

## Article

---

« Regard périphérique sur la francophonie ou pourquoi et comment enseigner les littératures francophones dans les Amériques »

Lilian Pestre de Almeida

*Études littéraires*, vol. 16, n° 2, 1983, p. 253-273.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500610ar>

DOI: 10.7202/500610ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

## REGARD PÉRIPHÉRIQUE SUR LA FRANCOPHONIE OU POURQUOI ET COMMENT ENSEIGNER LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES DANS LES AMÉRIQUES

---

*lilian pestre de almeida*

A Ana Lydia Vega

Une brève explication sur ce qu'on va lire. Pour parler de l'enseignement de la littérature québécoise au Brésil, je me suis demandé s'il fallait faire un compte rendu précis d'une expérience commencée au début des années 70 ou présenter, sous forme peut-être lacunaire, une réflexion (ouverte) sur le pourquoi et le comment de l'enseignement des littératures francophones, dont la québécoise, au Brésil. L'option finale est, comme on le verra, d'une part, de retracer brièvement la naissance des cours sur des auteurs francophones pour ensuite s'attacher à une réflexion théorique construite au fur et à mesure que ces cours ont évolué vers un programme de spécialisation et de maîtrise centré sur le texte francophone (programme de l'UFF).

Cette réflexion implique une praxis textuelle inspirée de plus en plus par l'œuvre créatrice et critique des écrivains américains. Sans xénophobie aucune, car il ne s'agit pas de faire du nationalisme, encore moins de ce qu'on pourrait appeler ironiquement de l'américanisme critique. Il faut comprendre cependant que les littératures américaines posent des questions (identité, dépendance culturelle, etc.) où ce n'est pas uniquement le plaisir esthétique qui est en jeu. C'est de notre réalité qu'il s'agit.

Qu'on voie donc ce texte non pas comme une communication sur un savoir acquis, mais comme le compte rendu d'une exploration en cours où des problèmes intéressants enseignants et apprenants en tant qu'individus percent à tout moment. D'où son caractère inachevé et l'apparition d'un je incongru dans un contexte purement universitaire.

□ □ □

Comment un enseignement tout d'abord optionnel a conquis peu à peu droit de cité, évoluant vers un programme de

maîtrise et un projet collectif de recherche articulé, reconnu et partiellement subventionné par le CNPq\* brésilien, voilà le chemin parcouru en une dizaine d'années. Cet enseignement a abouti à certains travaux, dont quelques-uns ont été publiés dans des revues étrangères (en Haïti, au Québec, au Portugal et en France) : des analyses de poèmes, des traductions, des études sur le récit, quatre dissertations de maîtrise sur des sujets québécois ou antillais et enfin la première thèse de doctorat au Brésil sur le roman d'Anne Hébert. La publication étant souvent affaire de hasard, les textes publiés ne retracent pas forcément les raisons de l'intérêt du Brésil pour le Québec.

Du point de vue brésilien, le malaise grandissant des professeurs de français, coincés entre la prise de conscience (qui peu à peu fait tache d'huile) de la fonction aliénante qu'a jouée le français dans la culture brésilienne, la désaffection des étudiants vis-à-vis des études de lettres, la baisse de niveau de compétence en langue étrangère, mais aussi la censure non officielle, mais réelle, pendant les années 1970 (plus précisément de 1968 à 1977 environ) dans les universités brésiliennes des grandes villes, enfin toutes ces raisons ont suscité des réactions diverses chez les professeurs : a) la pratique de plus en plus large du français *instrumental*, qui répondait d'ailleurs à un besoin réel des étudiants et ouvrait un marché de travail pour les professeurs de français dans les universités ; b) le refuge des « littéraires » impénitents (professeurs non seulement de littérature française, mais de littératures diverses) dans des méthodes structuralistes comme moyen d'échapper, consciemment ou inconsciemment, à la surveillance exercée sur ceux qui avaient des cours trop idéologiques ; c) chez quelques-uns encore, la recherche d'auteurs non visés par la censure parce qu'ils étaient inconnus du grand public permettait de continuer à faire des cours de littérature<sup>2</sup>, ainsi évitant de travailler sur Sartre, par exemple, on proposait un cours sur Césaire. Ce qui était une stratégie plus ou moins improvisée et une réponse individuelle au malaise d'être professeur de français et de littérature, dans les années 1970, se révéla un filon. Car les textes découverts de la sorte devinrent rapidement un centre d'intérêt réunissant enseignants et étudiants, ces derniers n'étant pas tous des étudiants de français. Par là s'explique aussi un grand souci

*comparatiste* dès le départ. Cet enseignement, non prévu dans les programmes officiels de licence, s'organisa en cours d'option pour la licence mais surtout en cours monographiques au niveau de la post-graduation. Il s'agissait de faire des cours pouvant valoir du point de vue officiel comme des cours méthodologiques, c'est-à-dire de théorie de la littérature (d'où bon nombre de travaux s'intéressant à des problèmes théoriques de lecture : lecture durandienne, par exemple, de poèmes d'Anne Hébert) ou permettant aux étudiants de littérature brésilienne et/ou portugaise de travailler aussi sur des auteurs de leur spécialité (d'où lecture comparative du roman d'Anne Hébert et du roman de Clarice Lispector, de Jacques Roumain et de Graciliano Ramos, de l'épopée maritime chez Césaire, Camões et Fernando Pessoa, etc.).

Parallèlement à cette stratégie, il y eut, grâce aux stages de l'AUPELF, la découverte du Québec par un certain nombre de professeurs brésiliens. Le premier de ces stages date de 1978. Dans certains cas — celui de quelques collègues et le mien — voir enfin le Québec après maintes lectures provoqua un étrange sentiment de reconnaissance, de dépaysement et de décalage temporel. Face au Québec, le Brésilien a souvent l'impression — pour lui bizarre — d'être dans un pays plus riche certes mais plus jeune encore que le sien. Bon nombre de questions qu'on soulevait devant nous à Laval en 1978 — sur la langue, le besoin de se nommer, d'exister en tant de pays — nous semblaient des questions que la culture brésilienne s'était posées un siècle avant. Et l'autonomie, voire l'indépendance que la littérature du Québec réclamait vis-à-vis de la France n'était plus de mise au Brésil depuis le début du siècle<sup>3</sup>. De toute façon, la conscience chez nous d'être devant une réalité complexe *en retard* et *en avance* par rapport à la nôtre et d'un brouillage de faits, né comme le nôtre des avatars de la colonisation, rendaient pour nous la situation du Québec absolument fascinante. Et il nous semblait dommage, en 1978, qu'il n'y eût point, du côté des encadreurs du stage, des professeurs québécois spécialistes de littératures hispano-américaines ou brésilienne pour qu'un véritable débat puisse s'amorcer. Mais c'est là le but, sans doute, auquel il faut tendre dans l'avenir.

Une question fondamentale pour notre culture que l'étude des littératures francophones, en particulier celle du Québec et celle des Antilles francophones, permet d'aborder d'un angle particulièrement enrichissant est celui de la colonisation, mieux encore, de la dépendance culturelle. Expliquons-nous. Les études désormais classiques sur le colonialisme (Sartre, Balandier, Memmi, Césaire lui-même) abordent le colonialisme d'un point de vue généralisant. Il ne s'agit pas de la colonisation telle qu'elle se manifeste dans des situations précises. L'heure est venue, me semble-t-il, d'étudier de façon systématique des cas particuliers où le lacis inextricable de faits et d'interférences provoque le brouillage des faits et rend la compréhension plus ardue. Cas où il y a plusieurs colonisations qui se superposent ou qui se suivent, où la dépendance économique ne coïncide pas exactement avec la dépendance culturelle, où le refus de la colonisation évidente provoque, chez le colonisé, la création d'une mythologie de remplacement sur une chance, hélas perdue, de colonisation idéale<sup>4</sup>, etc. Cette bonne colonisation nous aurait épargné les malheurs advenus de la mauvaise colonisation, etc. Les textes de Fanon, de Ménéil et de Glissant sur les Antilles francophones ouvrent la voie vers cet approfondissement. Ce sont les intellectuels antillais qui ont mis à profit la nécessité du *détour* pour aller quelque part, « c'est-à-dire en la circonstance la solution possible de l'insoluble à des résolutions pratiquées par d'autres peuples<sup>5</sup> ».

Les Brésiliens affirment souvent : « nous sommes différents des Latino-Américains ». Affirmation qui, dans la pratique, décèle la prétention nationale à ne pas être mis dans le même sac que les voisins au fond méconnus ou méprisés<sup>6</sup>. La différence est donnée comme évidence indiscutable et reprend en somme, en la transposant, la vieille querelle qui opposait entre eux les colonisateurs, espagnols et portugais. La différence, s'il en est, ne peut être avancée qu'après une étude contrastive de tout ce qui nous unit. Les liens ont été occultés le plus souvent par l'idéologie officielle issue des contradictions de la colonisation.

D'autre part, il y a le fait assez courant qu'un problème est souvent plus visible chez *autrui* que chez soi, la situation du voisin devenant pour l'observateur un miroir accusant des traits qu'il n'arrivait point à dégager avec netteté dans son

environnement immédiat. L'intérêt pour la production des Amériques doit être lié à ce double mouvement, de détour/retour : aller ailleurs pour retourner chez soi, étudier le voisin certes pour le voisin, mais aussi pour mieux se connaître, découvrir des similitudes pour définir après coup sa spécificité, son individualité et son originalité. Pour rejoindre ce que nous sommes, il faut savoir utiliser le détour non seulement comme une conquête sur le non-dit ou sur l'édit (les deux modes principaux de la répression) mais aussi pour que l'analyse gagne en finesse et en possibilité d'appréhension de notre univers.

D'un point de vue méthodologique, le Québec et le Brésil font un face à face doublement intéressant.

- 1) Tout d'abord, comme nous l'avons suggéré, par les décalages temporels. Un Brésilien au Québec, on le répète, se sent tour à tour, souvent à la fois et de façon ambivalente, en avance et en retard. À ses yeux, le mouvement culturel québécois des années 1960 et 1970 reprend, plus d'un siècle après, les problèmes que soulevait le mouvement romantique brésilien (qui suis-je ? quel est mon pays ? ma langue ? il me faut décrire un paysage qui m'exprime, etc.). Même hésitation devant la situation politique et économique ce qui permet à l'observateur de saisir des étapes différentes d'un peuple qui se conçoit enfin et existe comme nation à bâtir.
- 2) Surtout par une caractéristique commune aux deux pays, celle du *brouillage* dû historiquement à l'interaction de plusieurs colonisations agissant à la fois et/ou successivement qui font qu'une colonisation et une dépendance économique détestées coexistent avec le rêve aliénant d'une colonisation « idéale » interrompue, perdue ou ratée par la faute du mauvais colonisateur. Simplifiant sans doute, pour accuser les traits, les deux paysurent se sentir à un certain moment de leur histoire, du point de vue imaginaire, entre une Marâtre (l'Angleterre encerclant le Canada français, le Portugal étouffant le Brésil) et une Mère aimante et lointaine, la France avec laquelle on s'identifie parce qu'on en descend (le Canada français) ou parce qu'on l'a adoptée « librement », par amour (le Brésil).

L'ambiguïté du rapport des Québécois et des Brésiliens à la langue française en découle, avec cette différence — capitale — que le français pour le Québec est la langue maternelle exprimant l'identité collective et qu'au Brésil il est la langue d'adoption d'une élite décentrée qui se prétend, surtout à partir de 1900, internationale.

Le rapport profondément ambivalent existant au Brésil vis-à-vis de la langue française ne peut être débusqué qu'à partir du moment où l'on aura analysé en profondeur la fonction qu'a exercée, chez nous, la culture française revendiquée par l'élite brésilienne jusqu'en 1939. Nous sommes devant une situation qu'on pourrait définir par l'image concrète d'un train qui cache un autre train (ou d'autres trains)<sup>7</sup>. L'écrivain brésilien Autran Dourado faisait récemment allusion à deux épisodes révélateurs de l'influence du français et de « la fin de l'hégémonie culturelle française au Brésil et du rêve grandiose du français comme langue dogmatique et souveraine<sup>8</sup> ». Le premier était son émotion pendant la guerre de découvrir entre les mains d'un ami deux volumes de Proust et *Les nourritures terrestres* de Gide. Car avec la guerre « nous avons cessé de recevoir la nourriture » que représentaient justement les livres écrits en français. L'autre épisode avait rapport au malaise qu'il éprouva en assistant, une quinzaine d'années plus tard, en 1959, à l'intervention du ministre André Malraux soutenant devant l'Assemblée nationale française l'augmentation des crédits pour l'enseignement du français dans les anciennes colonies françaises et en Amérique latine. « L'auteur de *La Condition humaine* disait, dans son discours, que l'hégémonie culturelle française en Amérique latine, y inclus le Brésil, était non pas imposée, mais bien plutôt exigée par les pays qui avaient été autrefois des colonies aussi bien de la France que de l'Espagne et du Portugal ». Et Autran d'ajouter : « Le discours du ministre m'a semblé non seulement triste et désespéré, mais surtout anachronique et assez éloigné de la vérité<sup>9</sup> ». Ce qui avait été sans doute vrai jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale ne l'était plus alors en vertu de deux phénomènes : la décomposition de l'ancien empire colonial français et le partage de l'hégémonie politique et économique mondiale entre les Russes et les Américains.

Entre 1940 et 1959, un virage s'était amorcé. Aux explications avancées par Autran Dourado (liquidation de l'empire

colonial français et nouveau partage hégémonique du monde) il faudrait, me semble-t-il, encore ajouter une explication interne (interne à nous Brésiliens) : la disparition, par impossibilité d'y croire, de la fonction occulte qu'exerçait, à son insu, la culture française chez nous. Elle était le *masque de notre liberté* (intellectuelle). Revendiquer l'influence française, l'afficher même, parler français sans accent, produire une littérature en français pour consommation interne c'était, pour l'élite bourgeoise décentrée et déracinée, une manière de ne pas voir l'influence économique et politique de plus en plus forte exercée, dans nos pays, par des puissances de langue anglaise, l'Angleterre s'ingérant dans toute l'Amérique du Sud depuis le moment des indépendances (du Brésil en 1822, de l'Argentine en 1816, de l'Uruguay, etc.), remplacée plus tard par la présence du grand frère du Nord. Le choix, si l'on veut, l'usage « culturel » du français nous permettait de diminuer l'impact, par une mythologie de compensation, de la dépendance économique envers les pays anglais. L'expression brésilienne « *tapar o sol com uma peneira* » (littéralement « cacher le soleil avec un tamis ») rend compte de l'expérience frustrée de cacher ce qui crève les yeux ou les aveugle. L'usage « culturel » de la langue française a été abandonné, non pas par la « faute » du français qui aurait perdu de ses qualités, mais tout simplement parce qu'il n'exerçait plus la fonction qu'on attendait de lui, celle de nous *leurrer sur nous-mêmes*<sup>10</sup>. Le masque de la liberté devint tamis. Ce qui explique l'agressivité envers la langue française qui peut surprendre — comme l'irruption de l'irrationnel — et dont une lettre très récente publiée *contre* l'introduction du français à l'école secondaire dans l'État de Minas Gerais, dans une colonne de lecteurs du *Globo*, journal à grand tirage de Rio, n'était qu'un exemple<sup>11</sup>.

Cette digression est une approche indirecte de ce que doit être le français pour nous. Moyen d'échange avec la France, élément important dans notre formation culturelle. Instrument d'ouverture au monde. Moyen aussi d'avoir accès — avec l'espagnol et l'anglais — à notre *américanité*, telle que la définit René Depestre, née de l'expérience commune de vivre dans les « nouveaux pays » d'Amérique surgis d'un intense et permanent métissage culturel qui a transformé et adapté des éléments européens, africains, indiens et asiatiques. Moyen



encore d'accès à des cultures problématiques, comme la nôtre. Dans ce cas, l'exploration des similitudes (et partant des différences) permet dans un constant mouvement de *détour* et de *retour* de voir nos voisins et de nous re-voir, à la fois semblables et divers.

Des histoires semblables (raturées par la vision ethno-centrique de l'Histoire qui, comme le disait ironiquement Oswald de Andrade, commence et se déroule toujours à partir du Cap Finisterre), une situation commune née de la colonisation et de ses multiples masques, des paysages ouverts et amples qui se répondent du Nord au Sud du continent américain, un besoin de s'exprimer enfin en tant que *sujets* parce que pendant très longtemps *objectivés*, *objectés*, tout cela crée, dans la production littéraire des Amériques, une thématique commune et sans doute appelle une *poétique* commune.

Édouard Glissant, dans un texte particulièrement dense intitulé « Le roman des Amériques <sup>12</sup> », dégage dans la production fictionnelle américaine des thèmes communs. Nous reprenons, dans une grande mesure, ses propos en les résumant et à l'occasion, en leur ajoutant, ici et là, des rapports qui nous semblent pertinents au Brésil et au Québec.

La première de ces données est l'« obsession essentielle » que Glissant résume comme « la crispation du temps » :

**Je crois que la hantise du passé [...] est un des référents essentiels de la production littéraire dans les Amériques. Ce qui « se passe », en fait, c'est qu'il semble qu'il s'agisse de débrouiller une chronologie qui s'est embuée, quand elle n'a pas été oblitérée pour toutes sortes de raisons, en particulier coloniales. Le romancier américain, quelle que soit la zone culturelle à laquelle il appartient, n'est pas du tout à la recherche d'un temps perdu, mais se trouve, se débat, dans un temps éperdu. Et, de Faulkner à Carpentier, on est en présence de sortes de fragments de durée qui sont engloutis dans des amoncellements ou des vertiges. (p. 254)**

Une autre donnée qui réunit ces écrivains c'est que tous, les uns plus que les autres, s'adressent dans leur pays d'origine à un public à venir. Les causes en sont multiples : grand nombre d'analphabètes, persistance d'une oraliture, urbanisation récente, public encore fasciné par la production d'ailleurs, ne lisant pas la production nationale, ou attendant pour le faire la consécration internationale, etc. Les écrivains constituent ainsi, chez eux, d'une certaine manière, « la mémoire du futur »

(*Le discours antillais*, p. 254). Il est passionnant de voir à quel point des préoccupations communes font naître une thématique commune, exprimée parfois dans une forme tout à fait semblable. L'expression « mémoire du futur » qui apparaît chez Glissant se retrouve telle quelle dans un roman du Brésilien Autran Dourado.

Les écrivains d'Amérique (hispanophones et lusophones depuis plus d'un siècle, les Antillais et les Québécois depuis quelques décennies) expriment leur insertion dans un paysage différent où à la topique européenne centrée, selon l'analyse classique de Curtius, autour du *pré* et de la *source*, se substitue une topique plus ouverte et plus ample, celle du vent et de la forêt. Anne Hébert exprimait avec force dans la préface du *Mystère de la parole* ce besoin pressant de découvrir et de *nommer* un pays qui est le sien :

**Notre pays est à l'âge des premiers jours du monde. La vie ici est à découvrir et à nommer ; ce visage obscur que nous avons, ce cœur silencieux qui est le nôtre, tous ces paysages d'avant l'homme, qui attendent d'être habités et possédés par nous, et cette parole confuse qui s'ébauche dans la nuit, tout cela appelle le jour et la lumière** <sup>13</sup>.

Ces paysages d'avant l'homme — ceux de toutes les Amériques, des plaines neigeuses du Canada à la *pampa* argentine, de la forêt tropicale aux hauteurs désertes des Andes, du Saint-Laurent ou du Mississippi à l'Amazone ou à la Plata — sont les espaces à habiter et à posséder en imagination, c'est-à-dire dans des œuvres. Glissant le dit dans une formule : « Je ne pratique pas l'économie du *pré*, je ne partage pas la tranquillité de la *source* ».

Dépourvus d'une longue tradition littéraire lentement mûrie, les écrivains d'Amérique font irruption dans la modernité. Glissant, dans ce même texte (p. 257) introduit une distinction qui nous paraît fort juste entre la *modernité vécue*, celle qui s'impose arduement, caractéristique des « nouveaux mondes » et la *modernité maturée*, consécutive et évoluée, donnée à travers des espaces historiques étendus, typique des zones de vieille culture et de lente maturation (Europe occidentale). Ainsi, lorsqu'il veut signifier la réalité de son milieu, l'écrivain américain fait « irruption dans la modernité », « irruption hors tradition », « hors la "continuité" littéraire », empruntant souvent une voie allégorique et une forme baroque.

Voie allégorique que l'on retrouve chez les meilleurs cinéastes de l'autre Amérique (les Brésiliens Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade avec *Macounaima*, ou les films les moins compris à l'étranger de Nelson Pereira dos Santos : *Comme il était délicieux mon petit français* ou *L'Amulette d'Ogum*) qui va de l'utilisation de vieilles pratiques et croyances dans les romans paysans de langue espagnole (mais aussi le *coumbite* et les *loa* dans *Gouverneurs de la rosée*, le *candomblé* chez Jorge Amado, la *sorcellerie* chez Anne Hébert) aux grandes machines descriptives (Gallegos, Asturias, Euclides da Cunha) ou aux œuvres plus complexes alliant une exploration des aliénations et le lever des masques à la tentative d'élaboration d'un langage propre (García Marquez, Sábato, Guimarães Rosa, etc.).

Car les romans de l'autre Amérique, dit Glissant (p. 256) partagent sinon un langage du moins la quête d'un certain langage, malgré l'utilisation de langues fort différentes (espagnol, portugais, français, anglais, etc.) :

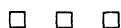
**Je crois que, par delà les langues utilisées, il y a un langage du roman américain qui est fait à la fois d'une réaction de confiance aux mots, d'une manière de complicité avec le mot, d'une conception opératoire de la durée [...] et enfin d'une liaison très tourmentée entre écriture et oralité.**

L'oralité peut être vécue dans des contextes fort différents — en situation de diglossie ou de créolisation intense des langues vernaculaires d'origine européenne — mais partout elle marque et la langue et la culture. Souvent c'est elle qui articule la métamorphose même des genres. Un autre aspect encore insuffisamment étudié et qui se lie à une certaine pratique de l'oralité est le rôle fort important de la chanson dans nos cultures — le fait est très net au Brésil et au Québec — comme moyen d'exprimer poétiquement l'âme nationale. Quiconque voudra étudier la poésie contemporaine brésilienne en ignorant les chansons des « *baianos* » Caetano Veloso et Gilberto Gil, du « *mineiro* » Milton Nascimento, du « *carioca* » Vinicius de Moraes ou du plus grand de tous, Chico Buarque, passera à côté de la production poétique qui atteint le public en général. La poésie au Brésil aujourd'hui se chante, elle ne se lit pas. Un phénomène semblable est à l'œuvre au Québec avec Félix Leclerc, Gilles Vigneault, etc. Cette rencontre d'une poésie chantée avec un très large public est un phénomène absolument parallèle.

L'unité dans la diversité de toutes ces littératures, au-delà d'une thématique et d'une recherche de langage communes, se rattache, selon Glissant, au fait qu'elles annoncent en quelque sorte l'apparition d'un homme nouveau appelé à « vivre le relatif après avoir souffert l'absolu ». Cet absolu était la tentative de réduire la diversité à un modèle universel, transcendant, imposé par la colonisation au long de presque cinq siècles.

Un autre point qui nous unit tous relève de la critique proprement dite. Pour le comprendre, qu'on nous permette une brève parenthèse. La modernité maturée (de type occidental), ces dernières décennies, a mis en question le texte essayant d'en définir le système génératif. Dans ce processus critique, l'auteur disparaît en tant que génie créateur individuel, la production du texte devenant le lieu de rencontre des systèmes génératifs divers. Mais cet *effacement* de l'auteur créateur a lieu dans des cultures qui, pendant au moins trois siècles, ont vécu autour du mythe du créateur individuel, de l'homme au pinceau, mieux encore, de l'homme à la plume, faisant un face à face de plus en plus inquiétant à l'égard du Roi (ou du pouvoir). Charles Quint ramassant le pinceau du Titien, Philippe IV d'Espagne faisant de Vélasquez un chevalier, Voltaire discutant avec Frédéric, Diderot correspondant avec Catherine, Hugo écrasant de son mépris Napoléon III : autant d'images d'un long processus de mythification de l'individu créateur. De façon confuse tout d'abord, puis de façon plus claire, le public européen, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, prend peu à peu conscience que l'artiste est créateur et que son œuvre peut procéder à la subversion de la hiérarchisation des valeurs : sur la toile, une nature morte peut valoir plus qu'une bataille, une pomme plus que le portrait du Roi. Et un adolescent génial rêve, par la poésie, de changer le monde et de transformer la vie. C'est cette longue mythification de l'individu créateur entreprise par l'Occident qui lui permet aujourd'hui de le faire disparaître. Le texte littéraire est alors envisagé comme un objet dont on analyse le système génératif. Les questions que soulève ce type de critique, selon Glissant, ne « portent » pas dans les cultures périphériques. (Nous dirions, nous, qu'elles ne portent chez nous que *pour des raisons de circonstance*. Nous avons déjà fait allusion à la vogue des différents formalismes et structuralismes au Brésil

dans les années 1970 : plus que la manie de copier les modèles européens, il s'agissait aussi, au moment de la censure la plus forte, de tenir un discours critique non dangereux et non compromettant, ou encore de parler un idiolecte inaccessible aux non-initiés). Si le texte, dans le contexte américain, ou plutôt dans le contexte des jeunes cultures problématiques, doit être mis en question, ce n'est pas pour les mêmes raisons qu'en Occident. Il ne s'agit pas pour nous de détruire l'auteur créateur qui, finalement, n'a jamais existé chez nous. Dans les Amériques, le refus du *je* créateur se fait au nom de la voix collective : par là le *nous* devient le lieu du système génératif du texte. Glissant l'affirme avec beaucoup de pertinence : « Nous devons développer une poétique du "sujet", pour cela même qu'on nous a trop longtemps "objectivés" ou plutôt "objectés" ». Mais la poétique du sujet, dans nos pays, ne peut être celle de l'écho sonore à la manière de Hugo, mais celle d'un sujet qui, dans son vécu, met son texte en commun. C'est dans ce sens, me semble-t-il, que le rapport de la création à l'oralité dans nos pays prend une importance tout à fait capitale et mérite d'être approfondi par des analyses de plus en plus fines. Le secret est dans l'œuvre, c'est là qu'il faut le chercher. C'est l'étude des œuvres comme celle de Guimarães Rosa (pour le portugais), ou de *Malemort* (pour le français), de *Cent ans de solitude* (pour l'espagnol) qui peut nous orienter du point de vue critique.



Pour conclure et en revenant à des problèmes pédagogiques, il est peut-être nécessaire d'explicitier en quelques mots une pratique, ou plutôt une stratégie vis-à-vis du texte littéraire qui relève de la théorisation précédente sur les voies du détour/retour pour lire plus clairement notre entour et l'entour d'autrui. Nous avons indiqué les raisons qui exigeaient, dès le départ, dans notre situation concrète, une démarche comparatiste. Mais il y a plusieurs manières de comparer. L'explicitation de la pratique pédagogique contient en elle-même les éléments qui caractérisent pour nous l'ouverture à la francophonie.

Dans le cas le plus simple, la démarche comparatiste marque l'influence, dessine un lignage : dans son application la plus courante et en apparence la plus neutre, elle établit les précurseurs et les épigones d'un certain courant ou d'une certaine famille diachronique. On cherche, par exemple, dans quelle mesure un écrivain réaliste brésilien reprend le Portugais Eça, qui reprend Flaubert, qui reprend, etc. Notons le nombre de mots à connotation aquatique de cette démarche : source, influence, courant. Elle tend à établir une hiérarchisation — à partir d'un double critère de temps et d'originalité — qui accule les productions des nouvelles cultures à la position malheureuse du débiteur éternel et irrémédiable. Par là, cette forme de comparatisme tend en profondeur et à son insu à renforcer le sentiment de dépendance culturelle.

Dans une application plus féconde, la comparaison mène à l'établissement d'un système d'œuvres qui se caractérisent par l'utilisation de formes semblables de composition. L'essentiel n'y est pas à proprement parler l'abandon de la diachronie, mais l'insistance sur la notion de système. C'est d'une certaine manière ce que fait Glissant dans son texte sur le roman des Amériques : il y étudie en somme l'existence de processus de conditionnements semblables qui peuvent engendrer des réponses fictionnelles semblables. La démarche comparatiste mène alors le lecteur à dégager les rapports existant entre le roman de Carpentier, de Jorge Amado, de Jacques Roumain, de Marie-Claire Blais, etc.

Cette deuxième manière de comparer, qui part à la découverte d'un système d'œuvres, permet aussi de prospecter — ce n'est qu'un exemple — dans quelle mesure il y aurait de nos jours dans l'autre Amérique, du Québec aux pays du Cône Sud, les conditions pour le développement d'un théâtre (ou d'un cinéma) historique qui ne soit pas seulement une toile de fond folklorique et exotique mais une réflexion sur l'Histoire et nos histoires parallèles. L'exploration de ce système théâtral (virtuel en grande partie) impliquerait l'étude comparatiste d'œuvres comme *Le roi Christophe* de Césaire, *Monsieur Toussaint* de Glissant, *La conquête* de Buenaventura, *Les grands soleils* de Ferron, *Calabar ou l'éloge de la trahison* de Chico Buarque et Rui Guerra, etc. Elle pourrait être centrée sur la figure ambiguë entre toutes du héros/traître ou du traître/héros, qui est à la croisée des chemins.

Elle permettrait en plus de poser des hypothèses sur les possibilités d'apparition de certains genres. On se rend compte à travers la discussion avec des intellectuels haïtiens qu'il y a sans doute une fermentation pré-épique en Haïti grâce à des récits populaires sur les voyages terribles, héroïques et malheureux que font de pauvres paysans entre leur île et le continent. Si l'on est conscient de l'importance des récits populaires sur des naufrages qui le long des siècles ont constitué *A história trágico-marítima de Portugal*, terreau magnifique et toujours fécond d'où sont sortis et Camões et Fernando Pessoa, on ne peut que souhaiter que des critiques sensibles suivent avec un intérêt passionné ces courts récits en créole.

D'autre part, toujours dans cette deuxième perspective comparatiste, on pourrait étudier encore pourquoi dans certains cas il y a fermentation pré-épique et pourquoi dans d'autres cas on observe les premiers essais de théâtre ou de cinéma historique. Entre des pays plus urbanisés et/ou plus industrialisés (comme le Brésil, l'Argentine) et des pays avec une population à majorité rurale (comme Haïti) quelle est la place pour d'autres pays des Amériques comme le Québec ou la Martinique ? En d'autres termes, quels sont les genres de compromis entre la réflexion historique (s'exprimant dans le théâtre ou le cinéma historiques) et l'identification héroïque (s'exprimant à travers l'épopée) qui sont appelés à naître ? Et si l'hypothèse ne se vérifie point, pourquoi s'est-elle révélée incomplète ou fautive ?

Ainsi donc cette forme de comparatisme ouvre la voie non seulement à l'étude des œuvres concrètes mais également elle sert de base à des hypothèses prévoyant des développements futurs. Société et littérature y sont étroitement liées.

Il y aurait encore une troisième forme de comparaison, plus précisément d'étude contrastive qui travaille sur les similitudes et surtout sur la différence, prête au besoin à subvertir la chronologie. Ce type de comparaison d'une part envisage plus clairement le texte en tant qu'objet, produit et consommé dans une perspective anthropophage, et d'autre part fournit encore au chercheur les bases théoriques qui lui permettent de faire rétroagir un texte plus récent sur un texte classique,

dégageant de manière plus opératoire leur universalité réciproque. C'est ce type de comparaison que, de façon volontairement un peu provocante, nous avons décrit dans un court texte intitulé « Défense et illustration de l'anthropophagie ou le point de vue périphérique ». Du point de vue théorique, les thèses anthropophagiques rencontrent non seulement d'une certaine manière la « trahison de mémoire » de Mario de Andrade, mais ils annoncent et recourent des prises de position du dialogisme bakhtinien inspirant l'intertextualité, la théorie contemporaine de la réception ou encore la notion de relation telle que la définit Édouard Glissant. L'anthropophagie culturelle permet en plus de mieux saisir des phénomènes de friction de textes soit à leur production, soit — ce qui est peut-être encore plus intéressant — à leur réception. Nous croyons avoir montré qu'à la réception il peut y avoir non seulement relecture d'une œuvre classique par un texte récent (*Le Cahier*, de Césaire relisant par exemple l'épopée portugaise, *Les Lusíades*) mais encore des interférences, non prévues et à la limite même non voulues, de textes connus par toute une collectivité.

Le lecteur pourra s'interroger sur l'intérêt pratique de cette stratégie vis-à-vis du texte littéraire. À cela, on répondrait très succinctement qu'en plus d'une meilleure compréhension du texte en tant que *produit* elle vise à reconsidérer le problème, central pour toutes les cultures périphériques, de la dépendance culturelle. L'analyse comparatiste traditionnelle centrée sur des principes ethnocentriques — source, influence, courant, etc. — n'insiste que sur des aspects répétitifs. L'inventaire le mieux fait et le mieux analysé des reduplications souligne le parcours de la production de la culture occidentale dans les aires périphériques, ainsi définies et délimitées par la production dominante elle-même. Au bout de son étude, le critique aura devant lui des produits parallèles et semblables, avec néanmoins deux décalages — le retard (la production de la culture dépendante est toujours plus récente) et le manque plus ou moins accentué d'originalité — responsables de la hiérarchisation et du rabaissement du produit de la culture plus récente.

Il ne s'agit point d'escamoter, par une pirouette, la dépendance ou la dette envers les cultures plus anciennes ou plus



prestigieuses, on croit au contraire à leur force de coercition. Il s'agit, à travers une réflexion centrée sur la dévoration (et l'assimilation) des œuvres, d'insister sur la *différence* du nouveau produit et par là de débloquent les forces créatrices. L'anthropophagie culturelle ne relève pas de la vision simpliste, naïve ou triomphaliste de l'indigène nationaliste. Elle implique ce que Silviano Santiago appelle la quête de notre insertion différentielle dans l'universel. Il s'agit surtout de ne pas laisser disparaître dans les limbes, par la faute de l'ethnocentrisme intériorisé, la différence du produit créé dans un contexte de culture problématique et/ou récente.

La source, l'influence et le courant sont des catégories logiques et complémentaires qui rendent plus facile la compréhension du parcours dominant → dominé, culture ancienne → culture récente, dans un seul sens. Par un mouvement paradoxal à première vue, mais parfaitement légitime du point de vue théorique et pratique, on peut confronter des productions qui ne sont pas nées d'un même sol homogène : *Les Lusiades* et *Le Cahier d'un retour au pays natal*, par exemple. La lecture provoque alors la subversion de l'ordre chronologique : nous avons alors une lecture et non pas une succession.

Il est amusant de voir que cette stratégie peut être intéressante pour tous. La réception faite en Europe aux auteurs latino-américains est déjà en train de modifier la lecture de la tradition européenne par les Européens eux-mêmes. De la même façon, la lecture du *Cahier* césairien peut modifier la lecture des *Lusiades*, de Camões ; ou la pièce de Ferron peut modifier la lecture de *Dom Juan* et de *Tartuffe*, de Molière. Comparer un texte récent à un texte ancien d'après cette stratégie n'est point un jeu gratuit où l'on prend plaisir à casser de façon irresponsable la causalité chronologique ni une quête narcissique d'originalité à tout prix. Dans cette démarche critique, l'insistance est mise sur la différence que chaque texte inaugure l'un face à l'autre et non pas sur la répétition (qui devient la face occulte des textes confrontés). Pour les besoins de la démonstration, nous avons préféré analyser, dans le court essai auquel on faisait allusion, les rapports entre le *Cahier* et les *Lusiades* (que Césaire n'a pas lues) et non pas les rapports entre le *Cahier* et *Le bateau ivre* (que Césaire a lu et relu). Ce faisant, nous montrons que

l'intertextualité a lieu aussi au moment de la réception et que, dans l'aire très vaste des cultures lusophones, le *Cahier* est une inversion des *Lusiades* et que, pour le lecteur lusophone, le discours du Vieux du Restelo devant les caravelles de Vasco da Gama qui partent à la quête du chemin maritime pour les Indes en contournant l'Afrique constitue, dans une perspective moraliste et humaniste, une relecture du *Discours sur le colonialisme*, de Césaire. (Qu'on ne se récrie pas là-dessus : tout le monde est d'accord que, pour nous lecteurs du XX<sup>e</sup> siècle, Freud est une lecture de Sophocle et Sophocle, une lecture de Freud). Plus encore : c'est l'érotisme *explicite* des *Lusiades* (l'épreuve glorifiante du héros dans l'épopée portugaise a lieu lorsque Vasco da Gama, dans l'île des Amours, fait l'amour avec Vénus) qui induit le lecteur contemporain lusophone à lire, dans le *Cahier*, toute la charge érotique occulte de la cosmogonie césairienne. En somme, c'est l'anthropophagie culturelle qui permet de comprendre, avec force, qu'un Brésilien lusophone tout comme un Québécois francophone ou un Mexicain hispanophone, ou un Antillais vivant dans une situation de diglossie, possède un fonds culturel qui peut fonctionner comme instrument d'analyse lui permettant de lire, d'une façon originale et pertinente, un texte créé ailleurs et dans une autre langue.

L'enseignement des littératures, d'une manière générale, gagnerait à être fait dans une perspective d'anthropophagie culturelle. C'est d'ailleurs ce que, sans attendre les théoriciens et les critiques, les écrivains et les créateurs ont toujours fait partout. C'est dans ce sens encore qu'on répète que *le secret est dans l'œuvre*.

En essayant de cerner de plus près l'intérêt d'une certaine démarche pédagogique, on s'aperçoit souvent que, lorsqu'un texte de culture plus récente ou dominée rétroagit sur un texte de culture plus ancienne, plus prestigieuse ou dominante, on obtient sous cet éclairage nouveau en quelque sorte une évaluation sans doute plus juste de leur universalité réciproque. Paradoxalement, il arrive que le texte décolonisé de la culture plus récente paraisse plus riche ou moins naïf, non pas toujours du point de vue d'une stricte économie interne du texte lui-même, mais parce qu'il contient en lui une représentation du modèle dominant et des réponses à cette représentation au niveau même de la fabulation. Par là

s'explique, nous semble-t-il, le nombre beaucoup plus élevé de passages dans le *Cahier* césairien qui remettent en question la matière et la forme épiques elles-mêmes. De façon semblable, pour avancer un autre exemple, la pièce de Ferron, *Don Juan chrétien*, contient en elle-même une représentation virtuelle des pièces de Molière et des réponses à cette représentation au niveau même de la fabulation, c'est-à-dire de l'intrigue : elle ouvre la voie, d'un autre point de vue, à rebours si l'on peut dire, à une lecture nouvelle des contradictions d'un parti dévot dans ses rapports avec le pouvoir.

C'est la confrontation anthropophage qui dégage ainsi un faisceau de relations, *désormais dans les deux sens*, où une œuvre moderne et une œuvre ancienne se rapprochent ou s'éloignent, se croisent ou se distinguent, se répondent ou se contredisent. L'étude d'une thématique commune — pièce de théâtre française créée elle aussi dans un processus anthropophage (car Molière lui aussi a dévoré la figure du Burlador espagnol) reprise par un Québécois d'aujourd'hui — permet de démarquer non pas une hypothétique supériorité abstraite et désincarnée, mais l'originalité foncière de chaque pièce dans le contexte historique de sa production mais surtout de sa réception.



Arrivé à la fin de ce qu'il croyait être une conclusion, le lecteur saisit mieux le sens de la remarque initiale à propos d'une exploration en cours ou d'une réflexion qui cherche encore ses échafaudages. Le texte qu'il a sous les yeux part dans toutes les directions, signe sans doute d'un manque de fixation et de maturité. Des matériaux plus ou moins bruts se suivent les uns les autres : courte explication à propos des cours de spécialisation sur les littératures francophones faits dans une université fédérale brésilienne ; bref aperçu de la découverte du Québec par des professeurs latino-américains ; face à face critique entre deux pays ; commentaires sur la fonction (occulte) du français au Brésil, l'aliénation, les masques du colonisé, la dépendance culturelle, la communication asymétrique entre le Nord et le Sud ; explicitation d'une thématique et, sans doute, d'une poétique communes aux Amériques ; intérêt des études comparatistes ; détour/retour ;

tentative de cerner une stratégie vis-à-vis du texte littéraire, etc. Ce petit texte centrifuge a néanmoins un noyau — enfin explicité — qui est la conscience du besoin urgent d'une théorisation et d'une pratique permettant de décoloniser le texte littéraire chez nous. Dans nos universités. Du Saint-Laurent à la Plata. Dans toutes les Amériques.

*Universidade de São Paulo*

#### Notes

\* Le pendant brésilien du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada.

<sup>1</sup> On y reviendra plus tard.

<sup>2</sup> Il est particulièrement difficile de parler des années de censure, car avec le passage du temps on ne se reconnaît plus. S'il y avait, d'une part, une grande acuité collective de perception pour saisir l'allusion, le non-dit du texte, les gens étant toujours prêts à lire entre les lignes, on a connu aussi, d'autre part, le développement d'une auto-censure mutilante née d'un sentiment paranoïaque qui faisait enfler le danger. La censure telle qu'on l'a vécue dans l'ancienne Universidade do Brasil, à Rio, a suscité une profonde méfiance des deux côtés de la barrière, professeurs et étudiants se soupçonnant parfois mutuellement.

<sup>3</sup> Au Brésil, ce qui est surprenant, c'est l'abandon progressif et *officiel* de la littérature portugaise. Le projet de réforme en discussion en ce moment — projet signé par Afrânio Coutinho — réduit l'enseignement de la littérature portugaise, dans la licence de portugais, à 2 semestres contre les 6 semestres consacrés à la littérature brésilienne. Dans une interview récente au *Jornal do Brasil* (de Rio), Afrânio Coutinho affirmait sans sourciller : « je ne vois pas quel est le caractère illuminant de la littérature portugaise qui la ferait pour nous plus importante que n'importe quelle autre littérature étrangère, française, anglaise, espagnole, etc. »

<sup>4</sup> Le fait est courant au Brésil. Souvent on entend des gens qui expriment encore aujourd'hui ce vœu étrange : ah, si on avait été colonisés par les Hollandais ! Les tentatives de colonisation hollandaise au Brésil n'ont duré que quelques décennies au XVII<sup>e</sup> siècle à Bahia et surtout à Pernambuco, mais cela permet de mieux refuser la colonisation portugaise. Au Brésil, il y a au fond l'illusion qu'il y a une « bonne » et une « mauvaise » colonisation ; du point de vue populaire, le colon portugais a mauvaise réputation, un colon de deuxième ordre, en décadence, lui aussi sous l'influence d'autres puissances, etc.

<sup>5</sup> Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Seuil, 1981, p. 35.

<sup>6</sup> L'affirmation est reprise encore par des Chiliens et des Argentins. Elle exprime le désir de se démarquer par rapport aux autres Sud-Américains moins « européens », moins « développés », plus « pauvres ». Inversement, on peut trouver chez l'ancien colonisé une mythologie compensatoire qui le « console » d'avoir subi la « mauvaise » colonisation. Il se trouve des Québécois qui se « consolent » d'être minoritaires dans un

pays anglophone en se réjouissant d'avoir obtenu, grâce à la colonisation britannique, des institutions vraiment démocratiques auxquelles les institutions de la France (ou de l'Allemagne, ou des États-Unis) ne seraient pas, bien entendu, équivalentes.

Dans le brouillage, il faut comprendre encore qu'une « malchance » est, ou peut devenir, une « chance » ; qu'être « en retard » permet parfois d'aller plus vite si l'on est capable de profiter de l'expérience des autres. D'un certain point de vue, c'est la « malchance » d'avoir été colonisé par un colon de « deuxième ordre » qui a permis au Brésil de prendre plus rapidement une distance à l'égard du Portugal. Et cela, même au niveau de la langue et de l'homme de la rue ; pour un Brésilien aujourd'hui si quelqu'un parle avec un accent, c'est toujours le Portugais et non pas lui.

<sup>7</sup> Qu'on ne nous dise pas que le problème n'est plus actuel devant l'abandon progressif du français au Brésil et dans toute l'Amérique latine. Ne voulant pas expliciter quelle était la fonction occulte du français au Brésil (je ne peux pas analyser le phénomène dans l'Amérique latine en général), on risque de problématiser inconsciemment l'ouverture à la francophonie. L'intérêt récent pour les littératures francophones n'est pas une planche de salut pour récupérer le français. Il faut dépersonnaliser le débat et traiter à fond le problème, comme l'affirme le rapport de l'atelier Simon Bolivar (SEDIFRALE, Caracas, février 1983). Nous ne nions pas la fonction évidente du français dans notre culture (fonction d'ouverture au monde, d'« innutrition » profonde et enrichissante), mais il faut voir aussi la face occulte du rapport à toute langue étrangère.

<sup>8</sup> *Dialogue et Cultures*, n<sup>os</sup> 23-24, p. 113.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 114. Par là, on peut comprendre aussi que l'abandon du français n'est pas un mal en soi et peut avoir des aspects très positifs pour la création, chez nous, d'une nouvelle *image* de la langue française.

<sup>10</sup> Qu'il y ait un rapport fantasmé à l'égard du français, ou plutôt de la culture française, chez nous, me paraît évident. Néanmoins il n'y a pas de coupable dans le sentiment de dépendance culturelle, surtout n'est pas coupable celui qu'on montre du doigt. Le problème est un problème à nous. Il est compréhensible que pour les Français le problème tel qu'on le pose (ou l'esquisse) n'a peut-être pas de sens ou paraît singulièrement injuste. Nous ne faisons ici qu'effleurer la question. Il faudrait faire sur les rapports culturels France-Brézil une analyse du type de celle que le professeur Eduardo Lourenço avec une hauteur de vue et une perspicacité remarquables, a présentée pour la France et le Portugal (voir « Portugal-França ou a comunicação assimétrica », in *Jornal de Letras, artes e idéias*. Lisboa, n<sup>os</sup> 45 et 46, 1982). Au Portugal, des écrivains importants comme Régio et Torga ont abordé explicitement le problème qui constitue « la plaie du côté de la culture portugaise » contemporaine ; au Brésil, s'il n'est pas abordé de manière critique, le problème (occulté) n'en est pas moins un. La difficulté vient de ce que l'analyse souhaitable devrait être capable d'envisager des rapports triangulaires (Brésil-Portugal-France) avec de multiples phénomènes de masquage. Un passage d'Eduardo Lourenço pourrait servir de point de départ à cette étude qui s'avère sans doute nécessaire :

Éça serait donc le premier et le plus provincial de nos écrivains, s'il n'en était pas aussi le contraire. Le séjour

mythique à Paris n'est pas simple pédantisme culturel, c'est l'expression d'un comportement socioculturel au rayon d'action si vaste qu'à son intérieur se placent des écrivains tels que Machado de Assis, Rodó, Rubén Dario, Tourguenief ou Henry James. L'Europe et, dans l'Europe, Paris constituent le continent et la métropole où une certaine classe et son rapport à la culture doivent se montrer et s'exhiber pour être vus et pour exister. Le thème se développera. Transfiguré en parodie baroque dans le *Recours à la méthode* d'Alejo Carpentier, il surdétermine une partie de l'œuvre de Carlos Fuentes et agit en profondeur dans l'odyssée fantastique — mais aussi culturellement fantasmée — de *Cent ans de solitude* (*Ibid.*, n° 45, p. 2).

Si l'on pense aux malheurs (fascination équivoque ou pseudo-dédain) des Américains de langue française dans leur séjour mythique à Paris au début de ce siècle encore, — qu'ils soient Québécois comme Saint-Denys Garneau (qui n'en parle pas et qui rentre chez lui très vite) ou qu'ils soient Martiniquais comme Franz Fanon (qui l'analyse dans un texte bouleversant) nous comprendrons que le rapport fantasmé à l'égard de la culture française n'est pas le lot des seuls lusophones ou hispanophones.

- <sup>11</sup> Une lettre « aberrante » n'est pas importante en soi. C'est plutôt comme un symptôme d'un discours occulte contre le français, discours que j'ai par ailleurs essayé d'analyser dans une brève étude sur les images du français au Brésil, dans la publicité et le feuilleton télévisé. Je transcris quelques phrases de ce document « sauvage », sans commentaires : « c'est avec une profonde douleur que j'ai lu dans *O Globo* qu'on [...] sollicitait officiellement l'étude obligatoire de la langue française à partir de la 4<sup>e</sup> année de l'enseignement secondaire » [...] « Il est public et notoire l'actuel abandon de la langue française dans tout le monde, y inclus dans les cercles diplomatiques » [...] « Un exemple criant du désintéret pour la langue française est la présence d'un seul étudiant dans une classe du collège Paulo de Frontin en 1982 [...] ». « Plusieurs étudiants de nos écoles secondaires de l'État, où l'enseignement du français est obligatoire sont recalés par le manque absolu d'intérêt pour cette matière »... « L'enseignement de la langue française dans notre pays paraît être la démonstration d'une vieille soumission d'une époque complètement dépassée et n'a aucun sens le caractère obligatoire du français dans nos programmes scolaires » [...] « L'initiative vise-t-elle à éviter le vide des classes de français ou vise-t-elle à donner au professeur qui la propose l'occasion d'être décoré par le gouvernement français ? » [...] « Il serait beaucoup plus profitable pour la culture brésilienne que nos professeurs de langue française deviennent des professeurs de langue portugaise dans nos écoles, afin d'éviter les échecs de nos jeunes dans les examens à l'université et dans d'autres occasions de la vie quotidienne ». Cette lettre, dont nous ne détachons que quelques phrases, *était signée*, s'attaquait à des personnes nommément citées et n'était pas une farce. C'est évident que son aspect le plus intéressant est *son agressivité irrationnelle*. S'il s'agissait de l'italien ou de l'allemand, le signataire n'aurait certes pas réagi de la sorte.

<sup>12</sup> Édouard Glissant, *op. cit.*, pp. 254-258. Les références subséquentes sont tirées de ces pages.

<sup>13</sup> Anne Hébert, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, p. 71.