

LE PASSAGE DU REGARD A LA VISION : LA PERCEPTION DES PAYSAGES URBAINS DANS LA LITTÉRATURE DE L'ÉCRIVAIN SAMUEL RAWET ET DE L'ÉCRIVAIN GUSTAVE FLAUBERT

Michel MINGOTE FERREIRA DE ÁZARA*

« L'homme a été appelé par les anciens microcosmes. [...] Car de même que l'homme est un composé de terre, eau, air et feu, il est de même le corps de la terre, Si l'homme a les os, support et armature de la chair, le monde a les rochers comme supports de la terre. Si l'homme porte le lac du sang où le poumon se gonfle et dégonfle dans la respiration, le corps de la terre a son océan qui, lui, croît et décroît toutes les six heures en une respiration cosmique ; si les veines partent de ce lac de sang, en se ramifiant dans les corps humain, de même l'océan remplit le corps de la terre d'une infinité de veines d'eau »

Leonardo da Vinci

Résumé : Pour cet article, on propose une étude de la perception des paysages urbains dans la nouvelle de l'écrivain juif-polonais Samuel Rawet intitulée « Abama » et le roman *L'éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme*, de l'écrivain français Gustave Flaubert, à partir de l'examen des rapports entre les récits et deux mouvements picturaux français : l'impressionnisme et le postimpressionnisme. Ainsi, dans le récit de l'écrivain Samuel Rawet, on trouvera une rencontre entre le sujet et le monde, où la ville est perçue par un sujet qui est fait de la même matière du monde, de la même « chair », comme l'a dit le philosophe Merleau-Ponty. De ce fait, au sein de l'espace urbain, en ayant le corps comme fondement de l'écriture, le sujet saisit le paysage urbain et passe du regard à la vision.

Mots-clés : paysages urbains ; perception ; littérature brésilienne ; littérature française; impressionnisme ; postimpressionnisme.

Resumo: Este presente artigo propõe um estudo da percepção das paisagens urbanas na novela do escritor Judeu-polonês Samuel Rawet intitulada “Abama” e o romance “A educação sentimental, história de um jovem homem”, do escritor francês Gustave Flaubert, à partir da relação entre as narrativas e dois movimentos pictóricos franceses: o impressionismo e o pós-impressionismo. Assim, na narrativa de Samuel Rawet, se observará um encontro entre o sujeito e o mundo, onde a cidade é apreendida por um sujeito que é feito da mesma matéria do mundo, da mesma “carne”, como disse o filósofo Merleau-Ponty. Desta maneira, no cerne do espaço urbano, e tendo o corpo como fundamento da escrita, o sujeito apreende a paisagem urbana e passa do olhar à visão.

* Michel MINGOTE FERREIRA DE AZARA est doctorant en Littérature Comparée à l'Universidade Federal de Minas Gerais. En stage doctoral à l'Université Paris-Sorbonne – Paris IV. Boursier CAPES/Brésil – (BEX 18610-12-9). A publié notamment « Imagem e memória em ‘Crônica de um vagabundo’, de Samuel Rawet, e ‘Alice nas cidades’, de Wim Wenders ». *Literatura e Autoritarismo* (UFSM), v. 6, p. 140-150, 2012. michel_mingote@yahoo.com.br

Palavras-chave: paisagens urbanas; percepção; literatura brasileira; literatura francesa; impressionismo; pós-impressionismo.

L'œuvre littéraire de Samuel Rawet, écrivain juif polonais émigré dans l'enfance pour la banlieue de Rio de Janeiro, est devenue la source de nombreuses études théoriques à l'époque contemporaine. L'ouverture offerte par les études culturelles, les minorités et leurs différentes représentations dans la littérature et dans l'intérêt de la théorie contemporaine par rapport à l'altérité, a mis en avant le travail de l'écrivain, le plus souvent lu par le sujet juif. Bien que cette question soit très importante et visible dans son écriture, identifiable dans quasiment tout le travail de l'auteur, d'autres approches sont également possibles dans ses récits, une fois qu'il présente une écriture singulière, intensive. Ainsi, on propose une étude de la perception des paysages urbains dans la nouvelle « Abama » (1964), de l'écrivain Samuel Rawet et dans le roman *L'éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme* (1869), de l'écrivain français Gustave Flaubert, à partir de l'examen des rapports entre les récits et deux mouvements picturaux français : L'impressionnisme et le postimpressionnisme.

Au début du récit de l'écrivain juif polonais, le paysage est perçu par le personnage qui se promène :

Cela survint un jour, après une longue promenade, alors qu'il se trouvait sur le tertre là tout près de l'église blanche, et que ses yeux balayaient l'horizon de gauche à droite. Au fond, la ligne rosée des montagnes de l'autre côté de la baie, la mer, le monticule de pierre offrant aux eaux une courbe gracieuse: devant, l'aéroport, des bâtiments d'entreprises aériennes, la ligne actuelle des eaux mal- définie par le remblais récent, des œuvres en construction sur la bande de mer récemment conquise, dans le prolongement le quai et le vieux mur de pierres, et dans un virage abrupte des rangées d'édifices cachaient pratiquement la colline plantée sur l'avenue arborisée. [...] Cela survint un jour, où pour la première fois, il est bien possible, il sentit de plein fouet l'impact de la banalité: le jour dans sa plénitude, un court moment avant de se dissoudre dans la noirceur, l'évidence à un pas du mystère, la forme définie à la frontière du vague et de l'imprécis. Cela survint parce que presque tous ces éléments se combinèrent et réveillèrent en lui une idée depuis longtemps incubée et qui prit forme comme une larme. C'est alors qu'il résolut découvrir son propre démon.¹ (RAWET, 2004, p. 411, notre traduction)

¹ « Deu-se um dia, após longa caminhada, quando se encontrava no outeiro um pouco afastado da igreja branca, e seus olhos varreram o horizonte da esquerda para a direita. Ao fundo, a linha arroxeadada de serras no outro lado da baía, o mar, o monte de pedra oferecendo às águas um dorso gracioso: á frente, o aeroporto, galpões de empresas de aviação, a linha atual das águas mal definida pelo aterro recente, obras em construção sobre a faixa de mar recém-conquistada, na continuação o cais e a murada de pedras antiga, e em curva abrupta blocos de edifícios quase escondiam o morro encravado na avenida arborizada. [...] Deu-se um dia, em que pela primeira vez, é bem possível, sentira com toda a intensidade o impacto de um lugar-comum: o dia em sua plenitude, um instante antes de se dissolver em negrume, a evidência a um passo do mistério, a forma definida na fronteira do vago e impreciso. Deu-se pois quais todos esses elementos se juntaram e despertaram nele uma idéia de há muito incubada e que tomou forma como uma lágrima. Deu-se que resolveu descobrir o seu demônio particular. » (RAWET, 2004, p. 411)

Zacarias, le personnage, après avoir marché toute la journée, observe, capte le paysage urbain autour de lui, capture l'intensité de l'espace à travers la promenade. Parfois, il marche sans but précis, guidé par le hasard. Dans le roman, l'exil, l'insignifiance, la déterritorialisation sont assumés, avec la présentation du sujet du non-lieu, qui, avant de faire un inventaire historique et social de l'espace urbain, utilise la marche comme étant essentielle pour appréhender le lyrisme de la ville. C'est après une longue promenade que le personnage se résout à chercher son démon particulier et c'est à travers la marche que Zacarias perd son individualité, est déterritorialisé, devient un sujet décentré.

Cette promenade sans but précis formule un autre mode de percevoir le paysage. Dans cette perspective, on pourrait, à peu près, faire référence à la « Pensée-paysage » formulée par Michel Collot, professeur de littérature française à l'université Sorbonne nouvelle-Paris 3, où, dans ce cas, le paysage donne à penser, et la pensée se déploie comme un paysage, au-delà du fait de mettre en jeu l'ancienne alliance entre l'être humain et son environnement, c'est à dire : « la littérature produit une forme spécifique de pensée qui, à partir de l'expérience du paysage, s'inscrit dans les qualités sensibles du langage » (COLLOT, 2011, p.14). Alors, dans le récit de l'écrivain Samuel Rawet, on trouvera la rencontre entre le sujet et le monde, où il n'est pas possible de faire la distinction entre le sujet et l'objet, l'esprit et le corps, la nature et la culture. Le monde, chez Samuel Rawet, est perçu au milieu des choses, à partir de l'intérieur de la ville.

Œuvre de l'écrivain français Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, *histoire d'un jeune homme* raconte le récit du héros Frédéric Moreau, jeune provincial de dix-huit ans qui était allé faire ses études à Paris et qui était tombé amoureux de Marie Arnoux, épouse d'un riche marchand d'art. Sans considérer des innovations et la richesse du texte, par exemple, l'usage du discours indirect libre, où le locuteur n'est pas identifié de façon explicite, la comparaison avec l'œuvre de l'écrivain français est là juste pour souligner la différence de la perception du paysage urbain qui, chez Flaubert, est proche de la procédure de l'impressionnisme, une fois que le récit cherche à noter les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes pour capter l'atmosphère du lieu, l'instant (Figure 1) :

Derrière les Tuileries, le ciel prenait la teinte des ardoises. Les arbres du jardin formaient deux masses énormes, violacées par le sommet. Les becs de gaz s'allumaient ; et la seine, verdâtre dans toute son étendue, se déchirait en moires d'argent entre les piles des ponts (FLAUBERT, 2006, p. 41).



Figure 1 : La grenouillère, Claude Monet, 1869, Huile sur toile, 75 x100.²

A un autre moment de la narrative, on perçoit que c'est à travers le brouillard que le personnage contemple le paysage :

Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras, restait auprès du gouvernail, immobile. À travers le brouillard, il contemplait des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms ; puis il embrassa, dans un dernier coup d'oeil, l'île Saint-Louis, La Cité, Notre-Dame ; et bientôt, Paris disparaissant, il poussa un grand soupir (FLAUBERT, 2006, p. 18).

Alors, le sujet, chez Flaubert, contemple le paysage. C'est à dire qu'il y a une distance, une séparation entre le sujet qui regarde et la chose perçue, comme on peut observer dans un autre tableau, du romantisme allemand, intitulé « Le Voyageur contemplant une mer de nuage », du peintre Caspar David Friedrich. (Figure 2) Même quand parfois on a l'impression que le personnage est enveloppé par l'atmosphère, cela est décrit d'une manière métaphorique chez Flaubert :

Puis il remontait lentement les rues. Les réverbères se balançaient, en faisant trembler sur la boue de longs reflets jaunâtres. Des ombres glissaient au bord

² Source: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/29.100.112>, consulté le : 15/05/2013.

des trottoirs, avec des parapluies. Le pavé était gras, la brume tombait, et il lui semblait que les ténèbres humides, l'enveloppant, descendaient indéfiniment dans son cœur (FLAUBERT, 2006, p. 42).



Figure 2 : Le Voyageur contemplant une mer de nuage, Caspar David Friedrich, 1818-1820, Huile sur toile, 94,8 cm × 74,8 cm.³

Chez Samuel Rawet, au contraire, le sujet traverse et est traversé par le paysage, voyage dans l'espace dans une relation avec le paysage de manière plus intensive, lyrique, expérimentale, pas programmée:

Les poteaux espacés créent des zones jaunes dans l'empêtré des ombres. Des pas au loin résonnent jusqu'à lui dans la rue déserte. Il marche. Marche. Comme lui faisant signe du fond d'un tunnel les lumières plus vives de l'avenue centrale lui suggèrent que l'impossibilité est aussi une possibilité, peu importe par rapport à quoi. Nuit. Morte. [...] Un autre détail retient son attention, un signe à une fenêtre, une branche plus isolée, un pleur d'enfant devant la table mise, mais l'habituel était de marcher sans voir précisément

³ Source:

https://www.deutschland.de/sites/default/files/styles/stage/public/article_images/pimg_192426_Meisterwerke_Caspar_David_Friedrich_Wanderer_ueber_dem_Nebelmeer_A.jpg?itok=OGMaoIt, consulté le : 15/05/2013.

les scènes. Celles-ci, d'une certaine façon, le surprenaient dans sa divagation et s'imposaient à lui comme la cruauté des faits accomplis.⁴

Le promeneur observe, capte le paysage urbain autour, capture l'intensité de l'espace dans sa promenade sans but précis, guidé par le hasard. Autrement dit, le récit de Samuel Rawet témoigne de la possibilité de penser à la réinvention de la perception de la ville, du paysage urbain. Selon Nelson Brissac Peixoto (1996), redécouvrir la ville signifie passer du regard à la vision, la voyance, c'est à dire témoigner la présence, capter l'invisible, l'indicible: des illuminations profanes. Voyageurs, immigrés, exilés dans leur propre terre qui apparaissent souvent dans les récits de Samuel Rawet, témoignant la possibilité d'une autre façon de parler, raconter, re-présenter la ville au-delà de ses icônes, ses symboles et ses monuments.

Il faut ajouter que Michel Collot considère le paysage comme une donnée fondamentale de l'expérience humaine. Selon l'auteur, la littérature produit une forme spécifique de pensée qui, à partir de l'expérience du paysage, s'inscrit dans les qualités sensibles du langage. Le paysage est un espace perçu, lié à un point de vue : c'est une étendue de pays qui s'offre au regard d'un observateur, c'est à dire, un produit de la rencontre entre le monde et un point de vue: « tel qu'il se manifeste dans l'expérience du paysage notre rapport sensible au monde n'est pas celui d'une rencontre et d'une interaction permanentes entre le dedans et le dehors, le moi et l'autre » (COLLOT, 2011, p. 25). Dans ce cas, on peut dire que le paysage transgresse l'opposition du sujet et de l'objet, de l'individuel et de l'universel.

Dans un premier regard, on pourrait dire que l'écriture de Samuel Rawet s'approche des procédures de la peinture impressionniste, qui considère les études en plein air et qui a fait de la lumière et de ses jeux l'élément essentiel et mouvant de sa peinture : « Sur le bitume encore l'humidité du lavage nocturne, et dans l'atmosphère un bleu pâle filtrait des nuages gris, comme si la noirceur de la nuit se transformait à l'aube en ombres bleues »⁵ (RAWET, 2004, p. 412, notre traduction). Cependant, par la suite, on peut constater que, dans le but d'éliminer le mot rationalisé, l'écrivain, prend le corps comme fondement de la perception du paysage, en s'approchant, de cette manière de la procédure post-impressionniste, comme du Van Gogh, qui est une étape au-delà de l'impressionnisme. Comme l'a dit Pierre Francastel, dans l'œuvre *Peinture et société*, chez van Gogh, il y a une image directe du monde, du contact unitaire et non-euclidien

⁴ « Os postes espaçados criam zonas amarelas no emaranhado de sombras. Passos distantes ressoam até ele na rua deserta. Caminha. Caminha. Como que lhe acenando do fundo de um túnel as luzes mais vivas da avenida central lhe sugerem que a impossibilidade também é uma possibilidade, não importa em relação a que. Noite. Morte. [...] Um que outro detalhe despertava-lhe a atenção, um acena de janela, um ramo mais isolado, o choro da criança junto à mesa posta, mas o habitual era caminhar sem ver precisamente as cenas. Estas como que o surpreendiam em meio à divagação e se lhe impunham com a cruzada dos fatos consumados. » (RAWET, 2004, p. 417)

⁵ « Sobre o asfalto ainda a umidade da lavagem noturna, e na atmosfera um azul tênue filtrava-se pelas nuvens cinzentas, como se o negrume da madrugada se transformasse em sombras azuis ao chegar dia.» (RAWET, 2004, p.412)

avec le monde : c'est la représentation sensible et immédiate du monde, c'est un espace sensuel et immédiat. Le protagoniste n'est pas « en face » du monde, mais dans le monde, dans le paysage urbain (FRANCASTEL, 1977). Dans les mots de Merleau-Ponty, « être un corps c'est être lié à un certain monde ». En ce sens, le monde sensible n'est pas seulement évoqué, mais présenté à nouveau. D'une manière semblable, Antonin Artaud (2001) a dit que sur les tableaux de Van Gogh, c'est la nature pure, nue, vue lorsqu'elle se présente quand quelqu'un s'en approche. Chez Van Gogh, il n'y a pas une représentation du monde, mais un monde présenté. Par exemple, dans le tableau intitulé « nuit étoilée sur le Rhône » (Figure 3) il y a les étoiles, qui sont en même temps teinte, couleur.



Figure 3 : Vincent van Gogh (1853-1890) *La nuit étoilée*, 1888, Huile sur toile H. 72,5 ; L. 92 cm, Paris, musée d'Orsay.⁶

Merleau-Ponty a cherché à dissiper la distinction classique entre sujet et objet, l'esprit et la chair, au-delà du fait de retrouver le sensible comme source de la pensée et de la forme universelle de « l'être brut », avant la rationalité, l'objectivité et la subjectivité.

⁶ Source:

http://www.museeorsay.fr/fr/collections/oeuvrescommentees/recherche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4081, consulté le : 15/05/2013.

Dans l'essai *Le doute de Cézanne*, Merleau-Ponty souligne que le peintre a voulu représenter l'objet, le revoir derrière l'atmosphère, a essayé de produire un point de vue:

Sa peinture serait un paradoxe: rechercher la réalité sans quitter la sensation, sans prendre d'autre guide que la nature dans l'impression immédiate, sans cerner les contours, sans encadrer la couleur par le dessin, sans composer la perspective ni le tableau. (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 18)

La peinture de Cézanne, selon le philosophe encore, ignore les distinctions entre l'âme et le corps, la pensée et la vision, se référant à une expérience primordiale, où ces notions sont prises et nous sont données inséparables. L'écriture de Samuel Rawet prend le corps comme une fondation et entrevoit que c'est dans cette rencontre avec le monde que se déroule le paysage urbain, que se rejette l'opposition classique du sujet / objet. L'écrivain produit également une optique à travers un œil libre qui n'abandonne pas la sensation. La langue, aux limites de la représentation, tend à la musique, dans les mots de Merleau-Ponty (1960), est vraiment en-deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose sinon des épures de l'être, son flux et reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons, c'est-à-dire des devenir. Comme l'a dit le philosophe français Gilles Deleuze, l'écriture est une affaire de devenir, trace des lignes de fuite dans la langue, capte une vie qui est pure potentialité immanente, unique, intense, impersonnelle. De plus, la fragmentation, l'indiscernabilité du récit, l'indiscernabilité des états de rêve, de délire et de l'éveil, sont vus à travers une écriture qui cherche à capturer l'événement, comme une expérience d'écriture qui cherche à rompre les limites de la représentation. Ainsi, selon le philosophe français:

Le but de l'art, avec des moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensations, un pur être de sensation. (DELEUZE, 1991, p. 158)

Le percept, dans ce cas là, pour le philosophe, est le paysage qui s'offre à l'homme, en l'absence de l'homme. Dans un passage d'un autre récit, intitulé « Crônica de um vagabundo » on semble remettre en cause le statut du mot, en attestant une autre forme de pensée, de perception, qui c'est comme une synthèse de la recherche en « Abama » :

S'il était possible d'éliminer le mot, l'œuvre et le parler. Nous serions des objets, nous vivrions dans un monde fait uniquement d'événements, tous strictement nécessaires. Nous réduirions notre intelligence au faire, et au raisonnement destitué de vocabulaire, qui serait implicitement lié à l'action. A bientôt, mon vieux, j'ai payé mon tribut au dieu du mot, pars, je reste ici. Ces hommes qui soudent des rails la nuit m'attirent, et j'adore voir la flamme des chalumeaux.⁷ (RAWET, 2004, p.219, notre traduction)

⁷ « Se fosse possível eliminar a palavra, a mentada e a falada. Seríamos objetos, viveríamos num mundo apenas de acontecimentos, todos estritamente necessários. Reduziríamos a nossa inteligência ao fazer, e ao raciocínio destituído de vocábulos, que estaria implicitamente ligado à ação. Até logo, meu velho, já paguei o meu tributo ao deus da palavra, vá andando, eu fico por aqui. Esses homens que soldam trilhos à noite me atraem, e eu gosto de ver a chama dos maçaricos. » (RAWET, 2004, p.219)

On peut conclure en disant que penser la ville aujourd'hui, chez Samuel Rawet, signifie considérer la possibilité d'un autre type de pensée, un autre type de perception, qui a le corps comme fondement de l'écriture. De plus, la fragmentation, les états indiscernables de rêve, délire et veille, sont vus à travers une écriture qui cherche l'événement, qui cherche à rompre les limites de la représentation, et, en effet, saisir l'intensité, l'invisible du paysage, c'est-à-dire, passer du regard à la vision.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh le suicidé de la société*. Paris : Galimard, 2001.
- COLLOT, Michel. *La Pensée-paysage*. Arles : ACTES SUD/ENSP, 2011.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éditions de Minuit, 1991.
- FLAUBERT, Gustave. *L'Éducation sentimentale*. Paris : Galimard, 2006.
- FRANCASTEL, Pierre. *Peinture et Société : Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*. Paris : Galimard, 1965.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. « Le doute de Cézanne ». In : *Sens et non-sens*. Cinquième édition. Collection Pensées. Paris : Les Éditions Nagel, 1966.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1996.
- RAWET, Samuel. « Abama ». In: *Contos e novelas reunidas*. SEFFRIN, André (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- RAWET, Samuel. « Crônica de um vagabundo ». In: *Contos e novelas reunidas*. SEFFRIN, André (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.