há sentimentos que na aparência são contraditórios mas podem ser detonados em cadeia, ou quase simultaneamente, provocando em nós um caos de emoções¹¹. (SANT'ANNA, 1997, p. 95)

Par ailleurs, un autre point de convergence entre ces deux textes, qui nous paraît fondamental pour l'entendement de la praxis poétique de Sant'Anna est les univers dans lesquels sont installés ses personnages.

L'univers de prédilection de Sant'Anna est, sans l'ombre d'un doute, celui du simulacre. Simulacre social, certes, mais aussi simulacre artistique, au sens premier du mot, celui de la représentation opérée dans le monde des arts, et plus particulièrement celui du spectacle dramatique, monde que Sant'Anna connaît intimement. Tous les éléments qui composent le monde du théâtre sont présents dans le roman: comédiens et jeu d'acteur, critiques, dramaturges, mises en scène et metteurs en scène, institutions artistiques, bandes-son, lumières, décors, accessoires et costumes ; tout y est. L'idée de simulacre est également présente dans un autre monde cher à Sant'Anna : celui de la rencontre amoureuse. Et les déambulations de ses personnages dans cet univers sont tout aussi complexes et confuses, car s'y mêlent la passion, le sexe et les « échecs » sexuels, le corps de l'être aimé, bien entendu l'amour, avec ses illusions et ses désillusions, et même la compassion.

Cependant, le premier monde visité par le narrateur, avant même qu'il assume son métier, celui de critique de théâtre, est celui des divertissements en société. Rappelons-nous de l'incipit du roman : « *É preciso esclarecer que a primeira vez que a vi, ela estava sentada à mesa do café [...]* » (SANT'ANNA, 1997, p. 9). Antônio Martins est au restaurant Lamas, un « fief » de la classe artistique carioca, célèbre pour la qualité de sa viande, la générosité de ses portions et, surtout, pour ses fermetures tardives et amplement arrosées, lesquelles comptent – et cela est également célèbre – avec la discrétion d'un personnel de service habitué aux débordements de sa célèbre clientèle. D'autres lieux de divertissement social sont également

évoqués dans le roman : spectacles dramatiques – le narrateur critique quatre pièces de théâtre –, visite de loges, vernissages, fréquentation de restaurants et de bars des quartiers nobles de Rio de Janeiro.

La plupart des lieux présents dans le roman *Um Crime Delicado* s’y inscrivent comme autant de décors à même d’accueillir des « scènes » où le narrateur est confronté à une multitude de signes, maintes fois ambigus, voire incohérents. Néanmoins, c’est du monde des « mondanités », et davantage celui du théâtre, que le narrateur, conscient des enjeux et des injonctions que les rapports à ce monde créent, puise tout un ensemble de signes qui, une fois analysés, fonctionneront comme autant d’éléments clarificateurs dans sa quête de vérité. Dans l’extrait suivant, Antônio Martins s’appête à faire ce qu’il nomme son « service de rue », c’est-à-dire qu’il se prépare à se rendre au théâtre en tant que professionnel :

De todo modo foram as obrigações profissionais que me levaram a ir ao teatro aquela noite, após o incidente na tarde com Inês, o que não faria por mera diversão. Mais certamente ainda não o teria feito, se Inês houvesse aceitado o meu convite para ir ao Café, quando, pelo menos para mim, teria havido bebida alcoólica com seus possíveis prolongamentos e consequências. Costumo comparecer aos espetáculos somente alguns dias depois de sua estréia, propiciando-me observá-los já em andamento normal e protegendo-me do clima artificioso e acumpliciador dos lançamentos¹². (SANT’ANNA, 1997, p. 18)

La connaissance par le narrateur de l’univers du théâtre – et notamment des *gens* de théâtre – lui permet de choisir le moment propice pour mener à bien ses observation et analyse : celui où le spectacle dramatique – la pièce en soi – est donné à l’abri du spectacle auquel se donne la société du spectacle, et dont le narrateur – et par conséquent l’auteur – connaît toutes les simagrées et les singeries. Rappelons que Sant’Anna, homme de lettres et homme de théâtre, est aussi un grand lecteur. Au-delà de sa fréquentation du milieu culturel et artistique brésilien,

Sant'Anna a lu et relu les grands classiques, Flaubert, Stendhal, Balzac et tant d'autres écrivains qui, à l'instar de Proust, ont brossé un portrait de cet échantillon social depuis que le spectacle du monde fut inventé.

Ce monde des mondanités est, selon Gilles Deleuze, l'un des univers de prédilection de la *Recherche*. Dans *Proust et les signes*, le philosophe élit cet univers comme étant celui dans lequel Marcel Proust puise de nombreux matériaux d'analyse, complexes et parfois contradictoires, en tous les cas indispensables à son apprentissage et, par conséquent, à sa recherche de vérité :

Le premier monde de la recherche est celui de la mondanité. Il n'y a pas de milieu qui émette autant de signes, dans des espaces aussi réduits, à une vitesse aussi grande. Il est vrai que ces signes eux-mêmes ne sont pas homogènes. À un même moment ils se différencient, non seulement d'après les classes, mais d'après des « familles d'esprit » encore plus profondes. D'un moment à l'autre ils évoluent, se figent ou font place à d'autres signes. Si bien que la tâche de l'apprenti¹³ est de comprendre pourquoi quelqu'un est reçu dans un tel monde, pourquoi quelqu'un cesse d'être ; à quels signes obéissent les mondes, quels en sont les législateurs, et les grands prêtres. (DELEUZE, 2011, p. 12)

À l'autre extrême, mais engagé dans la même recherche que Proust, Sant'Anna semble déjà reconnaître dans ce groupe d'acteurs ceux qui investissent le monde de la mondanité, ceux qui jouent les « rôles-titres » ou les rôles secondaires au sein de la même vacuité formelle où sévit l'absence de singularité esthétique. En revanche, contrairement à Proust, Sant'Anna évite cette promiscuité, car elle n'est aucunement pour lui source de connaissance nouvelle, d'apprentissage ou de découverte. Sant'Anna critique et « feint » fuir les acteurs de ce monde, car il en connaît parfaitement le détestable (dys)fonctionnement, et lorsque son regard s'y accroche, c'est à la fois avec drôlerie et sans complaisance:

A essa altura eu já conseguira subir por uma velha escada ao segundo andar, comprimindo-me em meio a uma fauna variada de convidados e artistas, estes últimos identificáveis por uma áurea ansiosa que eu conhecia bem: a do desejo de sucesso diante da evidência iminente do fracasso, pelo mesmo no que tocava à razão da sua presença no Centro. Pois, no que dizia respeito a outros setores da vida, não havia porque duvidar que lá se encontrassem pessoas bem sucedidas, como se verificava pelos vestidos e jóias, de algumas mulheres, e por jovens de ambos os sexos rigorosamente ajustados a uma moda que procurava conciliar a limpeza com um toque de desleixo; etiquetas de prestígio com um suposto inconformismo, que se manifestava, ainda, em cortes de cabelos cuja bizarría tão meticulosa só poderia ter sido obtida pela mão de profissionais competentes. Cabelereiros quero dizer¹⁴. (SANT'ANNA, 1997, p. 54)

En quête de vérité, Sant'Anna s'engage ainsi dans le sillage de Proust. Une vérité qui doit être trouvée en soi et hors de soi. À l'instar de Proust, Sant'Anna installe ses décors dans le théâtre de la mondanité. Une mondanité dans la contemporanéité, car ce ne sont plus les salons, l'Opéra, le Ritz, ou encore les maisons de campagne tenues et fréquentées par l'aristocratie française sous la Restauration qui accueillent cette communauté. Chez Sant'Anna – époque et lieu exigent – ce sont les bars, les restaurants, les théâtres, ainsi que les salles d'exposition ou les événements culturels qui ont désormais investi le décor où les cercles mondains évoluent : changement de décor, donc, et changement d'acteurs ; mais, pourtant, la pièce reste la même. De plus, les attaques adressées par Proust puis par Sant'Anna à ces deux mondes à la fois distincts et parallèles ont un certain air de ressemblance, car tout deux dénoncent un groupe où règnent : « *a incultura* » (SANT'ANNA, 1997, p. 81) ; « *o formalismo* » (SANT'ANNA, 1997, p. 78).

Ce procédé narratif emprunt/adaptation de l'emprunt par déplacement spatio-temporel, puis ampliation de la charge du récit par la réorientation du lecteur vers d'autres lectures prend petit à petit dans le roman la forme d'une composition. Cette composition, cette unité, est une constante dont nous affirmerons qu'elle constitue

« la composition », la structure même, du roman. Car Sant'Anna visite et revisite d'autres mondes chers aux thèmes de la *Recherche*, comme par exemple celui de l'art, lequel, selon Deleuze, est « le monde ultime des signes »:

Le monde de l'Art est le monde ultime des signes ; et ces signes, comme dématérialisés, trouvent leur sens dans une essence idéale. Dès lors, le monde révélé par l'Art réagit sur tous les autres, et notamment sur les signes sensibles ; il les intègre, les colore d'une esthétique et pénètre ce qu'ils avaient encore d'opaque. (DELEUZE, 2011, p. 21)

Lors d'un des chapitres du roman *Um Crime delicado*, celui où se déroule le vernissage de l'exposition *Os Divergentes*, le monde des mondanités se mêle à celui de l'art. Marcel Proust critique, lui aussi, le formalisme régnant dans le milieu intellectuel de son époque. À son tour, pour Marcel Proust, il en résulte une absence d'originalité individuelle, et par conséquent sociale, que seule la fréquentation de l'art, et a fortiori de la littérature, peut vaincre.

La grandeur de l'art véritable, au contraire de celui que M. Norpois eût appelé un jeu de dilettante, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons [...] La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie réellement vécue, c'est la littérature. (PROUST, 1954, p. 289-290)

Les critiques de Sant'Anna au monde des « arts » présent dans le chapitre *Os Divergentes* vont dans le sens de celles adressées par Proust. Cependant, dans la *Recherche*, la formulation critique est conclusive, elle survient tel un dénouement après un long travail d'observation, autrement dit comme en fin d'apprentissage. Cette critique, qui se dresse ainsi comme une vérité, une loi, ne figure pas dans la *Recherche*, mais dans *Le Temps retrouvé*, dernière partie de l'œuvre, comme la formalisation d'un ultime dénouement.

Chez Sant'Anna, la critique et son cheminement demeurent un outil fondamental de la « recherche » et se fondent par ailleurs à partir de conclusions, de lois formulées par Proust. C'est-à-dire que son point de départ, l'un des points de départ de la recherche *sant'annienne*, est la découverte proustienne de la vérité : seul l'art éclaire l'homme vers sa vérité. La vérité recherchée par Sant'Anna ne peut alors que découler de ce principe proustien, d'où le questionnement sur l'art dans la contemporanéité et, plus encore, le questionnement en soi – la recherche en soi et hors de soi déjà évoquée – qui, pour un homme de lettres, pour ce narrateur qui affirme déjà au deuxième paragraphe : « *Sou crítico*¹⁵ » (SANT'ANNA, 1997, p. 17), se fonde, bien entendu – sur sa propre création : Est-ce de l'art ?

Sérgio Sant'Anna n'a donc pas perdu son temps : l'œuvre de Marcel Proust, ou du moins certains aspects de son œuvre évoqués jusqu'à présent, intègrent le roman *Um Crime delicado*. Ils sont même le point de départ de tout un questionnement explicitement évoqué par le roman, celui de la légitimation de l'art actuellement produit, sans exclure son œuvre.

Dans le roman *Um Crime Delicado*, la conscience de l'importance de l'art comme élément fondateur d'une œuvre qui puisse se prétendre telle, ainsi que la conscience de la nécessité d'une connaissance critique des arts, laquelle serait intrinsèque à la création, sont les points de départ de tout un questionnement sur la légitimation de l'art dans la contemporanéité.

En outre, l'apprentissage de Proust, mené tout au long de la rédaction de la *Recherche*, est l'un des points de départ de la création *sant'annienne*. Alors que Marcel Proust fait en rédigeant la *Recherche* son apprentissage d'homme de lettres¹⁶, Sant'Anna débute son récit par l'affirmation : « *Sou crítico* » ; c'est-à-dire qu'il se désigne d'emblée comme homme de lettres.

Au terme de la recherche respective de nos deux auteurs, la vérité émergente n'est pas similaire : alors que pour Proust l'art est le seul moyen par lequel « nous pouvons sortir de nous », car « la

vérité suprême est dans l'art », pour Sant'Anna la « vérité » de l'art n'est pas univoque, et encore moins suprême, donc loin d'être absolue. Nombreux sont dans le roman *Um Crime Delicado* les passages où la « vérité », les « vérités » de l'art sont définies comme ambiguës et plurielles, pluralité qui donne naissance à un jeu dialectique, lequel, intrinsèque à sa « recherche », n'est pas séparable du concept auquel l'auteur semble s'attacher : il n'y a pas de vérité dans l'art.

Dans l'extrait ci-dessous, le narrateur, Antônio Martins, accompagné de l'une de ses amies intimes, rédige une critique d'Albertine, pièce de théâtre adaptée de Proust, en étayant ses arguments à partir de ses connaissances littéraires et théâtrales :

– Sabe Maria Luiza, há momentos em que um crítico flutua indeciso entre um juízo e um outro, às vezes até opostos, sobre um espetáculo¹⁷. (*SANT'ANNA*, 1997, p. 83)

Pour conclure, c'est par les divers emprunts, références et citations de l'œuvre de Proust que Sant'Anna tend un miroir vers toute une tradition littéraire européenne née dans la modernité : son roman se nourrit des révélations de la lumineuse « recherche » proustienne, et c'est de cette lumière dont l'art est le point d'accroche, la fissure par laquelle elle pourra surgir et, ainsi, s'infiltrer dans la trame romanesque. Ainsi, *À la recherche du temps perdu* orchestre une partie importante du roman *Um crime delicado*: source narrative, socle critique, citations, sans oublier les traces moins visibles, voire dissimulées, qui nous permettent d'identifier dans la matrice générique de Sant'Anna une orfèvrerie proustienne.

En effet, c'est ainsi que Sant'Anna projette le roman Um Crime Delicado dans la rupture littéraire que Proust opère au cœur même de la modernité. Aussi, les emprunts faits à Proust opèrent, par le déplacement spatio-temporel, une ampliation de la charge sémantique du récit par la réorientation du lecteur vers d'autres

lectures et vers des questionnements autour de l'art et de l'acte de créer dont le principal serait: qu'est-ce que l'art dans la contemporanéité ?

Références

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., col. « Quadrige », 2011.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, col. « La Pléiade », 1954.

SANT'ANNA, Sérgio, *Um crime delicado*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio, *Un crime délicat*, trad. Izabella Borges, Paris, Envolume, 2015.

NOTAS

² *Em busca do tempo perdido*, trad. Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Lucia Miguel Pereira, Manuel Bandeira, Lourdes Souza Alencar, Porto Alegre, Livraria O Globo, 1948-1957.

³ PROUST, Marcel, *Em busca do tempo perdido*, trad. Fernando Py, Rio de Janeiro, Ediouro, 1992.

⁴ Les couvertures, faites par le graphiste João Batista da Costa Aguiar en collaboration avec l'auteur, sont composées d'un fragment iconographique où fusionnent les tableau *Pygmalion et Galathée* (1890), du Français Jean-Léon Gérôme, représentatif de l'art pompier et qui fait partie du fonds du *Metropolitan Museum of Art*, de New York et *Les Ménines* (1656), de l'Espagnol Diego Velázquez, qui appartient au fonds du musée du Prado, à Madrid.

⁵ En français : SANT'ANNA, 2015, p. 43-44 : « Je ne veux pas me poser en altruiste, ce n'est pas là le propos de ce texte : il s'agit plutôt d'une recherche passionnée, aussi bien hors de moi qu'en moi, de la vérité, dans tout ce que ce concept a de fuyant et de multiple. »

⁶ En français : SANT'ANNA, 2015, p. 11 : « La vérité, c'est que j'ai une tendance, que j'essaie de contrôler, à l'alcoolisme. »

⁷ En français : SANT'ANNA, 2015, p. 31-32 : « Je souffre, après avoir trop bu, d'amnésie partielle, parfois presque totale, et il me fallait retracer la fin de cette soirée pour vérifier si mes craintes étaient plus fondées que mon euphorie. »

⁸ En français : SANT'ANNA, 2015, p. 79 : « Avec ma lenteur d'esprit – ou peut-être parce que c'était la dernière chose à laquelle je puisse m'attendre –, il m'a fallu du temps pour comprendre le principal : Inès, vu la position qui était la sienne, vu son expression d'aliénation, n'aurait jamais pu peindre un autoportrait en s'aidant d'un miroir. C'était bien quelqu'un d'autre qui l'avait peinte, et là était sa signature : Vitório Brancatti. Et sur le cartel, le titre de l'œuvre : *Le Modèle*. »

⁹ En français : SANT'ANNA, 2015, p. 32-33 : « Dès que je me suis levé pour aller à la salle de bains, contrarié car il était déjà onze heures et demie et que je devais me rendre sans plus tarder au centre-ville, j'ai été assailli par le souvenir d'un objet placé au milieu des meubles de l'appartement d'Inès : une béquille. Curieusement, cette béquille ne reposait pas sur un canapé ou contre un quelconque angle de mur, mais était appuyée contre un chevalet, où se trouvait également une toile, ce qui rendait cette scène irréelle, comme sortie d'un rêve. Je n'arrivais pas à me souvenir des couleurs et des formes peintes sur la toile, mais une légère odeur de peinture a envahi ma mémoire jusqu'à réimprégner, quoique d'une manière imaginaire, mes narines. J'ai été pris d'une nausée soudaine, liée à cette odeur et au goût d'alcool dans ma bouche, et j'ai dû me pencher sur les toilettes, à quatre pattes sur le carrelage, afin de soulager mes entrailles de cet écœurant malaise. Il y avait, étrangement, une espèce de joie dans l'abjection d'être là, par terre, dans la salle de bains, à vomir. Tout comme si je me libérais, je me vidais d'un poison quelconque, me laissant ouvert à d'autres sensations, à d'autres visions. Et ce qui m'est revenu, alors que je tirais la chasse, me sentant déjà mieux, quoiqu'encore haletant, fut l'image d'un paravent [...] qui m'a révélé [...] Inès couchée, pour ne pas dire évanouie, sur un lit ou un divan, et moi penché sur elle. Une scène presque subliminale dans mes souvenirs, mais suffisamment nette pour qu'une jambe atrophiée y figure, contrastant avec l'autre, saine, forte et – pourquoi ne pas le dire ? – belle. »

¹⁰ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Capitalisme et Schizophrénie », 2002.

¹¹ En français : SANT'ANNA, 2015, p. 138 : « Comme troublée par ce qu'elle venait de dire, elle s'est éloignée avec la théière en balbutiant quelques mots concernant l'eau à chauffer pour le thé. C'était une silhouette émouvante, vue ainsi de dos, boitant jusqu'à la cuisine où elle a disparu. Ce qui ne l'a pas empêchée en passant de déclencher le tourne-disque. Quand la musique a démarré « un très beau morceau de jazz duquel se détachaient le son d'une trompette et une voix masculine très particulière et surrante », j'ai eu la quasi-certitude qu'il s'agissait du disque même que j'avais entendu la nuit de ma venue. [...] Il est des sentiments apparemment contradictoires qui peuvent exploser en chaîne ou presque simultanément, provoquant en nous un chaos d'émotions. »

¹² En français : SANT'ANNA, 2015, p. 22 : « En tout cas, c'est par obligation professionnelle, et non pour satisfaire un quelconque besoin de me divertir, que je me suis rendu au théâtre ce soir-là, après l'incident de l'après-midi avec Inès. Et je n'y serais sûrement pas allé si Inès avait accepté mon invitation à nous rendre au Café, où, pour moi au moins, il y aurait eu consommation d'alcool suivie des probables prolongements et conséquences. [...] J'ai pour habitude de me rendre au spectacle quelques jours après la première, pour le voir dans son déroulement normal et me protéger de l'atmosphère artificieuse et complice de l'événement. »

¹³ Gilles Deleuze entend ici l'apprenti en tant que créateur/observateur.

¹⁴ En français : SANT'ANNA, 2015, p. 76-77 : « À ce stade, j'étais déjà parvenu à monter par un vieil escalier au deuxième étage, jouant des coudes au sein d'une foule hétéroclite d'invités et d'artistes, ces derniers identifiables à l'aura anxieuse « que je connais bien » du désir de succès devant l'évidente imminence de l'échec, tout au moins en ce qui concernait la raison de leur présence au Centre. Car pour ce qui était d'autres domaines de la vie, on ne pouvait nier que se trouvaient là des parvenus, comme en témoignaient les robes et les bijoux portés par certaines femmes et les costumes des jeunes gens des deux sexes rigoureusement ajustés à une mode cherchant à concilier la netteté avec quelques traces de laisser-aller, les griffes prestigieuses accompagnées de petites touches d'un prétendu anticonformisme également manifesté par des coiffures dont la méticuleuse bizarrerie ne pouvait qu'être l'œuvre de professionnels compétents : les coiffeurs, en somme. »

¹⁵ Le mot *crítico* est en italique dans le texte.

¹⁶ DELEUZE, 2011, p. 10 : « Il s'agit non pas de l'exposition de la mémoire involontaire, mais du récit d'un apprentissage. Plus précisément, l'apprentissage d'un homme de lettres. »

¹⁷ En français : SANT'ANNA, 2015, p. 120 : « ” Tu sais, Maria Luisa, il y a des moments où un critique flotte, indécis, entre deux jugements, parfois contradictoires, au sujet d'un spectacle. »

Recebido em 08/07/2016

Aprovado em 16/08/2016