

# De la parole vers la musique : Mário de Andrade à la recherche d'une langue brésilienne

## Résumés

L'article porte sur la première manifestation littéraire du projet majeur de la littérature moderniste au Brésil : celui d'élaborer une « langue brésilienne ». Au cours des années 20, les écrivains d'avant-garde brésiliens ont essayé de fabriquer un langage qui leur permettrait d'exprimer et de représenter, d'une manière appropriée et authentique, les spécificités sociales et culturelles du pays. L'analyse proposée ici se concentre sur la technique du « vers harmonique », développée dans l'œuvre inaugurale du modernisme brésilien, *São Paulo hallucinée*, de Mário de Andrade, écrivain qui a porté la recherche d'une langue brésilienne à ses ultimes conséquences. Ce recueil de poèmes constitue le premier moment du programme linguistique de l'auteur. Bien que l'on n'y trouve pas encore tous les éléments de ce projet, le livre met déjà en scène la tendance principale : celle du passage de la parole à la musique. L'effort de formuler un langage accordé à la matière sociale brésilienne conduit le poète à pousser la parole à ses limites – plus précisément, à celles de son abolition au seuil de la musique. Ce mouvement contradictoire vers l'abstrait n'est pourtant pas analysé ici de façon abstraite ; bien au contraire, il est considéré sous une perspective historique : il est compris comme une solution esthétique extrême aux antagonismes irréductibles qui constituaient la société brésilienne au début du xx<sup>e</sup> siècle.

The article focuses on the first literary manifestation of the main project of the modernist literature in Brazil, that of the creation of a “Brazilian language”. Throughout the 1920's the Brazilian avant-garde writers attempted to forge a language capable of expressing and representing, in an appropriate and authentic way, social and cultural specificities of the country. The analysis proposed here concentrates on the technique of the “harmonic verse”, developed in the inaugural work of the Brazilian modernism, *Hallucinated City*, by Mário de Andrade, who took the search for a Brazilian language to its extreme. This book, a collection of poems, is the first step of the author's language program. Although one cannot find in it all the elements of this project, the work shows its main trend: the passage from word to music. The effort to formulate a language in tune with the Brazilian society leads the poet to push the word till its limits – to the threshold of music. This contradictory movement towards abstraction will not, however, be analysed here in an abstract way, but studied from a historical perspective: it will be understood as an extreme aesthetic solution to the irreducible antagonisms which modelled Brazilian society in the early twentieth century.

**Mots-clés :** Langue ; Musique ; Brésil ; Modernisme ; Mário de Andrade

**Keywords:** Language ; Music ; Brazil ; Modernism ; Mário de Andrade

*Mas os meus suspiros muito louros  
Entreteceram-se com a rama dos  
cafezais...<sup>1</sup>  
Mário de Andrade, São Paulo  
hallucinée.*

Dans une conférence prononcée à l'occasion des vingt ans de la « Semaine d'Art Moderne », événement fondateur du modernisme au Brésil, l'écrivain Mário de Andrade dresse un long bilan du mouvement moderniste brésilien, dont il avait été une des figures principales<sup>2</sup>. Après l'évocation de l'histoire pour ainsi dire « intime » du mouvement – les salons, les discussions esthétiques, la camaraderie etc. –, Mário de Andrade souligne la « nouveauté fondamentale » introduite par le modernisme dans la culture brésilienne : la formation d'une « conscience nationale *collective* » parmi les artistes<sup>3</sup>. Le caractère collectif de ce nationalisme, poursuit l'auteur, avait conduit les modernistes à la recherche de la médiation symbolique par excellence entre l'écrivain, la littérature et la nation, c'est-à-dire à la recherche d'une langue :

E o que nos igualava, por cima dos nossos despatérios individualistas, era justamente a organicidade de um espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional. [...] O estandarte mais colorido dessa radicação à pátria foi a pesquisa da “Língua Brasileira” [...]. O espírito modernista reconheceu que si vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressásse-

1 « Pourtant mes blonds soupis / Se sont entrelacés aux rameaux des caféiers... ». Mário de Andrade, 1993a : 109.

2 Mário de Andrade [1893-1945] est généralement reconnu comme le plus important intellectuel brésilien de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Son œuvre à multiples facettes s'étend sur les champs les plus divers de la culture : outre le fait d'avoir cultivé presque tous les genres littéraires (la poésie, le conte, le roman, le drame, le journal etc.), il a écrit de nombreux essais sur la musique, la littérature, les arts plastiques et le cinéma, ainsi que des études sur le folklore brésilien, des travaux d'esthétique et une vaste correspondance. La « Semaine d'Art Moderne » ou « Semaine de 22 » eut lieu au Théâtre Municipal de São Paulo du 13 au 17 février 1922. Elle comprit un ensemble de manifestations artistiques d'avant-garde dans les domaines de la littérature, de la peinture, de la sculpture et de la musique. Dans une ville encore assez provinciale malgré l'essor vertigineux de modernisation qui la transformait depuis quelques années, l'événement, une vraie « bataille » selon Mário de Andrade, fit un scandale public. La conférence dont il s'agit ici fut prononcée par l'écrivain le 30 avril 1942 à Rio de Janeiro et publiée ensuite dans un recueil de textes de l'auteur sous le titre « Le Mouvement Moderniste ». Mário de Andrade, 2002a : 253-280.

3 Selon l'écrivain, l'apparition de la « conscience nationale » dans la culture brésilienne s'était limitée, jusqu'au modernisme, à quelques « épisodes individuels ». Les expressions citées appartiennent à la conférence en question. Mário de Andrade, 2002a : 266.

mos com identidade. Inventou-se do dia pra noite a fabulosíssima “língua brasileira”.<sup>4</sup>

Quand les modernistes initient, aux débuts des années 20, leur combat pour une « révolution » artistique au Brésil, l'ambiance intellectuelle du pays était dominée par une culture académique officielle, foncièrement conservatrice, qui prescrivait l'imitation des matrices esthétiques et idéologiques traditionnelles de l'Europe<sup>5</sup>. Dans le domaine littéraire s'imposaient encore en poésie les règles du Parnasse français, tandis qu'en prose prédominait un post-naturalisme conventionnel, dépouillé d'intention polémique, où les pauvres ne figuraient que sous un point de vue dépréciatif<sup>6</sup>. En règle générale, donc, au niveau de la technique aussi bien qu'à celui du « contenu », cette littérature excluait de son univers les matériaux populaires qui caractérisaient la culture locale<sup>7</sup>. Elle évitait aussi les éléments de la vie moderne qui s'étaient introduits dans les principales villes du Brésil depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, lorsqu'avait commencé, bien qu'encore de façon timide, le processus d'industrialisation du pays<sup>8</sup>. L'ensemble, sauf exceptions, constituait une production littéraire élitiste et passéiste, fondée sur un eurocentrisme provincial assez courant dans les nations de la périphérie du capitalisme<sup>9</sup>.

Le modernisme brésilien est avant tout une révolte contre cette esthétique officielle. Animés par un « esprit de guerre, éminemment destructeur<sup>10</sup> », les « nouveaux de São Paulo », expression par laquelle les modernistes étaient généralement connus aux débuts des années 20, attaquent violemment les « maîtres du passé », en vue de renverser les vieilles formes artistiques et de les remplacer par une culture actuelle et nationale, formée par une combinaison

4 Mário de Andrade, 2002a : 267-268. « Ce qui nous unissait, par-dessus nos folies individuelles, c'était justement le caractère organique d'un esprit actualisé, qui poursuivait ses recherches enraciné déjà sans réserve dans son entité collective nationale. [...] L'étendard le plus coloré de cet enracinement dans la patrie fut la recherche de la « Langue Brésilienne ». [...] L'esprit moderniste reconnu que si nous vivions déjà notre réalité brésilienne, il fallait vérifier à nouveau notre instrument de travail pour que nous puissions nous exprimer avec identité. Alors fut inventée du jour au lendemain la très fabuleuse « Langue Brésilienne ». Les traductions des textes de Mário de Andrade présentées dans cet article sont de notre fait.

5 « Non seulement nous importions les techniques et les esthétiques, mais aussi nous ne les importions qu'après leur stabilisation en Europe, c'est-à-dire déjà académisées. Il s'agissait d'un phénomène typique d'une colonie, imposé par notre esclavage socioéconomique. Pire encore : cet esprit académique ne tendait à aucune libération ni à une expression de nous-mêmes ». Mário de Andrade, 2002a : 273.

6 Il y avait, naturellement, des exceptions, comme *Os sertões* [*Hautes Terres : la guerre de Canudos*], de Euclides da Cunha, et les romans de Lima Barreto. Dans une certaine mesure, ces œuvres anticipent quelques tendances du modernisme brésilien. Voir Cunha : 2012 ; Barreto : 2000.

7 L'intérêt pour la culture populaire locale, que nous pouvons trouver dans l'œuvre d'écrivains et de critiques de générations antérieures, comme Gonçalves Dias (1823-64), José de Alencar (1829-77) et Silvio Romero (1851-1914), était rare parmi les auteurs « officiels » des années 1890-1910. Quand cet intérêt semblait exister, il se manifestait d'ordinaire sous une perspective régionaliste superficielle, dans un style très ornemental, modelé par un attachement aux formes traditionnelles de la langue portugaise.

8 Jusqu'aux années 1910, le Brésil est un pays presque exclusivement agricole.

9 Le critique Antonio Candido résume la situation : « Les lettres, le public bourgeois et le monde officiel s'accordent dans une harmonieuse médiocrité ». Antonio Candido, 2000 : 119.

10 Mário de Andrade, 2002 : 258.

originale d'avant-gardisme et de tradition populaire<sup>11</sup>. Ils veulent libérer, sous l'influx des avant-gardes européennes, les contenus de la culture brésilienne jusque-là refoulés par l'idéologie dominante. Celle-ci, en effet, tenait pour inférieurs, c'est-à-dire pour « primitifs » et « vulgaires » – par rapport aux valeurs de la civilisation européenne bourgeoise – les éléments culturels issus des traditions africaines ou indigènes. La persistance de ces éléments était considérée par les élites locales comme la cause et le signe du retard du Brésil relativement à l'Europe<sup>12</sup>. Le modernisme rompt avec cet état de choses : « Il s'agit de redéfinir notre culture d'après une nouvelle évaluation de ses facteurs. [...] Nos *déficiences*, supposées ou réelles, sont réinterprétées comme *supériorités*<sup>13</sup> ». Sous le regard des modernistes, la dualité caractéristique de la formation sociale brésilienne – la coexistence de modernité et d'archaïsme –, traditionnellement associée à une disgrâce nationale, devient le fondement d'une communauté post-bourgeoise, où le progrès n'entraînerait pas, comme il le faisait en Europe, l'aliénation de l'homme – c'est-à-dire le processus par lequel, dans le contexte de rationalisation capitaliste de la vie psychosociale, l'homme devient étranger à la nature, à la société et à lui-même. Au contraire, dans cette utopie tropicale, la modernisation s'harmoniserait avec le monde rural et une liberté sans contraintes<sup>14</sup>.

Au cœur du problème de la libération des contenus refoulés de la nationalité se posait celui de l'expression littéraire de ces matériaux. Les poètes et les prosateurs « officiels » employaient un langage artificiel, à la fois précieux, ornemental et réifié, fondé sur le respect inconditionnel des normes de la grammaire portugaise. Ce langage était socialement faux et historiquement arriéré : il ne correspondait pas au langage qu'on parlait « dans la rue ». Dans leur vie quotidienne, en particulier dans les milieux populaires, les Brésiliens utilisaient de nombreuses variétés linguistiques, ainsi que des formes linguistiques origi-

11 « Contre tous les importateurs de conscience en conserve », proclame le « Manifeste Anthropophage » [1928] d'Oswald de Andrade, un des *leaders* du mouvement moderniste brésilien. Oswald de Andrade, 1972 : 18.

12 Or, le « retard » du Brésil provenait surtout et provient encore de la logique du développement inégal et combiné qui s'observe dans plusieurs pays de la périphérie du capitalisme. Voir Michael Löwy, 2010.

13 Antonio Candido, 2000 : 120-121.

14 L'aspect transgressif de ce programme est évident à première vue. Le projet, cependant, n'est pas exempt de contradiction. D'après l'argument de Roberto Schwarz, la valorisation de la culture brésilienne « pré-bourgeoise » impliquait souvent, chez les modernistes, la valorisation des structures sociopolitiques originaires du Brésil colonial, où cette culture a fleuri et auquel elle est indissolublement liée. Or ces structures, sublimées par les modernistes, constituaient la base d'une société foncièrement injuste et inégale. Par exemple, l'informalité hostile à l'idée de la loi, typique de la vie sociale au Brésil à tous ses niveaux, était prisee par l'avant-gardisme local comme une manière originale, élaborée par les Brésiliens, de se débarrasser des contraintes imposées à l'homme par la rationalité bourgeoise européenne. Cette informalité, néanmoins, s'attachait à la mauvaise formation de la sphère publique au Brésil, où les formes de relations familiales modelaient les rapports politiques depuis la période coloniale. Les conséquences principales de cette prédominance du modèle familial sont, jusqu'à aujourd'hui encore, la relativisation de l'universalité du droit et la relégation des pauvres à une condition d'infra-citoyenneté, c'est-à-dire le contraire de la liberté sans obstacle imaginée par les modernistes. Ainsi la critique, d'inspiration avant-gardiste, dirigée par le modernisme brésilien contre la raison moderne contenait aussi un aspect régressif, encore peu souligné par la critique au Brésil. Roberto Schwarz, 1997a : 11-28 ; et 1997b : 137-144. Sur la mauvaise formation de la sphère publique au Brésil, voir l'étude classique de Sérgio Buarque de Holanda, 1998.

nales, qui n'étaient pas prévues ou admises par les lois grammaticales consacrées au Portugal<sup>15</sup>. Un abîme séparait donc, au Brésil, langue « écrite » et langue « parlée ». D'un côté, le langage littéraire « savant », entretenu par une élite qui s'est toujours voulue européenne, n'exprimait pas l'expérience socioculturelle brésilienne ; de l'autre, le langage quotidien et populaire n'accédait pas à l'empyrée de la littérature nationale :

Nesse monstrego político existe uma língua oficial emprestada e que não representa nem a psicologia, nem as tendências, nem a índole, nem as necessidades, nem os ideais do simulacro de povo que se chama o povo brasileiro. Essa língua oficial se chama língua portuguesa e vem feitinha de cinco em cinco anos dos legisladores lusitanos. [...] Junto dessa língua [...] tem um poder de outras línguas [...] que aliás não chegam bem a formar línguas de verdade.<sup>16</sup>

Les modernistes s'appliquent à surmonter la distance qu'existait au Brésil entre langage littéraire et langage quotidien. Cet écart leur apparaissait à la fois comme un résultat et comme une cause de la dissociation fondamentale qui paralysait la vie littéraire brésilienne : l'isolement pédantesque des lettres par rapport à la société. L'élaboration d'une langue brésilienne constituait donc, pour ce groupe de jeunes écrivains, une condition primordiale de l'existence d'une littérature authentique et vivante au Brésil, fondée sur les structures socio-culturelles spécifiques du pays.

Mário de Andrade fut l'auteur qui s'appliqua de la manière la plus tenace, consciente, systématique et ambitieuse à forger la langue brésilienne rêvée des modernistes<sup>17</sup>. Cette « immense aventure », dont la grandeur lui semblait comparable à la consolidation de l'italien « vulgaire » par Dante ou à celle du portugais classique par Camões<sup>18</sup>, est au cœur même de son activité intellectuelle. La construction d'un langage qui permettrait aux Brésiliens de « s'exprimer avec identité » apparaît dans son œuvre comme une préoccupation fondamentale et permanente – une préoccupation théorique aussi bien que pratique. Mário de

15 « Le Brésil est aujourd'hui autre chose que le Portugal. Et cette autre chose possède nécessairement un langage qui exprime les autres choses desquelles elle est faite ». Mário de Andrade, 2005 : 92.

16 Mário de Andrade, 1990 : 321-324. « Dans ce monstre politique [le Brésil] il y a une langue officielle empruntée, qui ne représente ni la psychologie, ni les tendances, ni le caractère, ni les besoins, ni les idéaux du simulacre de peuple qu'on appelle « peuple brésilien ». Cette langue officielle s'appelle langue portugaise et vient toute prête tous les cinq ans des législateurs lusitains. [...] À côté de cette langue, il y a des myriades d'autres langues [...] qui n'arrivent pourtant pas à former des langues à proprement parler ».

17 En février 1925, Mário de Andrade souligne le sérieux de sa démarche au poète Carlos Drummond de Andrade : « L'aventure dans laquelle je me suis lancé est chose sérieuse, déjà beaucoup pensée et réfléchie. Je ne suis pas en train de cultiver des exotismes et des curiosités des langages de province. [...] Je ne fais pas de régionalisme. Il s'agit d'une stylisation *cultivée* du langage populaire de la campagne aussi bien que de la ville, du passé aussi bien que du présent. J'ai un gros travail devant moi. Il est bien possible que je me perde, mais le but est juste ou du moins justifiable ; et qu'il est sérieux, vous tous pouvez en être sûrs ». Mário de Andrade, 1982 : 23.

18 « Comprenez, Manuel, l'aventure dans laquelle je me suis lancé est quelque chose d'immense, d'énorme... », écrit Mário de Andrade en 1925 à son ami et poète Manuel Bandeira. Mário de Andrade, Manuel Bandeira, 2000 : 181.

Andrade a donné au problème, en effet, une envergure totalisante : il voulait rassembler dans une langue commune toutes les variétés linguistiques trou- vables au Brésil. Cette langue serait alors la principale médiation par laquelle s'unifierait la culture brésilienne, qui était encore fragmentaire et hétéroclite. Cela exigeait à la fois la réalisation de recherches scientifiques et d'expériences esthétiques, auxquelles l'écrivain s'adonna sans réserve. Ainsi Mário de Andrade a poussé jusqu'à ses ultimes conséquences le projet linguistique nationaliste du modernisme local<sup>19</sup>. L'étude de son œuvre permet donc, plus que tout autre, de comprendre dans ses principales contradictions et virtualités, esthétiques ainsi qu'historiques, le problème de la langue brésilienne posé par les modernistes<sup>20</sup>.

Au cœur de ce problème, Mário de Andrade va identifier les contradictions constitutives de la formation historico-sociale du Brésil. Dans son programme linguistique, en effet, le langage ne figure pas comme une structure autonome et abstraite, mais – bien au contraire – comme une médiation sociohistorique<sup>21</sup>. Les recherches de l'écrivain sont fondées sur le principe dialectique d'après lequel les langues sont à la fois produites par les rapports sociaux et produisent ces rap- ports elles-mêmes. Les intentions de Mário de Andrade sont ainsi orientées vers la praxis : elles sont politiques tout autant qu'esthétiques ; pour lui, la formation de la langue au Brésil est entrelacée à la formation de la *société* brésilienne<sup>22</sup>. Ainsi la « codification des tendances et des constances de l'expression linguis- tique nationale » (recherche scientifique) et la « stylisation *cultivée* du langage populaire de la campagne et de la ville, du passé et du présent » (recherche artis- tique) sont réalisées par Mário de Andrade dans l'intention précise d'embrasser, au niveau de la langue, l'ensemble extrêmement inégal des régions et des classes sociales du pays<sup>23</sup>. La création d'une langue brésilienne, dit l'écrivain,

19 L'écrivain a même nourri pendant longtemps l'intention d'écrire une *Petite grammaire du parler brésilien*, pour laquelle il a réuni quelques esquisses et beaucoup de matériaux, mais qu'il n'a finalement pas rédigée. Le suprême accomplissement littéraire du programme linguistique de Mário de Andrade est *Macounaïma* [1926-28], un des plus importants « romans » brési- liens du xx<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une « rhapsodie brésilienne » dont la prose est constituée d'une sorte de bricolage qui combine et transforme une infinité de « faits de langue » des traditions brésieliennes orales ou écrites, populaires ou savantes. Pour l'édition française, voir Mário de Andrade, 1996. Le concept de *bricolage* est ici utilisé dans le sens que lui donne Claude Lévi- Strauss dans sa *Pensée sauvage*. L'hypothèse selon laquelle le procédé constructif du livre serait apparenté à celui du bricoleur défini par Lévi-Strauss est formulée par Gilda de Mello e Souza dans son étude classique sur *Macounaïma*. Gilda de Mello e Souza, 2003 : 9-11. Voir aussi Claude Lévi-Strauss, 2009b. Pour le projet de la *Petite grammaire*, voir Mário de Andrade, 1990 et Aline Novais de Almeida, 2013.

20 Dans ce qui suit, nous nous contenterons, vu l'amplitude du sujet, d'étudier le premier pas que fait Mário de Andrade vers cette langue, quand l'écrivain, dans son deuxième livre de poèmes (1921-22), cherche à façonner une poétique appropriée à l'expression de sa ville natale, São Paulo.

21 « Les langues, avant d'être, ou plus que d'être un phénomène scientifique, sont un phénomène social. Pour un esprit pragmatique comme le mien, il est clair que le phénomène social importe beaucoup plus que de rechercher une pure abstraction idéologique ». Mário de Andrade, 2005 : 90.

22 Nous utilisons ici le concept de « formation » dans le sens fort du terme, lié à la notion de *Bildung*, originaire de l'idéalisme allemand. D'après le jugement de Mário de Andrade, « le Brésil, hélas ! est quelque chose totalement... en formation encore » ; en plus, dit-il, « notre formation nationale n'est pas naturelle, n'est pas spontanée », mais dépend, selon lui, de l'enga- gement des artistes. Mário de Andrade, 2000 : 608 ; Mário de Andrade, 2002a : 16.

23 Mário de Andrade, 2002a : 270 ; Mário de Andrade, 1982 : 23.



[...] não era mais que uma ilação, e não a mais importante, dum ideal muito maior: o de especificar com maior definição da que existia naquele tempo, a entidade nacional. [...] E eu tinha o desejo ainda mais bonito, de não apenas especificar melhor, como de fundir de alguma forma a desequilibrada, desigual, desmantelada, despatriada entidade nacional.<sup>24</sup>

Autrement dit, l'élaboration d'une langue « à l'image de notre caractère et de nos conditions » est essentiellement, dans le cadre des réflexions esthétiques de Mário de Andrade, une démarche en vue d'appréhender les éléments, dynamismes et structures sociales spécifiques du Brésil – un moyen de « travailler la « matière » brésilienne », comme il disait<sup>25</sup>. Le résultat le plus frappant et paradoxal des expériences andradiennes liées à cette démarche est de pousser le langage à ses propres limites, c'est-à-dire au seuil de la musique. Avant d'analyser ces expériences et ce résultat contradictoire, il convient pourtant de préciser brièvement les traits principaux qui caractérisaient la société brésilienne dans les années 20, celle que Mário de Andrade s'applique à transformer en langage.

Fondamentalement, l'ordre social brésilien se définissait au début du xx<sup>e</sup> siècle par une conjonction paradoxale de modernité et d'archaïsme. Cette contradiction était extrêmement violente dans la ville de São Paulo, où se concentraient les richesses issues de la production caféière brésilienne, qui s'élevait à son apogée et sur laquelle reposait l'ensemble de l'économie nationale. À São Paulo, une modernisation vertigineuse se combinait à la persistance, voire au renforcement, d'anciennes structures socioéconomiques d'origine coloniale. L'industrie, le chemin de fer, l'électricité, les gratte-ciel, le tramway, les ponts en fonte, la Bourse etc. changeaient brusquement le paysage de la ville. Néanmoins, cette rapide et brutale introduction d'éléments typiques du « progrès » ne signifiait pas l'émergence de forces sociales révolutionnaires, contrairement à « l'ancien régime » brésilien. Bien au contraire, elle était intimement liée à la vieille économie agricole de monoculture d'exportation, organisée au début de la colonisation portugaise du Brésil. D'une part, l'élan de modernisation qui bouleverse São Paulo pendant les années 20 provenait, de manière directe ou indirecte, de l'essor spectaculaire de l'économie caféière. D'autre part, la modernisation des circuits financiers et mercantiles amplifiait la production de café, donnant plus de vigueur encore à la monoculture d'exportation. Or, celle-ci produisait un univers sociopolitique traversé par des structures *pré-modernes*, telles que l'exploitation du travail par des formes héritières de l'esclavage<sup>26</sup>, la précarité de la séparation entre sphère publique et sphère privée, la centralité des rapports de dépendance personnelle et l'exclusion effective des couches popu-

24 Lettre du 5 novembre 1925 au philologue Sousa da Silveira. Mário de Andrade, 1968 : 164. « [...] cela n'était qu'une conséquence, non pas la plus importante, d'un idéal beaucoup plus grand : celui de spécifier, d'une manière plus déterminée que celle qui existait à l'époque, l'entité nationale. [...] Et j'avais le désir encore plus beau de non seulement spécifier, mais aussi de fusionner cette entité nationale tellement déséquilibrée, démantelée et dénationalisée ».

25 Mário de Andrade, 1982 : 41 ; Mário de Andrade, 1968 : 150.

26 L'esclavage fut aboli tardivement au Brésil, le 13 mai 1888.

lares du domaine de la citoyenneté. Ainsi *la modernité bourgeoise, dans le Brésil des années 20, s'associait à une formation socioéconomique dont elle représentait, par principe, la critique et la destruction*<sup>27</sup>. En somme, quand Mário de Andrade développe ses recherches concernant la langue brésilienne, le Brésil est en plein processus de ce qu'on a souvent nommé une « modernisation conservatrice »,

[...] car il ne s'agit pas, en essence, d'une modernisation continue du pays qui se réalise *malgré* un retard en partie conservé qu'il faudrait aussi dépasser, mais d'une modernisation qui se réalise *par le biais* du retard ou *au moyen* de son continuel remplacement.<sup>28</sup>

La matière historique à laquelle Mário de Andrade veut donner une forme littéraire réunissait donc des éléments *par principe* antagoniques et incompatibles. Nonobstant, malgré leur incompatibilité, ces éléments coexistaient et, plus surprenant encore, se renforçaient l'un l'autre : « La douleur des inconciliables habite ici [au Brésil] », note l'écrivain dans son journal de voyage au nord du pays<sup>29</sup>. Cet assemblage de modernité et d'archaïsme, de formes sociales bourgeoises et pré-bourgeoises, était particulièrement frappant, comme nous l'avons dit, à São Paulo, ville de province élevée subitement, à la suite de la fulgurante prospérité de l'économie caféière, à la condition de métropole.

C'est justement sur cette métropole provinciale, où le progrès urbain est traversé par le traditionalisme rural, que Mário de Andrade publie en 1922 son deuxième livre, un recueil de poèmes intitulé *Paulicéia desvairada* – habituellement traduit par *São Paulo hallucinée* –, qui a été immédiatement reconnu comme l'œuvre inaugurale du modernisme littéraire au Brésil<sup>30</sup>. Dans ce livre, l'auteur pose la contradiction fondamentale dont tout écrivain brésilien, du point de vue du modernisme local, fait l'expérience – l'opposition entre l'auteur national et son langage « étranger » : « Je suis un tupi qui joue du luth !<sup>31</sup> ». Mário de Andrade proclame un désaccord entre le « moi » lyrique et son instrument de travail<sup>32</sup>. L'allégorie ne comporte pas d'équivoque : l'indien

27 Sur les contradictions de l'économie caféière brésilienne aux débuts du xx<sup>e</sup> siècle, voir Celso Furtado, 1998. Sur le caractère conservateur de l'industrialisation du Brésil à cette époque, voir Warren Dean, 1971.

28 José Antonio Pašta Júnior ; Jacqueline Penjon, 2004 : 10.

29 Mário de Andrade, 2002b : 148.

30 Mário de Andrade, 1993a : 58-115.

31 Ce vers, un des plus célèbres de la littérature brésilienne, conclut la deuxième poésie du recueil, « Le troubadour ». Mário de Andrade, 1993a : 83.

32 Ainsi le sujet de l'énonciation poétique se voit aussi *double* que la ville qu'il veut chanter. Plus précisément, aux dualités de São Paulo correspondraient les dualités du « moi » lyrique, qui serait lui-même, comme la métropole de la périphérie du capitalisme, caractérisé par les antagonismes qui sont à la base de la formation historique et culturelle du Brésil. Dans *São Paulo hallucinée* comme dans l'œuvre poétique de Mário de Andrade en général, le problème de l'identité nationale se manifeste aussi comme un problème d'identité individuelle, de sorte que la représentation de l'objet (la ville, le pays) est en même temps l'expression du sujet. Ce rapport, le « moi » lyrique andradien veut le porter au-delà – ou en-deçà – de l'immanente médiation de tout poète (donc, de toute poésie) par la société. Il le conçoit plutôt sous la forme d'une « participation mystique » (dans le sens donné par Lévy-Brühl à cette notion), c'est-à-dire d'un rapport d'identité immédiat. Pour la convergence d'identité subjective et d'identité nationale dans l'œuvre poétique de Mário de Andrade, voir João Luiz Lafetá, 2004 : 348-371. Voir aussi Anatol Rosenfeld, 1996 : 185-192. Pour le concept de participation mystique de Lévy-Brühl,



natif – les *tupi* étaient le principal peuple indigène du Brésil avant l'arrivée des colonisateurs portugais – joue de l'instrument traditionnel des troubadours, qui sont à l'origine du lyrisme au Portugal. Fixés dans une image qui remonte à l'époque précoloniale, les éléments constitutifs d'une dualité qui traverse l'histoire de la culture brésilienne se révèlent encore plus étrangers l'un par rapport à l'autre. Le recul historique produit une sorte d'effet de distanciation entre les composants de la phrase, ce qui accentue le caractère contradictoire de l'expérience culturelle que le poète cherche à formuler. Cette antinomie entre l'écrivain brésilien et la langue portugaise, Mário de Andrade veut la surmonter en changeant d'instrument – ou mieux, en l'accordant « à la brésilienne ». Ainsi, dans l'« Intéressantissime Préface » de *São Paulo hallucinée*, texte provocateur qui constitue le premier manifeste du modernisme brésilien, l'écrivain affirme l'existence d'une langue brésilienne qu'il dit utiliser dans ses poèmes et dont il prise, il convient de le noter, la valeur « sonore », musicale :

A gramática apareceu depois de organizadas as línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas. [...] A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. [...] Escrevo brasileiro. Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia.<sup>33</sup>

Puisque son *sujet* principal est l'expérience historique brésilienne par excellence – celle de la modernisation conservatrice à São Paulo au début des années 20 – et qu'il propose, pour donner une *forme* littéraire à cette expérience, l'emploi d'une langue brésilienne, accordée aux particularités locales, *São Paulo hallucinée* est un livre où se concentrent les aspects principaux du problème qui nous concerne ici<sup>34</sup>. Dans une esquisse pour sa *Petite grammaire du parler brésilien*, l'écrivain fait effectivement référence à *São Paulo hallucinée* comme au premier moment de son projet de langue : « [...] ainda assim foi com a fala brasileira, de que a primeira pretensão minha já vem no Prefácio de *Paulicéia* teoricamente e praticamente nos versos dela<sup>35</sup> ». Il ne s'agit pourtant pas, il faut bien le dire, dans ce livre initial, d'incorporer de façon systématique le langage du folklore des diverses régions du Brésil, ce que l'écrivain essaiera de faire quelques

concept que Mário de Andrade connaissait bien et appréciait beaucoup, voir Lucien Lévy-Brühl, 1951. Sur l'immanence de la médiation sociale dans la poésie lyrique, voir le « Discours sur la poésie lyrique et la société » d'Adorno (Theodor W. Adorno, 1999 : 45-64) et les travaux de Benjamin sur Baudelaire (Walter Benjamin, 1990).

33 Mário de Andrade, 1993a : 67-74. « La grammaire surgit après l'organisation des langues. Mon inconscient ne connaît pas l'existence de grammaires ni de langues organisées. [...] La langue brésilienne est des plus riches et des plus sonores qui existent. [...] J'écris brésilien. Si j'emploie l'orthographe portugaise c'est que, ne changeant pas le résultat de l'œuvre, elle me donne une orthographe ».

34 Nous n'avons pas l'intention, dans cet article, de faire une interprétation intégrale de *São Paulo hallucinée*, ouvrage « kaléidoscopique » où convergent plusieurs techniques d'écriture. Notre but étant de vérifier l'existence d'un lien entre « langue brésilienne » et musique dans la pensée et dans l'œuvre de Mário, nous nous contenterons ici d'analyser le principe formel le plus important – puisqu'il est le plus réfléchi et le plus présent – du livre : le principe d'*harmonie*.

35 « [...] ainsi encore dans le cas du parler brésilien, dont ma première revendication apparaît déjà sur le plan théorique dans la Préface et sur le plan pratique dans les vers de *São Paulo hallucinée* ». *Apud* Aline Novais de Almeida, 2013 : xlvii.

années plus tard<sup>36</sup>. À l'époque de la composition de *São Paulo hallucinée*, Mário de Andrade venait de commencer les vastes recherches ethnographiques par lesquelles il allait réunir l'ensemble des documents nécessaires à l'organisation et à la réalisation de son programme linguistique nationaliste<sup>37</sup>. Celui-ci n'est donc pas présent dans toute son ampleur dans *São Paulo hallucinée*, bien qu'on puisse identifier, dans les poèmes du livre, de nombreuses expressions issues du langage populaire des habitants de São Paulo. Mais le cœur du problème s'y trouve déjà, c'est-à-dire l'élaboration d'un langage littéraire qui soit capable, par le moyen d'une assimilation libre des principes des avant-gardes et du langage populaire, d'exprimer de façon appropriée, indépendante et authentique les spécificités historiques brésiliennes<sup>38</sup>. En outre, nous trouvons dans *São Paulo hallucinée* un aspect central de ce problème dans l'œuvre de Mário de Andrade : le caractère musical de la langue nationale imaginée par l'écrivain<sup>39</sup>.

Dans *São Paulo hallucinée*, en même temps qu'il propose l'utilisation d'une langue brésilienne, Mário de Andrade invente une forme dans laquelle cette langue sera organisée, une forme dont le modèle est musical. Le paradigme esthétique fondamental de l'œuvre est en effet la musique. Dans la préface du livre, toujours sur un ton capricieux, impudent et auto-ironique, d'inspiration dadaïste, l'auteur se propose de « faire un peu de théorie ». Sous l'apparente légèreté du langage, celle de quelqu'un qui ne se prend pas au sérieux et formule d'un instant à l'autre une théorie de pacotille (« Je sais bien construire des théories ingénieuses. Voulez-vous un exemple ? »<sup>40</sup>), la nouveauté esthétique principale de l'œuvre est exposée au lecteur : l'idée d'« harmonie poétique », de laquelle procède l'invention de la technique du « vers harmonique » – ou encore, quand il s'agit « d'harmoniser » plus d'un vers, la technique des « vers polyphoniques ». Situé entre langage et musique, le « vers harmonique » est le principe structurel fondamental des poèmes de *São Paulo hallucinée*, c'est-à-dire la principale forme littéraire qui opère, dans ce livre d'ailleurs multiple, la

36 Il convient d'observer que la démarche de Mário de Andrade ne s'orientera pas vers la simple reproduction des documents de la tradition populaire brésilienne. Le rapport entre l'art « savant » et la culture populaire est conçu par lui comme un rapport *dialectique* : « l'art savant doit être réalisé dans et par le moyen de l'art populaire – tandis que l'antithèse, ici l'art populaire, cède la place à une troisième forme d'art, qui du point de vue de la facture s'appelle encore art savant, mais qui est chose nouvelle, plus essentielle et plus expressive. [...] On procède ainsi au désenchantement du folklore, puisque l'art populaire n'est ici plus qu'une étape nécessaire au développement d'une forme artistique supérieure. D'autre part, l'art savant lui-même est mis au service des objectivations des couches populaires, source du folklore, ce qui lui permet comme celui-ci de saisir le sens de la vie collective ». Florestan Fernandes, 1994 : 146-147.

37 Les études de Mário de Andrade sur le folklore brésilien s'intensifient peu après la publication de *São Paulo hallucinée*, surtout à partir de 1924. Telê Porto Ancona Lopez, 1972 : 75-104.

38 Dans *São Paulo hallucinée*, les spécificités du pays sont concentrées dans une ville particulièrement représentative des contradictions du pays.

39 La « musicalité » était considérée par l'écrivain comme le trait général par excellence du « parler brésilien » ; autrement dit, comme le principal, voire le seul, aspect universel d'un langage très diversifié : « le paysan [*caipira*], quand il parle, surtout le mulâtre, il chante ». Au-delà du domaine du langage, la musicalité était encore, selon l'écrivain, une des « caractéristiques » du « peuple brésilien », qui lui semblait par ailleurs « sans caractère » : « Le Brésilien est un peuple splendidement musical » ; « un grand nombre de voyageurs étrangers ont attesté la propension des Brésiliens pour la musique. [...] Von Weech affirme que « la musicalité est innée au peuple [brésilien] ». Mário de Andrade, 1990 : 416 ; 2006 : 56 et 1987 : 179.

40 Mário de Andrade, 1993a : 68.

médiation entre la réalité sociale et la poésie. Résultat d'une assimilation dans une certaine mesure symboliste<sup>41</sup> de la technique futuriste des *parole in libertà*, le « vers harmonique » est composé par la juxtaposition de mots isolés, qui ne s'y trouvent donc pas organisés par la syntaxe<sup>42</sup>. La particularité de cette forme, par rapport aux « paroles en liberté » du futurisme italien, réside dans le fait que chaque mot est suivi de points de suspension, qui symbolisent leur « résonance » et adoucissent la superposition des vocables. Ainsi le sens de ce type de vers, affirme le poète, est produit à mesure que les résonances des mots se combinent et fusionnent. Citons l'auteur de la « théorie » lui-même :

Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo: “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!”. Estas palavras não se ligam. [...] Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. Si pronuncio “Arroubos”, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e que não vem. “Lutas” não dá conclusão alguma a “Arroubos”; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez

41 Quand Mário de Andrade a composé son livre, il connaissait bien la notion d'« harmonie poétique » du poète symboliste français Gustave Kahn. Voir Telê Porto Ancona Lopez, 1979 : 90. Les œuvres d'Émile Verhaeren et de Jules Romains, dont l'influence sur *São Paulo hallucinée* est assez forte, ont fourni à l'écrivain brésilien des modèles de lyrisme européen où se combinent symbolisme et modernisme.

42 La théorie de l'harmonie poétique a été élaborée par Mário de Andrade à une époque où il prenait connaissance des principes et des œuvres des divers courants du modernisme, ce qu'il faisait surtout par une lecture intense et attentive des revues avant-gardistes européennes, notamment *L'Esprit Nouveau*, revue à laquelle il était abonné. Pour ce qui est de son « harmonisme », après l'avoir conçu et formulé, l'écrivain le reconnaîtra, par exemple, dans la notion de « simultanéité » développée par Jean Epstein dans « Le phénomène littéraire », article publié dans le numéro 11/12 de *L'Esprit Nouveau* [1921], aussi bien que dans le « simultanisme » de Fernand Divoire. Ainsi, dans un « Discours sur quelques tendances de la poésie moderniste » [1922-1924], dont l'intention est celle de développer les idées de la « Préface » de *São Paulo hallucinée*, Mário de Andrade dira que son « harmonisme » (qu'il appelle alors « polyphonisme ») « est la théorisation de certains procédés employés quotidiennement par quelques poètes modernistes », et que « polyphonisme et simultanéité sont la même chose ». Pour Mário, donc, son « harmonisme » était fondamentalement une idée avant-gardiste semblable à d'autres qui avaient surgi dans le contexte du modernisme européen. Néanmoins, le principe andradien d'harmonie poétique et la technique du vers harmonique qui en découle ne sont pas identiques aux principes et techniques de la simultanéité proposés par l'avant-gardisme européen. Ils comportent, au contraire, des différences significatives. Ces différences esthétiques, nous essayons ici de les comprendre en rapport avec les différences historico-sociales qu'on pouvait observer, aux débuts du xx<sup>e</sup> siècle, entre le Brésil et les pays industrialisés de l'Europe. Notre perspective, fondée sur l'idée selon laquelle l'art, si autonome qu'il puisse être, est toujours un fait social – autrement dit, sur l'idée de « l'historicité immanente » de l'art, d'après la formulation d'Adorno –, s'appuie aussi sur le fait que Mário de Andrade, dans la « Préface » et dans les poèmes de *São Paulo hallucinée*, fait preuve d'une conscience des particularités brésiliennes et d'une détermination de les représenter dans son livre. Qu'il n'établisse pas de manière explicite un lien direct entre la technique du vers harmonique et les dualités du Brésil, ou encore qu'il eût ou non la pleine conscience de ce lien, cela nous semble, tout compte fait, secondaire. Pour le critique, les intentions de l'auteur comptent peu : son objet est l'œuvre d'art. Sur l'importance de *L'Esprit Nouveau* dans la formation littéraire de Mário de Andrade, voir Lilian Escorel, 2012. Pour le contexte de la citation d'Adorno sur le rapport entre l'art et l'histoire, voir Theodor W. Adorno, 2002 : 5.

de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia – o verso harmônico.<sup>43</sup>

Dépourvu de structure syntaxique, dont la fonction médiatrice est remplacée par les points de suspension, le vers harmonique permettrait au langage, d'après les conceptions de Mário de Andrade, de représenter ce qui semble dépasser toute logique rationnelle, c'est-à-dire de figurer ou d'exprimer non seulement la coexistence d'éléments incompatibles et antagoniques, mais aussi leur *accord* et même leur identité ; non seulement la présence simultanée du même et de l'autre, mais aussi la conversion du même dans l'autre, ou encore le fait que le même *soit*, lui-même, l'autre<sup>44</sup>. Au contraire des « paroles en liberté » futuristes, dont la juxtaposition accentue l'impression des contrastes et des dissonances, les harmonies poétiques de *São Paulo hallucinée* tendent à diluer les contradictions orchestrées dans un ou plusieurs vers, de sorte que les éléments opposés perdent leur « résistance » et s'intègrent dans un accord. Par la médiation des points de suspension, indiquant le passage de la parole à l'état de « résonance », la superposition des mots s'accomplit doucement, dans un contexte pour ainsi dire dématérialisé<sup>45</sup>. Cette abstraction rendrait possible au langage de suggérer ce qui en apparence échappe au langage et à la raison, ce qui dans le livre prend la forme de l'expérience paradoxale d'une réalité où l'opposition la plus irréductible peut être en même temps une – étrange – identité<sup>46</sup>.

Comme nous l'avons vu plus haut, cette réalité était la ville paradoxale de São Paulo en pleine modernisation conservatrice, la capitale « aristocrate et concubine », « faite d'asphalte et de boue », dont les « midis ténébreux » alternent avec des « ténèbres de chaux », où en « plein été » il « fait froid, très froid »<sup>47</sup>. Dans les rues de la ville, passé colonial et présent industriel se croisent à tout instant, mais sans que l'un détruise l'autre. Au contraire, la vitesse moderne s'incorpore à la lenteur du Brésil pré-bourgeois, suggérée par la cadence régulière et monotone des vers : « Os caminhões rodando, as carroças rodando, / Rápidas as ruas se desenrolando » ; la cacophonie urbaine submerge dans une grandiose homophonie rurale : « Rumor surdo e rouco, estrepitos, estalidos...

43 Mário de Andrade, 1993a : 68-69. « Harmonie : combinaison de sons simultanés. Exemple : « Extases... Luttes... Flèches... Chansons... Peupler... ». Ces mots ne sont pas liés. Ils ne forment pas une énumération. Chacun est une phrase, une proposition elliptique, réduite au minimum télégraphique. Si je prononce « Extases », n'appartenant pas à une phrase (mélodie), le mot attire l'attention du lecteur sur son isolement et continue à vibrer, dans l'attente d'une phrase qui lui donne un sens et qui ne vient pas. « Luttes » ne donne aucune conclusion à « Extases » ; et, sous les mêmes conditions, sans nous faire oublier le premier mot, le mot continue à vibrer avec celui-ci. Les autres voix font la même chose. Ainsi, au lieu d'une mélodie (phrase grammaticale), nous avons l'arpège d'un accord, harmonie – le vers harmonique ».

44 La présence récurrente, dans la littérature brésilienne, d'une « logique » ruineuse dont le point central est le passage du même dans l'autre, est identifiée et analysée par le critique José Antonio Paŝta Jr. Voir José Antonio Paŝta Jr., 2003 : 159-171.

45 Mário souligne en effet que dans son « harmonie » la rencontre des mots n'est pas réaliŝée concrètement et immédiatement, comme le veut la parataxe du futurisme, mais dans la conscience du lecteur, après que chaque mot est devenu mémoire sonore. L'accord poético-musical est ainsi le résultat d'une « succession d'états de conscience ». Mário de Andrade, 1993a : 70.

46 « Où manque la parole, commence la musique ». Vladimir Jankélévich, 2002 : 93.

47 Les expressions appartiennent à *São Paulo hallucinée*. Mário de Andrade, 1993a : 98, 83, 95, 96.

/ E o largo coro das sacas de café!...<sup>48</sup> ». Au niveau de la culture, São Paulo est un « gallicisme criant dans les déserts d'Amérique », tandis qu'en économie la Bourse capitaliste est une primitive « uiara », sirène du folklore indigène brésilien<sup>49</sup>. Partout dans les poésies du livre, en somme, les images donnent à voir une ville double à outrance.

São Paulo constituait, donc, pour tout écrivain qui voudrait lui donner une forme littéraire, un défi extrême. Le recours de Mário de Andrade à la musique, en particulier à la notion musicale d'harmonie, doit être compris dans ce contexte sociohistorique. Il s'agit d'une solution esthétique au problème de la représentation d'une formation sociale saturée d'ambivalences, contradictions et réversibilités. Vue sous cet angle, la technique du vers harmonique se révèle être une manière d'exprimer, en poésie, les dualités déroutantes, « indicibles » en dernière analyse, d'une métropole dans la périphérie du capitalisme.

La musique se voit ainsi attribuer, dans l'œuvre inaugurale du modernisme au Brésil, une fonction que la philosophie, des modes les plus divers, lui a souvent décernée : celle de représenter ce que l'entendement, par le moyen qui lui est propre, le concept, n'arrive pas à comprendre<sup>50</sup>. L'attribution de cette qualité exceptionnelle à la musique semble procéder de l'impression, fascinante et déroutante à la fois, de la duplicité profonde du discours musical. La musique semble suggérer, à tous ses niveaux, le passage du même dans l'autre<sup>51</sup> : dans le langage musical, le signifiant tend à être le signifié même, la forme le contenu, le sens le non-sens, la médiation l'immédiateté<sup>52</sup>. D'après cette perspective, « la musique ignore le principe de contradiction », puisque « la coïncidence des opposés est son régime quotidien<sup>53</sup> ». Mário de Andrade – qui était un homme de

48 « Les camions roulent, les chariots roulent / Rapides les rues se déroulent / Rumeur sourd et rauque, vacarmes, claquements.../ Et le large chœur de l'or des sacs de café !... ». « Paysage n° 4 ». Mário de Andrade, 1993a : 102.

49 Mário de Andrade, 1993a : 83, 85.

50 Ce *leitmotiv* de l'esthétique musicale devient dominant et se développe jusqu'à ses ultimes conséquences dans la tradition romantique de la philosophie de la musique : dans l'idée, par exemple, de la musique absolue qu'on peut discerner dans la pensée de Wackenroder et d'autres ; dans le système de Schopenhauer, où la musique est censée exprimer « l'essence intime » des phénomènes, ce qui est au-delà ou en-deçà de la « représentation » ; ou encore chez Nietzsche, pour qui la musique est avant tout l'expression des réalités qui échappent au « principe d'individuation ». Même dans l'œuvre de penseurs foncièrement « rationalistes » – malgré la critique qu'ils puissent faire aux formes que prend la raison dans l'histoire occidentale – cette notion de la musique trouve une place, comme dans l'œuvre d'Adorno ou de Lévi-Strauss. Theodor W. Adorno, 1982 : 3-9 ; et Claude Lévi-Strauss, 2009a : « Ouverture ». Pour les références « romantiques », voir Carl Dahlhaus, 1997 ; Arthur Schopenhauer, 2004 ; et Friedrich Nietzsche, 1984.

51 D'où les affinités électives de la musique avec le mythe, reconnues depuis longtemps par la tradition esthétique en Occident.

52 Cette caractérisation de la musique devrait sûrement être beaucoup nuancée et relativisée. Que le lecteur veuille nous excuser de traiter d'une manière tellement sommaire un problème esthétique tellement complexe. Approfondir le sujet dépasserait les limites et les objectifs de cet article. Nous limitons cette partie de l'argument, donc, à un aperçu, destiné à éclairer, ce qui est décisif ici, la conception que Mário de Andrade avait de la musique.

53 Cette caractérisation de la musique devrait sûrement être beaucoup nuancée et relativisée. Que le lecteur veuille nous excuser de traiter d'une manière tellement sommaire un problème esthétique tellement complexe. Approfondir le sujet dépasserait les limites et les objectifs de cet article. Nous limitons cette partie de l'argument, donc, à un aperçu, destiné à éclairer, ce qui est décisif ici, la conception que Mário de Andrade avait de la musique.



musique tout autant qu'un homme de lettres<sup>54</sup> – comprenait la musique comme un discours essentiellement équivoque et « non-intelligible », comme une « force mystérieuse » et « dynamogénique », capable d'agir aux niveaux corporel et « spirituel », en-deçà ou au-delà de la raison. D'après l'écrivain, la musique exprimait et produisait l'identification du même et de l'autre, la suppression de l'entendement, l'abolition des distances, entre autres opérations magiques ou « primitives<sup>55</sup> ». La musique était pour Mário de Andrade une sorte de *mana*, dont les ambivalences constitutives lui semblaient pouvoir communiquer – d'une façon plus appropriée que la parole, dont les limites de signification lui semblaient trop étroites – la déconcertante expérience historique brésilienne, à la fois bourgeoise et pré-bourgeoise – l'expérience d'un pays en état de paralysie et de tourbillon en même temps. Par le passage des images à la musique, les harmonies composent pour ainsi dire des tableaux impressionnistes de ce double rythme de la modernisation conservatrice<sup>56</sup> : « Marasmos... Estremeções... Brancos... » ; « A engrenagem trepida... A bruma neva... » ; « Fugas... Tiros... Tom Mix!... / [...] Descansar... Os anjos... Imaculado!<sup>57</sup> ».

Dans les accords de mots de *São Paulo hallucinée*, les opposés se diluent l'un dans l'autre, les antagonismes s'évanouissent en fumée. Atténué par la volatilité symboliste, le principe avant-gardiste de la juxtaposition suggère ici une sorte d'*unio mystica* des vocables, au lieu des ruptures qu'il produit dans le contexte du modernisme européen. Tandis que la technique moderne de la parataxe réalise un « attentat contre l'harmonie »<sup>58</sup>, d'où sa force révolutionnaire, le vers harmonique de Mário de Andrade, au contraire, aspire à une composition raréfiée où les dissonances perdent leur stridence. Les harmonies poétiques ne reproduisent donc pas l'expérience du choc, typique de la vie dans les capitales de la civilisation bourgeoise à l'apogée du capitalisme, mais celle d'une insaisissable réunion des contraires dans une ville moderne et pré-moderne à la fois<sup>59</sup>.

Cette poussée vers l'abstraction musicale est cependant motivée par un esprit réaliste : elle apporte une solution technique extrême – extrême,

54 Mário de Andrade était un grand connaisseur de la musique. Pendant des années, il fut professeur de piano et de théorie musicale au Conservatoire Dramatique et Musical de São Paulo. Il fit la critique musicale pour des journaux locaux et écrivit de nombreux ouvrages importants sur la musique « savante » occidentale aussi bien que sur la musique populaire brésilienne et étrangère.

55 Dans un essai sur les rapports entre musique et sorcellerie, Mário de Andrade écrit : « La musique est une force occulte, incompréhensible. Elle ne touche pas notre compréhension intellectuelle, comme le geste, la ligne, le mot et le volume des autres arts ». Mário de Andrade, 1983 : 44. Voir aussi Mário de Andrade, 1995.

56 Telé Porto Ancona Lopez a bien noté que le point de vue impressionniste, parmi les diverses esthétiques assimilées dans *São Paulo hallucinée*, est le seul que Mário de Andrade dévoile au lecteur de façon explicite. Dans la « Préface » du livre, prenant ses distances de l'orthodoxie avant-gardiste, le poète dit : « Livre évidemment impressionniste. / Or, d'après les modernes, une erreur grave, / Impressionnisme ». C'est dans l'œuvre du poète italien Ardengo Soffici que Mário de Andrade a trouvé les possibilités expressives d'un futurisme de tendance impressionniste. Telé Porto Ancona Lopez, 1979 : 90-91.

57 « Marasmes... Agitations... Blancheurs... » ; « L'engrenage trépide... Le brouillard neige... » ; « Fugues... Tirs... Tom Mix ! / [...] Reposer... Les anges... Immaculé ». Vers extraits des poèmes « Paysage n° 2 », « La chasse » et « Dimanche », de *São Paulo hallucinée*. Mário de Andrade, 1993a : 96, 94, 91.

58 Theodor W. Adorno, 1999 : 340.

59 Sur l'expérience urbaine du choc dans la poésie moderne, voir Walter Benjamin, 1990 : 149-208.



puisqu'elle porte le langage à ses propres limites – au problème de l'expression littéraire d'une métropole périphérique, où des éléments inconciliables coexistaient partout. Le sens des particularités locales, ainsi que celui de l'essence historico-sociale du langage, conduisit l'écrivain à adapter le principe des « paroles en liberté » du futurisme – étroitement lié à la représentation du monde industriel avancé –, donc à corriger un désaccord objectif qu'impliquait l'importation d'un principe d'avant-garde au Brésil. Mário de Andrade a fait cette correction par l'introduction des points de suspension, « qui révèlent l'existence de quelque chose encore à dire, [...] mais que cela est inexprimable<sup>60</sup> ». Dans les vers de *São Paulo hallucinée*, les points de suspension signifient les médiations ineffables qui fusionnent les éléments modernes et archaïques dont se composent la ville et, par projection, le pays. Ainsi l'intention de déterminer la « matière brésilienne » mène le lyrisme de Mário à la dématérialisation ; l'ambition de fabriquer une langue tend à l'abolition du langage ; et le dessein de clarifier le réel donne sur l'obscurité expressive. Ces revirements surprenants produisent un ensemble de paradoxes intéressants et significatifs, où les contradictions esthétiques sont comme un calque des contradictions historico-sociales que l'écrivain prétend capter dans ses poèmes. En somme, les harmonies de *São Paulo hallucinée* sont une « formalisation esthétique de circonstances sociales<sup>61</sup> ». Dans les accords qu'elles composent, « la forme [littéraire] est le *locus* du contenu social<sup>62</sup> ».

Néanmoins, bien qu'il soit une réduction structurelle de données historiques, extra-littéraires – ce qui est un signe de la perspicacité du regard que dirige l'auteur vers la société brésilienne de son époque –, le vers harmonique est une forme peu *critique*. Comme nous l'avons observé, cette forme a comme résultat la « sublimation » des antagonismes de la modernisation conservatrice de São Paulo par la volatilisisation des paroles dans un brouillard ineffable de résonances. Pourtant, l'interpénétration du moderne et de l'archaïque est un mouvement disparate *par principe* : elle produisait partout dans la métropole du café des contradictions socioéconomiques scandaleuses. Dans le monde réel, les antinomies du sous-développement ne se défaisaient pas en fumée. Pour en faire la critique, il aurait fallu « être absolument moderne »<sup>63</sup>, c'est-à-dire prendre radicalement comme médiation esthétique, y compris dans l'expression des phénomènes d'identification les plus prégnants, des techniques de distanciation<sup>64</sup>. Or, la musique est assimilée dans les harmonies de *São Paulo hallucinée* justement comme un moyen d'*abolition* des distances : dans la brume harmonieuse des mots et des vers, le moderne et l'archaïque se combinent *doucement*, sans choc. Dans le passage de la parole à la musique, la vérité ultime de la métropole périphérique se laisse entrevoir, mais dans le mouvement même

60 Emil Staiger, 1997 : 71.

61 Roberto Schwarz, 1997a : 142.

62 Theodor W. Adorno, 2002 : 230.

63 Arthur Rimbaud, 2005 : 142.

64 Le « moi » lyrique utilise assez souvent des techniques de distanciation dans les poèmes de *São Paulo hallucinée*, techniques inspirées notamment du dadaïsme, du cubisme et de l'expressionnisme, employées alors de manière très libre et parfois chaotique. Le vers harmonique, cependant, qui constitue le principe formel dominant du livre, est par contre une technique d'identification.

de sa propre soustraction. Ainsi la dissolution aérienne des oppositions met en scène, au niveau du langage, une expérience historique réelle, mais ne la critique pas<sup>65</sup>.

Cela dit, sous une perspective avant-gardiste le vers harmonique apparaît comme une adaptation à la fois perspicace et apaisante du principe de la juxtaposition. Il est lui-même, dans une certaine mesure, une modernisation conservatrice, où se combinent l'actualisation de la poésie nationale, la perception des spécificités locales et une certaine complaisance envers les dualités brésiliennes – ou encore un certain amour pour elles<sup>66</sup>. Moyen d'expression des paradoxes d'une ville à la fois moderne et « primitive », l'« harmonisme » de Mário de Andrade semble garder une homologie structurelle avec l'expérience historique de la bourgeoisie caféière de São Paulo aux débuts des années 20. Cette classe sociale, dont quelques familles étaient très proches des modernistes, combinait cosmopolitisme et traditionalisme au plus haut degré<sup>67</sup>. Ouverte aux nouvelles idées de la civilisation bourgeoise, cette couche « progressiste » des élites brésiliennes était pourtant soucieuse des traditions familiales et des valeurs nobiliaires qu'elle prétendait détenir. Les « barons du café » participaient de manière désinvolte et audacieuse aux circuits mondiaux modernes du commerce et de la finance bien que conservateurs au niveau domestique, agissant pour la préservation de la vieille économie fondée sur la monoculture d'exportation. Sous leur perspective, la « vocation agricole » du pays était un fondement de modernité, auquel celle-ci pouvait et devait être adaptée. Ainsi, l'assimilation *harmonieuse* du progrès à l'univers socioéconomique venu de la période coloniale était l'axe principal de l'expérience et de l'idéologie de cette bourgeoisie. Les harmonies de *São Paulo hallucinée*, dans la mesure où elles atténuent le choc des éléments antagoniques dont est composée la grande ville de la périphérie du capitalisme, donnent forme littéraire à cette expérience et à cette idéologie. Autant qu'un désir individuel de connaissance et de représentation d'une métropole à la fois futuriste et arriérée, le vers harmonique de Mário de Andrade renferme aussi, de façon objective, au-delà ou en-deçà des intentions du poète, une

65 Mário de Andrade lui-même semble avoir eu l'intuition de cette limite de sa technique, dans la mesure où il interrompt fréquemment la séquence des vers harmoniques par des vers sarcastiques, prosaïques ou lapidaires qui coupent le brouillard créé par l'abstraction et par l'ambiguïté musicale des harmonies poétiques. Par exemple : « L'engrenage trépide... La brume neige... / Une syncope : la sirène de la police ». De ce contraste surgit une image plus moderne et plus critique des duplicités de São Paulo. Mário de Andrade, 1993a : 94. Sur la modernité de *São Paulo hallucinée*, voir Telê Porto Ancona Lopez, 1979 : 85-100.

66 Il convient d'observer que cette complaisance envers les dualités brésiliennes se convertit subitement, à tout moment dans *São Paulo hallucinée*, en stupeur, en terreur, en sarcasme ou encore en haine. Alors les harmonies sont interrompues par des vers ou des mots violents et dissonants (voir la note 65 ci-dessus). L'amour de Mário de Andrade pour São Paulo est toutefois bien connu. Il est déclaré déjà, bien que non sans ambivalence, dans le premier vers de *São Paulo hallucinée* : « São Paulo ! commotion de ma vie... ». Dans un autre poème du livre, « Tristesse », la ville est représentée comme « la fiancée » du poète. Mário de Andrade, 1993 : 83, 90.

67 Dans sa conférence tardive sur le mouvement moderniste brésilien, citée au début de cet article, Mário de Andrade évoque la proximité des modernistes avec l'« aristocratie » caféière : « la noblesse régionale nous donnait la main forte et... nous dissolvait dans les faveurs de la vie ». L'autocritique de l'écrivain va encore plus loin. Les modernistes, selon lui, formaient une « aristocratie de l'esprit ». Mário de Andrade, 2002a : 261. Sur les rapports entre les modernistes et la bourgeoisie du café, voir Sérgio Miceli, 2008 : 69-291.

position sociale. Le passage de la parole à la musique, forme subtile d'appréhension d'une formation sociale qui semble échapper à l'emprise du concept – du langage –, se révèle être en même temps un moyen de subtiliser les contradictions de l'histoire.

\*\*\*

Au long des années qui suivent la publication de *São Paulo hallucinée*, le programme andradien d'élaboration d'une langue brésilienne devient de plus en plus large et profond. Les contradictions à surmonter sont plus nombreuses et plus dures, puisqu'il s'agit d'embrasser une matière beaucoup plus vaste et de niveler des contrastes socioculturels encore plus violents que ceux qu'on trouvait à São Paulo aux débuts des années 20. Le langage de l'écrivain a toujours tendance à se transformer en musique, tendance qui d'ailleurs s'intensifie : la technique de l'harmonie subit une sorte de « choc sous haute tension » et évolue vers une espèce de technique de « tourbillon », où l'improvisation joue un rôle capital. Le passage du langage à la musique est alors conçu comme *immédiat*. Les points de suspension, qui constituent la médiation entre langage et musique dans le vers harmonique, sont abolis. La parole elle-même devient, dans les moments les plus extrêmes de réalisation de cette technique, purement musicale. Capturées dans un tourbillon de signes, où les mots et les choses les plus contradictoires se croisent et s'associent, les paroles, accélérées à outrance, perdent leur signification conceptuelle, et « tout se fond dans une éloquente nébuleuse où les mots sont d'immenses valeurs cosmiques de musique »<sup>68</sup>.

Suscitée par une sorte de transe créative où toutes les distances semblent abolies – comme les distances qui séparent l'individu et la société, la modernité et l'archaïsme –, cette forme sera l'horizon du projet linguistique de Mário de Andrade, le point de fuite de sa démarche artistico-scientifique vers une langue littéraire brésilienne. D'aspect surréaliste, elle est inspirée du processus de création du « chant nouveau » des rhapsodes populaires du Nord-Est brésilien. À partir d'un vaste ensemble de traditions retenues par la mémoire, ces chanteurs rustiques s'abandonnent tout d'un coup, dans un moment de paroxysme d'excitation créatrice causée par l'alcool ou par la musique elle-même, à une improvisation effrénée où les matériaux traditionnels sont réorganisés de façon originale, surprenante et apparemment illogique<sup>69</sup>. Alors, dit Mário de Andrade, le rhapsode brésilien « [...] descreve de maneira moderníssima e impressionante, [...] pouco se amolando com a claridade do sentido. O que o embala é a música. As palavras pra ele não passam de valores musicais »<sup>70</sup>. Libéré de

68 Mário de Andrade, 1993b : 59.

69 Il convient de remarquer qu'il s'agit, dans ce cas, d'une forme qui se situe à la limite même du concept de forme, puisqu'elle ne se « cristallise » que sous la forme incertaine et éphémère – la forme de l'« apparition disparaissante », selon les beaux mots de Jankélévitch – de l'improvisation, où la musique opère toujours *in extremis*. Le langage de Mário de Andrade devient alors très proche de la musique, si l'on considère, comme Hegel, que la musique est essentiellement une extériorisation qui n'existe qu'en disparaissant ; ou encore, comme Dahlhaus, que la musique n'a d'existence que par le moyen de sa propre abolition. Voir Vladimir Jankélévitch, 1998 ; G.W.F. Hegel, 1998 ; et Carl Dahlhaus, 1995 : 12.

70 « [...] décrit de manière extrêmement moderne et impressionnante, [...] se souciant peu de la clarté du sens. Ce qui l'entraîne, c'est la musique. Les mots, pour lui, ne sont plus que des valeurs musicales ». Mário de Andrade, 1993b : 169.

sa fonction référentielle, le langage accède au statut d'un langage absolu, non aliéné, où forme et contenu sont une et même chose, mais au prix de l'abolition de tout sens. Capable d'exprimer l'expérience fondamentale de la formation historique brésilienne – le passage destructeur du même dans l'autre –, le langage ainsi obtenu ne sera donc pas moins contradictoire que les harmonies de *São Paulo hallucinée*. La plénitude de sens coïncide avec l'absence de sens.

Arrivée à cette impasse esthétique, l'œuvre de Mário de Andrade subira une inflexion politique. L'écrivain se rendra compte, au cours des années 30, que la formation d'une culture nationale, processus dont l'élaboration d'une langue nationale serait l'aspect principal pour l'écrivain, ne pourrait pas s'accomplir hors d'un processus plus large, celui de la formation sociopolitique du pays. La révolution sociale populaire apparaîtra de plus en plus aux yeux de Mário de Andrade comme une condition fondamentale de la constitution d'une langue brésilienne. La musique, pourtant, ne perdra pas le statut de médiation par excellence de ce processus. Au contraire, elle sera assimilée par l'écrivain comme le modèle non seulement du langage, mais aussi de la révolution<sup>71</sup>. Cependant, cela, est matière pour un autre article.

Pedro Fragelli

Institut d'Études Brésiliennes – Université de São Paulo  
pedrofragelli@gmail.com

## Œuvres citées

- Adorno, Theodor W. (1982) : « Fragments sur le rapport entre langage et musique ». *Quasi una Fantasia*. Paris : Gallimard.
- (1999) : *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion.
- (2002) : *Aesthetic Theory*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Almeida, Aline Novais (2013) : *Edição genética da Gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade*. Dissertação de Mestrado – FFLCH-USP. Orientadora : Profa. Dra. Telê Ancona Lopez.
- Andrade, Mário de (1968) : *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Lygia Fernandes (dir.). Rio de Janeiro : Editora do Autor.
- (1982) : *A lição do amigo*. Carlos Drummond de Andrade (dir.). Rio de Janeiro : José Olympio.
- (1983) : *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte : Itatiaia.
- (1987) : *Pequena história da música*. Belo Horizonte : Itatiaia.

71 Manuel Bandeira, dans une lettre du 17 septembre 1926 à Mário de Andrade, soutient que la musique est le seul domaine socioculturel où la formation de la nationalité brésilienne semblait être accomplie : « Ce qui me surprend toujours dans le cas brésilien, c'est que littérairement, politiquement, sociologiquement et un tas d'autres « ments », nous nous distinguons à peine comme nationalité ; et pourtant musicalement nous avons une nationalité remarquable – je parle, bien sûr, de la musique populaire ». Mário de Andrade, Manuel Bandeira, 2000 : 310.

- (1990) : *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. Edith Pimentel Pinto (dir.). São Paulo: Duas Cidades.
- (1993a) : *Poesias completas*. Belo Horizonte : Villa Rica.
- (1993b) : *Vida do cantador*. Belo Horizonte : Villa Rica.
- (1995) : *Introdução à Estética Musical*. Flávia Camargo Toni (dir.). São Paulo : Hucitec.
- (1996) : *Macounaïma : le héros sans aucun caractère*. Pierre Rivas (dir.). Paris : Stock/Unesco/ ALLCA XX.
- (2002a) : *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte : Itatiaia.
- (2002b) : *O turista aprendiz*. Ed. Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte : Itatiaia.
- (2005) : *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Belo Horizonte : Itatiaia.
- (2006) : *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte : Itatiaia.
- Andrade, Mário de ; Manuel Bandeira (2000) : *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo : EduSP/IEB.
- Andrade, Oswald de (1972) : « Manifesto Antropófago ». *Obras completas*, VI. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.
- Barreto, Lima (2000) : *Sous la bannière étoilée de la Croix du Sud*. Paris : L'Harmattan.
- Benjamin, Walter (1990) : *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot.
- Candido, Antonio (2000) : *Literatura e sociedade*. São Paulo : T. A. Queiroz.
- Cunha, Euclides da (2012) : *Hautes Terres : la guerre de Canudos*. Paris : Métailié.
- Dahlhaus, Carl (1995) : *The Aesthetics of Music* : Cambridge : Cambridge University Press.
- (1997) : *L'idée de la musique absolue*. Genève : Contrechamps.
- Dean, Warren (1971) : *A industrialização de São Paulo (1880-1945)*. São Paulo : Difel. Édition américaine : Dean, Warren (1969) : *The industrialization of São Paulo, 1880-1945*. Austin/ London : University of Texas Press.
- Escorel, Lilian (2012) : *L'Esprit Nouveau nas estantes de Mário de Andrade*. São Paulo : Humanitas.
- Fernandes, Florestan (1994) : « Mário de Andrade e o folclore brasileiro ». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n° 36. São Paulo : IEB/USP.
- Furtado, Celso (1998) : *La formation économique du Brésil : de l'époque coloniale aux temps modernes*. Paris : Publisud.
- Hegel, G.W.F. (1998) : *Cours d'Esthétique III*. Paris : Aubier.
- Holanda, Sérgio Buarque de (1997) : *Racines du Brésil*. Paris : Gallimard.
- Jankélévitch, Vladimir (1998) : *Liszt : rhapsodie et improvisation*. Paris : Flammarion.
- Jankélévitch, Vladimir (2002) : *La musique et l'Ineffable*. Paris : Éditions du Seuil.
- Lafetá, João Luiz (2004) : « A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada* ». *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo : Duas Cidades/Editora 34.
- Lévi-Strauss, Claude (2009a) : *Mythologiques I – Le cru et le cuit*. Paris : Plon.
- (2009b) : *La pensée sauvage*. Paris : Plon.
- Lévy-Brühl, Lucien (1951) : *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Paris : PUF.
- Lopez, Telê Porto Ancona (1972) : *Mário de Andrade : ramais e caminho*. São Paulo : Duas Cidades.
- (1979) : « Arlequim e modernidade ». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n° 21. São Paulo : IEB/USP. Version originelle en français (1979) : « Arlequin et modernité ». *Europe* n° 599, « Le modernisme brésilien ». Paris.
- Löwy, Michael (2010) : *The Politics of Combined and Uneven Development: the Theory of Permanent Revolution*. Chicago : Haymarket.

- Miceli, Sérgio (2008) : *Intelectuais à brasileira*. São Paulo : Companhia das Letras.
- Nietzsche, Friedrich (1984) : *La naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard.
- Pašta Jr., José Antonio (2003) : « Changement et idée fixe (l'autre dans le roman brésilien) ». Anne Marie Quint (dir.). *Au fil de la plume*. Cahier du Centre de Recherches sur les Pays Lusophones n° 10. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Pašta Jr., José Antonio & Penjon, Jacqueline, dir. (2004) : « Le rythme singulier d'une formation historique ». *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Rimbaud, Arthur (2005) : *Vers nouveaux ; Une saison en enfer*. Paris : Flammarion.
- Rosenfeld, Anatol (1996) : « Mário e o cabotinismo ». *Texto/Contexto I*. São Paulo : Perspectiva.
- Schopenhauer, Arthur (2004) : *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris : PUF.
- Schwarz, Roberto (1997a) : *Que horas são ?*. São Paulo : Companhia das Letras. Édition anglaise : Schwarz, Roberto (1992) : *Misplaced ideas*. London : Verso : 108-125.
- (1997b) : *Duas meninas*. São Paulo : Companhia das Letras. Édition anglaise : Schwarz, Roberto (2013) : *Two Girls*. London : Verso.
- Souza, Gilda de Mello e (2003) : *O tupi e o alaúde : uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo : Duas Cidades/Editora 34.
- Staiger, Emil (1997) : *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro. Édition américaine : Staiger, Emil : *Basic concepts of poetics* : Pennsylvania State University Press.