



HAL
open science

Torsions de la psychanalyse dans le Brésil baroque

Denise Maurano

► **To cite this version:**

Denise Maurano. Torsions de la psychanalyse dans le Brésil baroque. Oxyoron, 2015, Actualités psychanalytiques brésiliennes, 5. hal-03651512

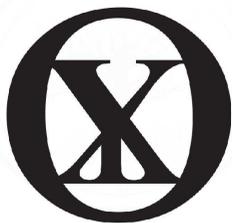
HAL Id: hal-03651512

<https://hal.science/hal-03651512>

Submitted on 25 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Actualités
Psychanalytiques
Brésiliennes**



OXYMORON

ISSN : 2107-691X

Numéro 05 - Décembre 2015

Torsions de la Psychanalyse dans le Brésil Baroque

Denise Maurano

Psychanalyste brésilienne, membre du Corpo Freudiano – Escola de Psicanálise – Rio de Janeiro, professeure associée à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Auteure, entre autres, de *La face cachée de l'amour: investigation philosophique de la tragédie à la lumière de la psychanalyse*. Lille : L'Atelier national de reproduction des thèses (ANRT).1999. Éditeur de *Psicanálise e Barroco em Revista* (www.psicanaliseebarroco.pro.br)

Résumé

Le travail psychanalytique d'investigation de la dynamique de l'inconscient implique forcément une pensée pleine de rebondissements et de paradoxes. C'est une des façons dont nous pouvons vérifier l'existence d'une affinité éthique entre la psychanalyse et le Baroque. Dans cette direction l'article discutera les possibles effets de la dimension baroque de la culture brésilienne dans l'entrée et le soutien de la psychanalyse dans ce pays.

Mots clefs

Psychanalyse ; baroque ; Brésil.

Torsions de la Psychanalyse dans le Brésil Baroque

Les célébrations du 500^{ème} anniversaire du Brésil, précédées par l'exposition « Brésil baroque: entre ciel et terre », au musée du Petit Palais à Paris, ont apporté la reconnaissance effective de l'entrée du Brésil dans le domaine des arts dits civilisés. Le travail mis en place par une équipe de chercheurs français et brésiliens a réussi à monter une magnifique collection du baroque brésilien, qui a fini par montrer au monde ce qui était déjà évident pour les observateurs attentifs. Le rôle de l'historien d'art reconnu, Germain Bazin, a été crucial dans cet effort. Le Brésil, jusqu'alors apprécié pour sa musique, ses manifestations d'art naïf, a été reconnu pour sa production baroque et non plus comme un simple reproducteur tardif du baroque européen, plus précisément, portugais et espagnol.

A cette occasion, l'art baroque brésilien a connu une réception qui ne lui avait jamais été concédée. Le baroque brésilien a parcouru le monde, passant d'abord par le Musée Guggenheim de New York, puis a traversé la mer vers l'Europe. Toutefois, la question du baroque brésilien, pour marquer le caractère particulier de cette culture, avait déjà été approchée par certains théoriciens. Il y avait ceux qui l'approchaient par son caractère latin le plus large (ce que l'on trouve dans le travail d'Irlemar Chiampi ou Lezama Lima), et d'autres avec une perspective plus focale, comme Affonso Avila, Affonso Romano de Sant'Anna, entre autres.

Le baroque brésilien

Si, selon Eugenio d'Ors nous pouvons nommer « baroques » les tendances à l'obscur, à la multiplicité, à la nostalgie de la nature, et si nous définissons comme « classiques » celles qui se réfèrent à l'unité, la discipline, l'ordre; et, si on les identifie respectivement avec les expressions du féminin et du masculin, alors nous pourrions reconnaître le Brésil et la culture brésilienne comme énormément plus proche du baroque et de

la métaphore du féminin que d'une culture classique.

En fait, ceci semble être tant ce qui fascine que ce qui inquiète les étrangers « classiques » qui nous visitent. La célèbre phrase « Le Brésil n'est pas un pays sérieux », dite par Charles de Gaulle lors de sa visite, pourrait être comprise dans le sens où le Brésil n'est pas un pays classique. Ainsi, nous ne serions pas coupés des conditions du sérieux, dans le sens d'être conséquents, mais mieux définis par le ludique¹, qui est un caractère constitutif de notre culture. Mais si le terme « sérieux » s'oppose au terme « souriant », nous pouvons alors en convenir avec De Gaulle : le Brésil est un pays très souriant.

Notre caractère ludique ne nie pas la dimension de « deuil culturel » dont parle W. Benjamin, dans son analyse du Drame Baroque, situé dans un contexte absolument différent du nôtre. Chiampi² cite Lezama lorsqu'il identifie le baroque comme un fait américain, compris comme un déploiement des effets de la découverte de l'Amérique. Dans notre cas, c'est la création d'une nouvelle culture qui conserve un deuil vécu par les Indiens et les Noirs dans la colonisation, où la tension historique qui a mis au point cette nouvelle culture, plutôt que d'accumuler des éléments disparates comme dans le baroque européen, les combine d'une façon tendue, accommodant la théocratie hispanique aux emblèmes de la théologie indigène des cultures noires et autochtones. L'église de Santa Efigência à Ouro Preto, avec son pape noir et la figuration d'images adorées dans le Candomblé déguisé en saints catholiques, est un excellent exemple de cette vocation conjonctive.

S'appuyant sur les sens étymologiques du symbole – sum-ballein en grec : mettre ensemble, harmoniser - et du diable, – dia-ballein, en grec :

¹ÁVILA, Affonso, *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. SP: Ed. Perspectiva. 1971. Col. Debates: Arte.

²CHIAMPPI, Irlemar, *Barroco e modernidade*, SP: Ed. Perspectiva..1998. Col. Estudos pp 25.

séparer, rompre – Chiampi montre la vocation « diabolique symbolique » du baroque à opérer une contre-cathechèse désignant l'expérience conflictuelle et douloureuse des métis vis à vis du travail de colonisation. Il est, par conséquent, un « art de la contre-conquête »³. Cette poésies démoniaque vient influencer tant les auteurs cultes de la littérature que les artistes populaires, métis et Indiens. Serait-ce donc que l'Amérique latine aurait rejoint cette curiosité esthétique, cette tendance luciférienne et faustienne, parce que toute symbiose et métissage engendrent un baroquisme ?

Si nous nous concentrons maintenant, plus précisément sur l'importance du baroque au Brésil, nous pouvons voir, selon Affonso Ávila, l'opération de rupture que la dimension tropicale insère dans l'appréhension du réel et dans la représentation du monde. L'auteur verra, sur ce point, le déclenchement de quelque chose similaire à ce qui, dans la classification de Wölfflin, peut être distingué comme un fantasma national « dans le mode de constitution artistique d'un peuple donné »⁴. Il voit émerger dans le cas du Brésil, une sorte de « nouvelle conscience cosmique »⁵ dans laquelle la sensibilité impactée par la surprise permanente du paysage, prise dans une aesthesis créative, a converti l'ambiance en facteur de densification de l'art. Il cite le plus grand exemple d'Aleijadinho qui cherche dans la nature brute et immédiate, le matériau avec lequel s'exprimer. Le pathos, l'étonnement, résultant de l'intense processus de métissage, serait une des raisons de l'exubérance et du génie de ce grand artiste. Cet avis a été également partagé par Mário de Andrade⁶.

³CHIAMPI, Irleamar, *Barroco e modernidade*, SP: Ed. Perspectiva. 1998. Col. Estudos pp.80.

⁴ÁVILA, Affonso, *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. SP: Ed. Perspectiva. 1971. Col. Debates: Arte.pp.. 92.

⁵ÁVILA, Affonso, *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. SP: Ed. Perspectiva. 1971. Col. Debates: Arte.pp.. 92.

⁶ANDRADE, Mário, *O Aleijadinho e sua posição nacional*, 1928, in ÁVILA, Affonso, *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. SP: Ed. Perspectiva. 1971. Col. Debates: Arte.pp. 93.

Du ludique à la vérité

Cette même exubérance est également évidente dans les poèmes de Gregorio de Matos (XVIème siècle). Dans le langage poétique de Gregorio, on peut trouver une immense quantité de mots d'origine africaine mais aussi des phrases évoquant stimulations et suggestions venant de la particularité tropicale du pays. De plus, le jeu a une importante présence et, contrairement à la manière subtile dont elle se présente dans le style européen, le jeu de Gregorio se fait d'une façon ouverte. L'utilisation de jeux de mots, de la similitude sonore entre les paroles qui ont, toutefois, des significations différentes, l'incorporation de termes africains ou autochtones, et l'utilisation de gros mots à la place d'euphémismes, ont permis une reconnaissance populaire de sa poésie. Cependant, ce qui transmet le mieux son « urgence communicative » est le caractère ludique qui s'allie à la dimension musicale de ses poèmes. Ávila ajoute que Gregorio a écrit pour être entendu, avant d'être lu.

Soulignant l'aspect ludique de la présentation poétique-musicale de ce poète qui est une marque fondamentale dans la formation artistique de notre culture, on voit bien que nous ne sommes pas austères mais plus ludiques et musicaux. Il est toutefois important de rappeler que notre caractère ludique est souvent la manière que nous avons trouvée pour soutenir un point de vue critique qui apparaît activement dans notre culture. Notre jeu est, à notre façon, le jeu de la vérité - et la vérité est une chose sérieuse.

Cette question de la vérité, Lacan l'a abordé à partir de la tragédie grecque, en se référant à l'utilisation fréquente du terme Até, souvent traduit par cécité, folie, mais mieux désigné par limite de ce qui peut être vu par l'humain. L'Até, selon Lacan, serait le véritable motif de l'action tragique. C'est, dans la relation de l'homme à la vérité, une limite. Lacan met en relief le trou existant dans le domaine de la connaissance et qui sert comme opérateur de l'expérience psychanalytique.

On dit que la vérité blesse, donc « Ce qui est au-delà d'une certaine limite ne doit pas être vu »⁷, de plus « la vérité, on ne peut jamais la dire, qu'à moitié. »⁸. Ainsi, la vérité, est essentielle et a rapport avec la cause qui engendre la tragédie. Mais dans cette dernière, le visage atroce de la vérité est transfiguré par la beauté d'actions et de la scène et aussi par «l'esprit de la musique», comme je l'ai soutenu dans ma thèse sur le tragique, à partir de Lacan et de Nietzsche⁹ afin de définir la base de ce qui soutient notre regard clinique et psychanalytique sur la culture. Maintenant, il convient de noter qu'au-delà des ressources de la beauté et de la musique pour transfigurer l'horreur, il y a encore l'humour et le caractère ludique qui l'accompagne. Sur ce point, on trouve un autre biais d'articulation entre la psychanalyse, la tragédie et le baroque.

Revenant à Gregorio, à l'égard de son accord avec la vérité, il s'avère que derrière la dimension caricaturale, derrière le grotesque, le burlesque, il tente de stimuler la réceptivité de l'auditeur :

« Il y a un invariant optique critique, une vision qui pénètre profondément dans les machinations humaines et dérègle ses subtilités et ses profondeurs. Ce qui nous amène à conclure que Gregorio incarnait effectivement, à travers la satire âcre et déçue, son rôle baroque de bouffon sur la scène de «Gran Teatro del mundo», farceur pour interdire toute la «vanité» absurde de l'homme »¹⁰.

Une autre forme d'entendement

Certains aspects fondamentaux de la présence évidente du ludisme baroque dans la constitution de notre pays et de notre peuple pourraient non seulement fonctionner comme une clé

⁷LACAN, J. *Sem. Livre 7, A Ética da Psicanálise*, RJ., Jorge Zahar Ed., 1988, p. 307.

⁸LACAN, J. *Sem. Livro 17, O avesso da psicanálise*, RJ, Zahar ed., 1992, p. 34.

⁹MAURANO, D. *La face cachée de l'amour: investigation philosophique de la tragédie à la lumière de la psychanalyse*, FR : Lille.1999. Col. Thèse à la Carte. p. 131-138..

¹⁰ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. SP: Ed. Perspectiva. 1971. Col. Debates: Arte.p 97.

methodologique pour penser notre culture mais aussi pour indiquer une autre façon d'avoir affaire à l'entendement. Nous pourrions peut-être contribuer, à notre façon, à la production d'une forme d'entendement qui, loin des rationalismes stricts, puisse accueillir les ambiguïtés, les torsions et les paradoxes, assumant sérieusement l'humour et l'art, dans le but de, non plus tout simplement refouler avec horreur le mystère (l'inconnaissable ou l'impossible) du réel, de la nature, du féminin et de la mort, mais surtout de rendre possibles des moyens de les entourer, nous permettant d'affirmer notre dimension tragique.

Comme l'a dit Manoel de Barros, poète brésilien,

*L'expression droite ne rêve pas,
Ne te sers pas du trait accoutumé.
La force d'un artiste vient de ses défaites
Seule l'âme tourmentée peut donner à la voix la
forme d'un oiseau.
L'art ne pense pas:
L'œil voit, le souvenir revoit, et l'imagination
transvoit.
Il faut transvoir le monde.
(BARROS, 2000, p. 75)*

Lorsque Walter Benjamin dans le Drame Baroque soutient que le but de l'art baroque est celui de nous instruire sur les mystères, citant un passage du livre de Borinski, il reprend la désignation d'art grotesque avec laquelle le baroque a été fréquemment identifié, de manière péjorative, avant d'être reconnu comme un style dans l'art. Il le fait avec le but de racheter le terme grotesque de sa connotation péjorative, et de souligner la vérité qu'il contient. Notons que, dans son origine étymologique, grotesque dérivait non pas proprement...

« ...de la grotte, au sens littéral, mais du « caché », du « cryptique » (Verhohlene) qui est exprimé dans les mots « cave » (Höhle) et « grotte » ... Le terme verkrochen (dissimulé, lit. enterré dans un trou) était encore en usage au XVIIIe siècle. Ainsi son caractère « énigmatique » a été toujours présent »¹¹.

¹¹BORINSKI, *Die Antike in Poetik und kunsttheorie*, vol. 1, p. 189, in BENJAMIN, W., *Origine du drame baroque* allemand, Paris: Flammarion, 1985.p p. 184.

Il semble que le baroque, avec sa manière d'approcher la question de la vérité, a toujours insisté sur la dimension sombre de la relation de l'homme avec le savoir sur la vérité. Si le trou y existant est impossible à combler, car il n'est pas contingent, mais inhérent à la condition humaine, il nous reste à le contourner par les ressources qui deviennent disponibles. Ces ressources viennent révéler la fécondité du trou parce que, comme nous instruit Maffesoli, les « grottes humides se réfèrent à l'imaginaire social, les mystères de la vacuité troublante plus fertile »¹². Il n'est peut-être pas anodin que ce soit à l'intérieur des grottes, ce lieu non éclairé par la lumière du soleil, que l'homme préhistorique ait choisi de peindre. Sur cette question, il y a un beau passage dans le travail de Giselle Falbo Kosovski dans lequel, en retournant à Lacan, elle met en évidence le but de l'art comme « l'affirmation et l'espace d'un support constitué de la Chose »¹³ c'est à dire, de l'énigme fondamentale d'où émerge l'objet à la place du vide. L'art serait donc de faire soutenir une réalité, qui n'est rien que la réalité du vide. Donc, devant le vide, il nous reste à créer.

Sur ce point, il faut reprendre une citation de Medinho, un potier de la Vallée de Jequitinhonha:

*« Vous savez, en fait, ce que le potier fait est la couverture du vent, du rien, parce qu'une oeuvre d'argile est la suivante: une séparation dans le vide. Quand je travaille, je ne pense pas au pot, au récipient, je pense à l'espace que je couvre. Ce n'était pas ce que Dieu a fait ? Ce qu'il a fait était ceci: changer la forme du vide, n'est-ce pas ? Donc, je ne pense pas à l'argile, mais à comment deviendra le coin du lieu que je vais couvrir ».*¹⁴

Ainsi, le même vide, le même trou qui peut rendre présente la fosse cruciale de laquelle le

¹²MAFFESOLI, M., No fundo das aparências, Petrópolis, ed. Vozes, 1996.pp. 205.

¹³KOSOVSKI, Giselle Falbo, *Para que serve? Quant ovale? Reflexões da psicanálise sobre a crise na arte.* Thèse de Doctorat en Théorie Psychanalytique. UFRJ.2003.

¹⁴WALTY, Ivete, *O que é ficção?*, Col. Primeiros Passos, SP, Ed. Brasiliense, p. 16/17, in MAURANO, D., *Nau do desejo: o percurso da ética de Freud à Lacan.* RJ: Ed. Relume Dumará. 1995.pp. 127.

sujet humain n'échappe pas, peut également être contourné afin de révéler la fécondité du concave, du non-phallique, emblème d'une niche rassurante. De cette façon, le trou ne doit être ni nié, ni refoulé, mais accueilli par certaines stratégies que la vie et quelques expressions de la culture nous offrent, telles que le baroque, la tragédie et la psychanalyse. Il s'agit, en fin de compte, d'accueillir le désordre de la vie, ce qui se retrouve aussi dans l'une des significations d'origine du mot baroque □ perle irrégulière qui se développe sur le côté concave de l'huître. C'est de cette imperfection naturelle que l'on peut déduire ce style.

La force des forêts tropicales

Depuis la découverte du Nouveau Monde constitué par les Amériques, jusqu'à aujourd'hui, beaucoup de choses se sont passées. Et si dès le premier regard, la force des forêts tropicales, des couleurs, des saveurs et les effets de métissage ont révélé que l'incorporation de la nature, de l'excessif, s'harmonise avec la dimension de l'impureté de la vie, et ont été exprimés dans le monde de l'art par le baroque, il me semble fructueux, même maintenant, d'en déduire les conséquences.

Avec le baroque, la notion même de l'art a connu une reformulation non reconnue tout d'abord. Il n'est pas étonnant que ce soit seulement au XIXe siècle, avec Wölfflin, que le baroque ait été reconnu dans le domaine académique comme un style dans l'art, et non comme une dégénérescence de l'art. On peut vérifier dans l'histoire de l'art que :

*« La propagation par des traités et manuels a conduit l'expérience de la Renaissance à un classicisme académique dont la théorie a dirigé la pratique. Peu à peu, le savoir-faire s'est éloigné de la recherche qui était à son origine pour être soumis à des règles rigides établies dans les manuels. Ce qui fut avant le résultat d'une enquête empirique de la nature est devenu répétition d'un modèle ».*¹⁵

¹⁵SIMÃO, Luciano Vinhos, "Da arte sua condição contemporânea", in *Arte e Ensaio*, v. 5, RJ, EBA/UFRJ,

La promotion du discours scientifique et la découverte de la géométrie en perspective imposés à l'art ont eu toute leur importance. Comme l'a souligné Lacan – il y a eu un éloignement du dialogue avec la religion et, dans une certaine mesure avec le domaine du sacré, du mystérieux, du magique, vers la science qui rejette l'espace vide de la Chose, du trou dans le domaine de la connaissance. Mais comme créer, n'est pas la même chose qu'imiter, reproduire, il apparut dans l'histoire une série d'inventions qui ont tenté de retourner à l'objectif initial de l'art, la promotion d'une torsion dans ce chemin. Dans cette perspective Lacan¹⁶ nous montre comment le retour baroque aux jeux de formes et autres procédures qui rendraient présente la valeur de l'énigme, comme par exemple l'anamorphose¹⁷, ont représenté la quête pour restaurer le véritable but de l'art qui serait de faire que l'objet créé à partir du vide, à sa place, laisse transparaître le vide même qu'il vient couvrir.

Si l'inspiration advenue de la réalité des Tropiques, a contribué à l'émergence du baroque, on attendrait qu'au Brésil, le baroque se sente dans son pays natal, même si sa référence historique et chronologique est dite tardive. Son acceptation comme un ensemble de valeur esthétique, et non comme une simple hypertrophie des formes, était le résultat d'un retour, ce qui a permis une ouverture par rapport aux modèles qui dominaient toute la Renaissance. Cet accueil de l'étrange, de l'étranger, nous amène au rôle que Freud donne au mot allemand *Unheimlich*¹⁸. Il

1998, KOSOVSKI, Giselle Falbo, *Para que serve? Quant ovale? Reflexões da psicanálise sobre a crise na arte*. Thèse de Doctorat en Théorie Psychanalytique. UFRJ.2003..

¹⁶LACAN, J., "Pequenos comentários à margem", "O amor cortês em anamorfose". *Sem. Livro 7, A Ética da Psicanálise*, RJ., Jorge Zahar Ed., 1988.

¹⁷L'anamorphose est une construction largement utilisée dans la peinture baroque dans laquelle, à travers une mise en œuvre optique, quelque chose qui n'est pas reconnue sous en premier regard, devient reconnaissable lorsqu'elle est perçue depuis un autre point de vue.

¹⁸FREUD, S., *Lo ominoso (1919)*, Obras Completas, B. Aires, Amorrortu Ed. 1988.

souligne que « l'inquiétante étrangeté » est mobilisée par des éléments qui sont familiers au lieu d'être nouveaux et ainsi source de frayeur. Cette étrangeté serait moins manifestation de la nouveauté que retour de quelque chose qui est reconnu comme intime et familier - nommé par le mot *Heimlich* - mais qui devrait rester caché. La découverte du Nouveau Monde aurait-elle joué comme retour de cette force, toujours présente à l'état sauvage et sensuel qui devait rester cachée en Europe ?

Le baroque, une homéopathie de la barbarie

Le baroque semble avoir anticipé tous les bouleversements en cours dans le domaine de l'art de notre temps. Il semble avoir préparé la sensibilité de l'homme de notre temps à l'assimilation et l'intégration d'une certaine barbarie inhérente à la vie, l'art en fournissant leur « traitement homéopathique ». Cette idée de l'époque baroque en tant que promoteur d'une homéopathie de la barbarie doit être retenue. L'excitation promue par les temps nouveaux (nouvelles contraintes technologiques, et donc culturelles, nouveaux goûts et comportements ; nouvelles incorporations et assimilations d'une réalité accélérée et en mutation permanente) ont apporté en conséquence une reformulation du concept de l'art, qui rompt avec les anciens régimes académiques.

Affonso Avila soutient que le baroque anticipe les arts modernes. Il souligne cependant que de tous les éléments de corrélation stylistiques entre les arts baroques et modernes, le caractère ludique des formes compris comme critique du sens synchronique est ce qui les rapproche le plus. Ce sens critique introduit un nouveau processus de lecture, dont la réceptivité est stimulée par la participation ludique. Avila note que l'art dit contemporain développe à la fois le jeu conceptuel d'un faire semblant poétique d'un Fernando Pessoa, le jeu dialectique de João Cabral de Melo Neto et le jeu graphique-visuel d'un Decio Pignatari. Dans cette perspective, il est intéressant de noter à quel point lettre et dessin s'hybrident dans l'écriture.

Un tel mélange entre la lettre et le concept avait déjà été souligné par Freud lorsque, dans L'interprétation des rêves, il suggère que les rêves doivent être lus comme une écriture hiéroglyphique, ou chinoise – écritures qui incorporent le dessin dans leurs expressions. Il met en évidence le jeu d'images de la position de la lettre, qui bien plus que de servir un langage conceptuel rationnel, sert à enlacer un espace transitionnel entre l'objet et sa représentation symbolique. Lacan étend cette conception freudienne de l'écriture, quand il repère l'écriture des nœuds. Il ne réduit pas l'acte d'écrire à écrire tout simplement, mais à la fonction de montrer la modulation qui participe aux mécanismes psychiques qui enregistrent les expériences, à la fois dans les registres du réel, du symbolique et de l'imaginaire. Il ne s'agit pas ici de développer une théorie sur l'écriture dans l'œuvre de Freud et Lacan, mais de souligner l'aspect ludique par lequel l'inconscient opère dans sa structure de langage, et de faire quelques corrélations avec certains aspects que l'art met en scène, à travers des condensations et des déplacements en créant des « figures-synthèses ».

Cela nous amène au domaine de ce que l'on appelle aujourd'hui art total, qui, par sa vision globale, annule les tabous de la division étanche des modes d'expression et des formes artistiques. Un promoteur privilégié de ce genre de vision a été le développement des médias de masse, qui, avec leurs moyens et instruments, ont créé un domaine dans lequel la langue d'information n'est pas seulement référentielle, mais surtout esthétique. L'artiste va ainsi s'exprimer en jouant avec une variété de matériaux, de signes et de structures. Dans ce jeu, lettres et symboles, qui avaient autrefois une fonction linguistique stricte, deviennent l'objet d'une proposition plastique, où le pictural envahit le littéraire et vice-versa. Ce caractère de contestation qui a été explicitement assumé par l'art moderne, a trouvé au Brésil une expression spectaculaire au travers de l'événement de la Semaine d'Art Moderne, en 1922 à São Paulo. Cet événement, parmi beaucoup d'autres fonctions, est venu constituer un point de repère, aussi pour l'entrée de la psychanalyse au Brésil,

tel que je l'ai développé dans un article écrit en collaboration avec Marco Antonio Coutinho Jorge, publié dans la revue *Essaim*¹⁹. Il semble que la responsabilité de l'entrée de la psychanalyse au Brésil soit plus portée par les artistes et les intellectuels modernes que par les médecins. Et les médecins qui se sont les premiers intéressés à la psychanalyse semblent avoir été guidés plus par leurs intérêts intellectuels que médicaux. Ces conditions d'entrée sont indissociables de l'évolution que la psychanalyse a connue dans ce pays : l'ouverture du Brésil à la pensée psychanalytique se produit tout au long de l'effervescence de la question : « Qui suis-je, le brésilien ? »

Identité et Unheimlich

Le mouvement moderniste au Brésil a été précédé par la tentative de forger, à travers la construction d'une narration, l'unité nationale et sa puissance. Mythifier les indigènes avant de décimer des tribus et des quilombos était une façon de domestiquer ce qui s'opposait à l'acculturation et au blanchissement de la population afin d'européaniser notre nation²⁰. Cependant, dans cette quête pour constituer « le Brésilien », surgit une conscience esthétique critique qui a remanié complètement ce mouvement, en rupture avec l'idéal hygiéniste. Il ne s'agissait plus de définir « le Brésilien » par voie de race, de couleur ou par la géographie. Le mouvement moderniste a apporté à la pensée sur la culture, une dialectisation avec l'Autre européen à travers un jeu qui a absorbé l'Autre, par la digestion des sens et non-sens, destinés à respecter les identités et les différences. C'est évident ici, avec l'allusion au « Manifeste Anthropophagique » d'Oswald d'Andrade.

Dans une société en mutation, avec la modernisation urbaine, la liberté morale introduite

¹⁹COUTINHO JORGE, M.A, MAURANO, D. « Torsions du modernisme au baroque », in *Essaim* n. 7, Paris, Eres, 2000.

²⁰ALMEIDA E SILVA, Marcela Figueiredo de, "Psicanálise e Modernismo: enlases" in *Psicanálise & Barroco em Revista*, n. 2, 2008. Disponible in: www.psicanaliseebarroco.pro.br

par le théâtre et l'art moderne et avec la participation sociale croissante des femmes, la psychanalyse a été accueillie comme un certain opérateur de cette dualité qui se présentait dans la tension entre la modernisation et l'accueil du passé, du primitif, qui insiste. La société urbaine brésilienne a connu, au début du XXe siècle, une dichotomie radicale entre, d'une part, un discours d'homogénéisation et de mondialisation et, d'autre part, un discours producteur de singularité, lié à la perte de certitude sur les valeurs massivement importées. Cela, peut-être, a été à l'origine d'une culture de sujets pour lesquels, en règle générale, l'affirmation de l'identité n'est pas marquée par la fixité, et est souvent traversée par une « inquiétante étrangeté » qui a dans la lucidité son opérateur principal.

Ce n'est pas un hasard si, dans le monde, le Brésil est arrivé à être reconnu surtout par sa musique, son football et son carnaval. Et si certains pensent que cette reconnaissance est indigne, cela est dû à un cadre de valeurs qui prend le modèle classique comme idéal de fonctionnement. La vocation au ludique, l'improvisation, le « truc » pour résoudre -ou ne pas répondre- à des questions, semble être la marque de ce qui se passe dans ce pays. Et je dirais que cela arrive pour le meilleur et pour le pire. Cependant, il semble indéniable que le fait de notre non-fixation dans une logique cartésienne -logique qui, même si elle circule entre nous, n'est pas la racine de notre culture- nous ouvre à d'autres façons d'approcher les questions. Cela semble favoriser notre créativité et notre capacité d'improvisation par où, dans les solutions trouvées, souvent des valeurs antinomiques sont affirmées sans exclusion, tout comme les frontières entre l'illusion et la réalité qui sont perméables. Ainsi le profane et le domaine du sacré sont-ils paradoxalement acceptés.

Il semble que les conditions d'organisation de la culture brésilienne sont marquées par une esthétique exprimée par l'idée d'impulsion, de simultanéité, dans une façon de manier le langage qui indique une façon particulière de voir et de penser. Ainsi, le choix de la manière de dire les choses marque une différence qui implique une façon particulière de voir l'objet et témoigne

également une manière d'être, ou du moins de se présenter. Lafetá travaille cette proposition dans *La Critique du modernisme*²¹.

Psychanalyse et baroque, au Brésil : faire avec l'étranger

Si l'on prend la question de cette « façon d'être » non pas comme quelque chose qui constitue un sujet, mais comme un mode d'expression du « manque d'être », le mouvement moderniste pourrait être pensé dans son origine comme un recyclage du baroque au Brésil, ou comme l'expression d'un mode de sensibilité qui favorise un mode de fonctionnement. Une telle opération favoriserait certains accès et en entraverait d'autres. Je crois que l'accès à la psychanalyse a été favorisé par les contingences « baroques » de notre culture.

Il semble que la réception de la psychanalyse au Brésil ait compté sur l'aide des champs des arts, plus spécialement du modernisme, ce qui fait un autre élément contributif pour recevoir l'éthique propre à la psychanalyse. Elle a trouvé ici un terrain fertile où a proliféré sa forme clinique, avec l'offre de traitement ; et où elle est intervenue de manière énergique dans une culture habituée à l'Unheimlich. Une culture où l'étranger n'a pas besoin d'habiter des ghettos séparatistes, comme nous le voyons dans la plupart du monde, ou n'a pas besoin de s'acculturer dans un mouvement de perte de leur différence, mais est intégré de façon à se mélanger sans faire des synthèses, sans déguisement de l'hétérogénéité qui est en jeu.

Ainsi, parmi toutes les contradictions qui constituent ces nombreux « Brésils » dans lequel nous habitons, une tourne autour du fait qu'en dépit de notre sous-développement dans de nombreux domaines, ce qui est produit en termes de psychanalyse, éveille de plus en plus l'intérêt et la reconnaissance internationale. Dans ce domaine, notre marché éditorial révèle, en termes de qualité un développement pareil aux pays européens où la psychanalyse a trouvé une plus grande expression. Aux Etats-Unis, la situation est

²¹LAFETÁ, João Luiz, *1930: A crítica do Modernismo*, SP, Duas Cidades, 1974.

différente : le pragmatisme y défavorise la transmission des trouvailles freudiennes. Par contre notre sensibilité baroque, semble nous aider à l'accueillir.

Notre orgie de l'apparence, l'exubérance visuelle qui caractérise le Brésil et comme le dit Maffesoli, le destin au « laboratoire post-moderne », nous rapproche du savoir tragique sur le vide que la voile de la beauté baroque couvre en même temps qu'elle le laisse voir. Dans cette perspective, la vision ordonnée et autoritaire de la vie, si chère à la Renaissance, est appelée à traduire les courbes de la nature humaine et à intégrer sa sauvagerie, donnant ainsi forme.

Ce baroque, qui a inventé ce pays, est recyclé à l'infini, traçant des connexions d'Aleijadinho à Niemeyer, de Gregorio de Matos à Caetano Veloso, du Prêtre Antonio Vieira à Guimarães Rosa, colorées par une musique de fond « barroquement » jouée par Villa Lobos et bien d'autres, et pointée par les modernistes critiques de la « brasilite », comme Mario et Oswald de Andrade. Et tout cela sans parler de notre carnaval qui, faisant une torsion du sacré au profane, chante le cantique des cantiques qui rassemble dans la fête de la joie et de l'ivresse, le luxe particulier de l'harmonie des couleurs, des corps et des mouvements qui, dans un pur gaspillage, présentent l'art, la vitalité et la force de notre « homo viator baroque » qui utilise le sol pour décoller avec sa « samba au pied », en touchant la sensibilité de quiconque qui s'approche. Et il n'est pas étonnant qu'en l'année 2004 l'École de Samba Mangueira, prenant comme sujet de son spectacle la redécouverte de la Route Royale, ait porté dans l'avenue l'autel d'une église baroque dans le flotteur (carro alegórico) de Dieu, au son d'une samba qui a un verset qui dit:

*Sur l'art,
J'ai vu des œuvres que le génie a sculpté
Eglises,
Le baroque encadre le Brésil²²*

L'un des grands mérites de l'ensemble des événements qui ont marqué la célébration du

500ème anniversaire de la découverte du Brésil, en l'an 2000 a été la réévaluation de notre baroque. Cela a eu pour but de nous aider à mieux exploiter notre nature qui, vue par le prisme du genre classique est simple sauvagerie, mais dans notre approche révèle l'humour, la musicalité, la créativité qui, même parfois dans des conditions difficiles, permet à ce pays de ne pas perdre l'enthousiasme et de renouveler sa fête baroque. Cela c'est notre façon de promouvoir l'homéopathie de la barbarie comme un moyen de renforcer notre civilité.

Révision Guy Joseph Fouché

Bibliographie

- ANDRADE, Mário de. Aspectos da literatura brasileira, SP, Martins, 1980.
- ÁVILA, AFFONSO, o lúdico e as projeções do mundo barroco, SP, Col. Debates, Arte, Ed. Perspectiva, 1971.
- ÁVILA, AFFONSO (org), Barroco, teoria e análise, SP, Perspectiva/ Cia Brasileira de Mineração, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade. SP : Ed. Paz e Terra S.A. 1997.
- BENJAMIN W. Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura, SP, Ed. Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN W. Origine du drame baroque allemand, Paris, Flammarion, 1985.
- BUCI-GLUCKSMANN, Cristine, La raison baroque : Baudelaire à Benjamin, Paris, Ed. Galilée, 1984
- CHIAMPI, Irlemar, Barroco e Modernidade, Col. Estudos, Ed. Perspectiva, SP, 1998.
- COUTINHO JORGE, Marco Antônio, et MAURANO, Denise, « Torsions du Modernisme au Baroque : notes sur les publications psychanalytiques au Brésil » in Essaim, n° 7, Paris, Eres, 2000.
- D'ORS, Eugenio, Du Barroque, Paris, Gallimard, 1968.
- FREUD, S.: Obras Completas, B. Aires, Amorrortu Ed. 1988.

²²Samba de la Mangueira .Carnaval 2004. Composition de Cadu , Gabriel , Almyr et William .

- FREUD, S: Lo ominoso (1919)
- KOSOVSKI, Giselle Falbo, “Para que serve? Quanto vale? Reflexões da psicanálise sobre a crise na arte”, Tese de Doutorado em Teoria Psicanalítica, UFRJ, 2003, Inédita.
- LAFETÁ, João Luiz, 1930: A crítica do Modernismo, SP, Duas Cidades, 1974.
- LACAN, J.: A Ética da Psicanálise, RJ., Jorge Zahar Ed., 1988.
- LACAN, J.: O avesso da psicanálise, RJ, Jorge Zahar Ed., 1992.
- LACAN, J.: Mais ainda, RJ., Jorge Zahar Ed., 1982.
- MAFFESOLI, Michel,, No fundo das aparências, Petrópolis, ed. Vozes, 1996.
- MAFFESOLI, Michel,, A parte do diabo – Resumo da subversão pós-moderna, SP, ed. Record, 2003.
- MAURANO, D.: Nau do Desejo, RJ, Ed. Relume Dumará, 1995.
- MAURANO, D.: MAURANO, D. La face cachée de l’amour: investigation philosophique de la tragédie à la lumière de la psychanalyse,FR : Lille.1999. Col. Thèse à la Carte
- NIETZSCHE, F.: Assim falou Zaratustra,RJ., Ed. Bertrand Brasil, 1989.
- NIETZSCHE, F.: O nascimento da tragédia, SP., Cia. das Letras, 1992.
- SANT’ANNA, Affonso Romano, Barroco, do quadrado à elipse, RJ, Ed. Rocco, 2000.
- SARDUY, Severo, “Lautreamont e o barroco”,in RODRIGUEZ MONEGAL,E.&PERRONE, Moisés e Leila, Lautréamont Austral, Montevideu, La Brecha, 1995.
- SILVA, Marcela Figueiredo de Almeida, “Psicanálise e modernismo: enlaces”, Psicanálise&Barroco em Revista, n.2, 2008. www.psicanaliseebarroco.pro.br
- WÖLFFLIN, Heinrich, Renaissance et Baroque, Brionne, Ed. Gérard Monfort, 1985.
- WÖLFFLIN, Heinrich, Conceitos Fundamentais da História da Arte, SP, Martins Fontes, 1984.