

Alice Toulemonde

Master 2 de Littérature Générale et Comparée

Mémoire sous la direction de Monsieur Daros : première session

**Chico Buarque, musicien, poète et romancier.**

**Etude de son dernier roman, *Budapest*.**

*Budapest*, paru en 2003, est le troisième roman de Chico Buarque De Hollanda, écrivain brésilien, poète et compositeur très reconnu au Brésil et à l'étranger, notamment grâce à ses chansons s'opposant à la dictature militaire qui dura de 1964 à 1985 au Brésil.

*Budapest* est un roman entièrement construit selon les flux de conscience du narrateur, ce qui explique en partie l'absence de linéarité et la forme déstructurée du récit. Chico Buarque utilise fréquemment le procédé de la mise en abyme, à tel point que le lecteur doit procéder à une lecture attentive s'il ne veut pas se perdre dans les infinis jeux de miroirs et de dédoublements. Ces nombreux jeux de réflexivité permettent par ailleurs à l'auteur d'évoquer les problèmes d'aujourd'hui liés à la lecture et à l'écriture.

*Budapest* se distingue par une profonde réflexion sur l'amenuisement des différences culturelles du fait de la globalisation. De cette réflexion en découle une autre, sur la notion d'identité. La problématique de l'être est au cœur du roman : elle est reliée à tous les thèmes majeurs qui le composent, c'est-à-dire, le voyage, l'écriture et la lecture.

José Costa, le personnage principal et narrateur est ghost-writer ; son travail consiste à écrire à la place des autres. Cette position va le conduire à se questionner toujours plus sur ce qui fonde son identité et à s'exiler. En Hongrie, José Costa deviendra Zsoze Kosta et reprendra son travail de ghost-writer mais ses interrogations concernant son identité se feront chaque jour plus nombreuses.

Nous commencerons notre étude de *Budapest* par une analyse des effets de miroirs et des mises en abyme du récit qui nous conduira à étudier la pensée critique de Chico Buarque en ce qui concerne la place et le rôle de la littérature d'un point de vue international.

Nous étudierons ensuite dans quelle mesure le phénomène de mondialisation crée des non-lieux qui complexifient la notion d'identité et perturbent José Costa qui navigue entre une conscience de l'altérité et un rejet de sa propre différence aux autres.

Nous évoquerons enfin la question de l'altérité poétique et nous demanderons dans quelle mesure le désir de dire l'habitation poétique peut être rapproché de l'activité principale de Chico Buarque, c'est-à-dire la composition musicale.

Le fait que l'auteur de *Budapest* soit avant tout un musicien devra, tout au long de cette analyse, rester présent à l'esprit du lecteur car il constitue sans doute l'une des clés pour mieux comprendre son écriture.

## **1- La réflexivité dans *Budapest* et les enjeux de la littérature**

### **1. 1 - Intertextualité et parodie**

#### 1. 1. 1 - L'intertextualité

Borges a aidé à mettre en valeur une spatialité de la narration en évoquant la littérature dans son ensemble comme un espace au travers duquel l'auteur et le lecteur peuvent naviguer. La nouvelle « Bibliothèque de Babel » du recueil *Fictions* constitue un des exemples les plus connus de ce principe puisqu'elle suggère comment chaque livre est tous les livres et comment tous les livres ne sont qu'un seul livre.

Chico Buarque qui a beaucoup lu son ex-voisin et génial auteur argentin, fait souvent référence à l'œuvre de celui-ci. S'il ne fait pas directement écho à la théorie de Borges selon laquelle la littérature constitue un des premiers espaces d'une œuvre, le procédé d'intertextualité apparaît en filigrane dans *Budapest* avec l'évocation d'auteurs tels que Borges et d'Harold Pinter. La référence à ce dernier est sans doute la plus évidente, pour qui a lu sa pièce *l'Amant*, dans laquelle un couple « s'amuse » à faire jouer au mari le rôle de l'amant de sa femme au lieu que celui-ci aille travailler. Chico Buarque reprend ce thème dans une scène où Costa qui rentre d'Istanbul débarque à l'improviste chez sa femme Vanda et où celle-ci l'accueille naturellement comme son amant :

« Elle a levé la tête, le feu aux joues, m'a vu dans la glace et a hésité : tu es entré par la terrasse ? Non j'ai volé la clé. Tu es fou, mon mari peut arriver à tout moment ! Ton mari est à Istanbul. Impossible je l'attends depuis hier ! Son avion est tombé. Oh ! » (p.30)

L'insertion du discours direct dans le récit, sans l'emploi du tiret, fait immédiatement penser à un jeu de rôles ainsi qu'à la pièce de Pinter.

D'autre part, une référence à Borges peut être perçue, bien qu'elle soit très implicite. En effet, au milieu du roman, le narrateur fait le cauchemar qu'il devient aveugle et imagine, pour cette nouvelle vie, qu'il ne pourrait se passer de sa femme Vanda : « J'irais avec elle à la plage, à l'hôpital, à la bibliothèque, au restaurant, à Londres (...) Et chaque soir elle me lirait un nouveau livre » (p.89). Le thème de l'écrivain aveugle entouré de sa femme peut, à certains égards, rappeler la fin de la vie de Borges où sa compagne, María Kodama, l'a soutenu et accompagné dans ses très nombreux travaux et déplacements.

Chico Buarque fait, par ailleurs, dans *Budapest* allusion à quelques chansons brésiliennes qui ont marqué l'histoire de la Musique Populaire Brésilienne. Ainsi, à travers un jeu de répétition

et variation, le lecteur peut découvrir des clins d'œil explicites à la chanson *Garota de Ipanema* écrite par le très célèbre poète brésilien Vinicius de Moraes:

« J'ai longé la plage sans me presser, j'ai roulé juste à côté de la piste cyclable où des filles roulaient à vélo, en rollers, soleil d'automne, je me suis garé à Ipanema. Le kisoque buvette était calme, j'ai commandé une eau de coco et je me suis accoudé sur le comptoir, j'ai posé ma tête sur mes bras croisés, des gens passaient et repassaient derrière moi (...) Il me fallait rejoindre l'agence, je suis monté dans ma voiture et toujours cette flemme. (p.20) »

Et quelques pages plus loin :

« J'avais la flemme, j'ai longé lentement la plage, j'ai regardé les filles à bicyclette, je me suis arrêté pour boire une eau de coco, j'ai failli m'endormir sur le comptoir. (p.29) »

Ces deux extraits font écho à la chanson *Garota de Ipanema*, de Vinicius de Moraes, car la contemplation de Costa rappelle très clairement les paroles de cette chanson (sans doute la plus connue de la Bossa Nova) qui content le plaisir d'observer les jeunes filles qui déambulent sur la plage de Copacabana. D'autre part, l'utilisation du procédé de la répétition peut être rapproché du refrain (forme que connaît particulièrement bien Chico Buarque puisqu'il est, avant d'être romancier, poète et compositeur) ce qui soulignerait de plus la référence à *Garota de Ipanema*.

On peut enfin noter la présence récurrente, dans le roman, d'une référence explicite à une chanson composée et écrite par Chico Buarque lui-même. La chanson s'intitule « *Tatuagem* » ce qui signifie tatouage. Les paroles parlent d'un couple dont l'homme écrit avec de l'encre sur le corps de sa partenaire et celle-ci, qui ne se lave pas, voit son corps « tatoué » de mots. Chico Buarque reprend cette idée dans son roman en la développant à travers le personnage de l'Allemand qui écrit sur le corps de toutes ses maîtresses ce qui lui vaut un franc succès auprès des femmes. Puis, dans l'autobiographie de l'Allemand rédigé par Costa, le lecteur découvre que c'est de cette manière que l'autobiographie aurait été écrite. Le fait d'utiliser une chanson dans un roman et d'en développer le contenu jusqu'à en faire un thème du récit est relativement original.

Il peut être intéressant de remarquer que ces références à la musique brésilienne, que ce soit celle aux chansons de Chico Buarque ou d'autres compositeurs, ne sont guère perceptibles pour un lecteur européen alors qu'elles sont évidentes pour un brésilien étant donné que la population brésilienne connaît très bien les paroles des chansons des grands musiciens. L'intertextualité n'est cependant pas l'unique procédé auquel a recours Chico Buarque pour souligner la mise en abyme du récit ; la parodie, très présente dans le roman, sert, elle aussi, de miroir réfléchissant une pensée sur la littérature.

### 1. 1. 2 – Parodie et réflexivité

Le narrateur et personnage principal de *Budapest*, José Costa est brésilien et exerce le métier de ghost-writer. Ses textes sont des commandes telles que : monographies, tests de médecine, requêtes d'avocat, lettres d'amour, chantages, menaces de suicide, discours de campagne politique, biographies et autobiographies. Costa se place, cependant, dans un non-lieu paradoxal: il est le spectateur impuissant de sa vie anonyme car il écrit à la place de personnes connues sans être lui-même reconnu. Comme officiellement il n'existe pas, puisqu'il ne fait que prêter sa plume à autrui et qu'il s'imprègne des traits de la personnalité de ses clients, il occupe donc le lieu de la désidentification. Son talent ne s'épanouit pas puisqu'il n'a pas les conditions de faire jaillir son authenticité créatrice, il n'est donc que le simulacre d'un écrivain.

Chico Buarque, à partir du métier de son personnage principal, met en place toute une thématique de l'écriture. Celle-ci est abordée avec distance, humour et ironie, mais les aspects profonds de l'écriture sont cependant toujours évoqués. Pour parler de la poésie, Chico Buarque s'amuse, d'abord, à jouer et à accumuler les nombreux topos liés à cet art. Ainsi, José Costa se considère comme poète à partir du moment où, en Hongrie, il rédige *les Tercets Secrets*, à la place du grand poète hongrois Kocsis Ferenc. Costa se place alors en concurrence avec tous les poètes existants. En effet, lorsqu'il débarque, par hasard, à la conférence des auteurs anonymes de Budapest, il se réjouit tout d'abord d'être l'unique poète présent : « que parmi eux il n'y avait pas de poètes m'a tranquilisé » (p.128). Puis lorsqu'il découvre qu'il est confronté à M, l'ex-mari de Kriska, sa compagne hongroise, qui écrira plus tard sa fausse autobiographie, il décide de façon primaire d' « humilier (celui-ci) avec la poésie, un art qu'il ignorait » et Costa continue : « je le ferais souffrir d'autant plus qu'il ne saurait pas où il avait mal. Je déclamais lentement les vers (...) je faisais de longues pauses, des silences que seul un poète se permet » (p.129). Cette dernière phrase montre que Costa considère les poètes comme des êtres supérieurs aux autres et surtout qu'il joue lui-même un rôle de poète sans en être vraiment un. Il est simplement dans la pose. Outre le manque de maturité de José Costa, ce passage révèle, par ailleurs, une distance ironique de l'auteur qui se moque avec douceur des clichés existant sur les poètes comme des êtres fondamentalement marginaux, possédés d'une transcendance qui ne peut que les couper du reste du monde. Chico Buarque pousse même l'ironie jusqu'à donner au titre du chapitre que lit José Costa celui, très emphatique, d'« Apothéose des Poètes ».

Une ancienne représentation du poète comme celui qui est divinement inspiré, consiste, comme le note Jean-Claude Pinson, à « faire de la dépossession de soi une condition du sacré de la parole poétique »<sup>1</sup>. Ainsi, l'anecdote racontée par le narrateur sur le poète hongrois Kocsis Ferenc qui est membre du club des Belles-Lettres peut se lire comme un clin d'œil ironique à cette conception passée du poète :

« Un jour, il a fait irruption dans le bureau, hors d'haleine. Papier, il m'a demandé du papier, vite, vite, et sans y regarder à deux fois, je lui ai passé le cahier tout neuf que j'avais acheté pour mes futures poésies (...) Il a ouvert le cahier, il a sorti de sa poche un stylo vétuste (...) Sa main tremblait, elle tremblait comme s'il écrivait frénétiquement, en l'air. Mais, à peine posée la plume sur le papier, le tremblement a cessé, la main s'est immobilisée, aucun mot n'est arrivé. J'ai regardé le visage du poète, j'ai vu de grosses gouttes de sueur emperler les sillons de son front, j'ai vu ses dents jaunies, j'ai cru que le poète souriait, mais c'était un rictus de sa bouche. Ensuite ses nerfs se sont relâchés, ses épaules se sont affaissées, tout son corps a molli, le stylo a glissé de sa main, et ses lèvres flaccides ont balbutié : raté. » (p.122).

Cet extrait reprend le topoï de l'inspiration poétique, en mentionnant le tremblement, le manque de souffle et le besoin urgent d'écrire, mais le détourne aussitôt avec humour puisqu'au final l'inspiration tant attendue ne peut aboutir.

Si Chico Buarque parle avec beaucoup d'ironie des poètes et spécialistes de la littérature, son regard n'est jamais péjoratif ; et c'est plutôt parce qu'il est lui-même dans une recherche poétique qu'il se permet de tels effets d'humour. Dans une interview Chico Buarque a dit qu'il ne se considérait pas comme écrivain et que, lorsqu'on lui demandait quelle était sa profession, il répondait toujours compositeur. Sa relation avec la musique est tellement forte qu'il paraît difficile de ne pas souligner la musicalité dans *Budapest*, d'autant plus que la composition du roman, faite de répétitions, variations et retours, crée dans la narration un espace propre au texte.

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, Essai sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, Paris, 1995, p.89

## 1. 2 – Espace et réflexivité

### 1. 2. 1 - Le procédé de répétition ou la présence du « refrain »

Comme le dit Gérard Genette dans son essai Figure IV, « l'art par excellence, de la répétition- variation, c'est évidemment la musique, dont elle est pour ainsi dire le principe absolu »<sup>2</sup>.

Dans *Budapest*, les jeux de répétition- variation sont extrêmement nombreux et ont plusieurs fonctions. Certains, en référence aux effets de structure de la poésie, créent un effet de prose musicale. D'autres sont comme des points d'ancrage qui permettent de reconstruire une linéarité au récit. Car le récit se basant entièrement sur le flux de conscience du narrateur, comme dans la *Modification* de Michel Butor, la temporalité du récit est, de fait assez déconstruite.

Dans son article, « Des plaines de la Manche au Rajasthan : de quelques chemins de l'écriture », Daniel-Henri Pageaux explique clairement pourquoi peut être établi un lien entre répétition, musique, temporalité et spatialité :

« D'une part, la musique élude le problème du sens, elle est en elle-même son propre sens ; d'autre part, le poétique est ce qui fait coïncider son et sens. Mais la musique, comme la peinture, offre plus que le texte, poétique ou non, ce qu'on peut nommer un espace poétique, un espace propre au faire. Tout travail poétique (toute écriture véritable) se définirait, se mesurerait donc à partir d'efforts, des solutions trouvées, écrites, ordonnées pour rompre cette fatalité qu'est pour le texte (spécialement occidental) la linéarité. Tout texte, spéculaire ou non, tend par logique poétique, à organiser la successivité de ses mots et de ses phrases en un espace où s'inscrivent, répétitions, dédoublements, échos et repons, pour reprendre les mots de Paz.»<sup>3</sup>

Dans *Budapest*, la répétition permet donc, souvent, un retour à moment connu du récit, ce qui aide le lecteur à recréer la linéarité du roman.

Ainsi le premier chapitre débute sur l'anecdote suivante :

« un matin, en sortant du métro, je me suis rendu compte que je m'étais trompé de station (...) j'ai téléphoné de la rue et je lui ai dit : Je presque arrive . Dans le même temps, je me suis douté que j'avais lâché une bêtise, car ma professeur m'a demandé de répéter ma phrase (...) au lieu de me signaler l'erreur, elle me l'a fait répéter, répéter, répéter, et là-dessus a éclaté de rire, un rire en cascade, du coup j'ai raccroché. (p.11) »

---

<sup>2</sup> Gérard Genette, « L'autre dans le même », Figure IV, Seuil, Paris, 2004, p. 105

<sup>3</sup> Daniel Henri Pageaux, « Des plaines de la Manche au Rajasthan : de quelques chemins de l'écriture », in *Littérature, modernité, réflexivité*, Actes du Colloque de Littérature Comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Jean Bessière et Manfred Schmeling, Honoré Champion, Paris, 2002, p.84

Ce passage réapparaît deux chapitres plus loin mais n'est pas mimétiquement répété:

« J'ai téléphoné alors que ce n'était pas nécessaire, par pur cabotinage, car je venais de former dans ma tête une phrase de trois mots : je presque arrive. Elle : comment tu as dit ? J'ai répété la phrase. Elle, dissimulée : je n'ai pas entendu. Moi, à tue-tête : je presque arrive ! Elle suppliante : répète ! Moi, ahuri : je presque arrive ! Elle qui n'avait pas une nature rieuse, riait aux éclats à cause d'une saloperie d'adverbe mal employé. (p.62) »

Cette répétition-variation permet donc au lecteur de comprendre que le premier chapitre se situe postérieurement dans le temps au chapitre qui lui succède.

D'autre part, comme le remarque Tania Franco Carvalhal dans son article « Modernisme et Modernité au Brésil, de Carlos Drummond de Andrade à Manoel de Barros », l'intertextualité et la répétition ont souvent été utilisées par les écrivains brésiliens comme des moyens permettant une mise en abyme qui, outre le fait de revenir sur le texte, incitait à réfléchir sur la nature même de ce dernier :

« Le Modernisme a appris aux poètes brésiliens le goût de l'énumération, des citations à l'envers, de certains jeux de mots que nous retrouvons chez Laforgue, par exemple. Rupture, réécriture, parodie deviennent des procédés habituels chez les poètes modernistes du Brésil.(...)Le langage poétique est donc compris comme l'instrument fondamental de la réflexion moderniste et la nature métacritique du poème devient sa plus grande caractéristique. »<sup>4</sup>

La multiplication des récits enchâssés peut empêcher une claire compréhension du roman. Ces récits enchâssés se comptent au nombre de trois: il y a le roman *Budapest* de Chico Buarque, *Budapest* de Costa (son autobiographie qu'il n'a pas écrite), et le roman autobiographique, le *Gynographe*, écrit par Costa à la place d'un Allemand. Le roman *Budapest* de Chico Buarque se termine par la phrase suivante : « Et la femme bien-aimée, dont j'avais déjà siroté le lait, m'a fait boire l'eau avec laquelle elle avait lavé sa chemisette » (p.133). Cependant, cette phrase est une citation, lue par José Costa, de son autobiographie qu'il n'a pas écrite. Et, cette même phrase apparaît en réalité, en premier, dans l'autobiographie de l'Allemand, le *Gynographe* dont certains passages sont lus, dans le roman de Chico Buarque, par son auteur falsifié : « alors Kaspar Krabbe a conclu : et ma bien-aimée dont j'avais déjà siroté le lait, m'a fait boire de l'eau avec laquelle elle avait lavé sa chemisette. Et il a refermé le livre. (p.81) ». Le *Gynographe* ferait donc partie de *Budapest* de Costa qui fait lui-même partie de *Budapest* de Chico Buarque. Les effets pour troubler le

---

<sup>4</sup> Tania Franco Carvalhal, « Modernisme et Modernité au Brésil, de Carlos Drummond de Andrade à Manoel de Barros », in *Littérature, modernité, réflexivité*, Actes du Colloque de Littérature Comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Jean Bessière et Manfred Schmeling, Honoré Champion, Paris, 2002, p.139

lecteur sont en réalité encore plus nombreux ; ainsi, *Budapest* de Costa commence par la phrase suivante : « j'ai ouvert le livre et j'ai commencé : On devrait s'interdire de se gausser de qui s'aventure ... (p.153) », qui est aussi la première phrase de *Budapest* de Chico Buarque. Il y a donc un effet de simultanéité qui est créé : le lecteur lit que le personnage principal du livre qu'il est en train de lire est en pleine lecture d'un roman qui s'intitule aussi *Budapest* et qui commence de la même manière mais dont l'auteur est différent. L'avant dernière phrase du roman évoque très clairement l'effet de simultanéité des lectures : « elle a rougi parce qu'à présent je lisais le livre dans le même temps qu'il se passait. (p.133) »

Chico Buarque semble donc jouer avec le procédé de la mise en abyme puisqu'à l'intérieur du roman *Budapest* de Chico Buarque, se trouve le *Budapest* de José Costa et le lecteur finit par ne plus vraiment savoir lequel des deux, il est en train de lire. Ce jeu de miroir est explicitement évoqué dans l'édition brésilienne puisque la quatrième de couverture est presque identique à la couverture, les seules différences étant que le texte se lit de gauche à droite, et que le nom de Chico Buarque a été remplacé par celui de José Costa.

### 1. 2. 2 - des jeux de miroirs infinis

À la fin du roman Chico Buarque déploie le procédé de la mise en abyme à tel point qu'il peut sembler que le roman prenne une tournure fantastique. Le lecteur apprend en effet que la fausse autobiographie de Costa précède la vie même de celui-ci (ou notre lecture du roman puisque *Budapest* est entièrement construit sur le flux de conscience de Costa), d'où le fait que les lecteurs de son autobiographie fictive connaissent avant lui sa destinée. José Costa n'en est évidemment que plus troublé et dès lors, tous les lecteurs de son autobiographie apparaissent comme des doubles de lui-même :

« Je savais déjà ce qui m'attendait, c'était comme si mon livre continuait d'être écrit. Au cours de conférences, j'essayais encore d'improviser, mon esprit lançait telle ou telle étincelle, mais mes lecteurs déjà connaissaient toutes mes saillies. J'imaginai des mots extravagants, des phrases retournées, un allez-vous faire foutre, ni plus, ni moins, mais à peine ouvrais-je la bouche que dans l'assistance un exhibitionniste me devançait. » (p.152).

Cet extrait révèle comment à force de multiplier les jeux de mise en abyme Chico Buarque crée des effets littéraires proches de l'absurde. L'article de Paul Ricoeur intitulé « l'identité narrative » peut apporter des arguments pour mieux comprendre le sens des dédoublements et jeux de miroirs du récit. Le philosophe explique, en effet :

« Par rapport aux questions dont nous avons débattu jusqu'ici (c'est-à-dire celles de son article), c'est un problème d'un tout autre genre qui se pose à présent : à savoir l'appropriation par un sujet réel – en l'occurrence- le lecteur de significations qui lient au héros fictif une non moins fictive action. Quelle refiguration du soi résulte-t-il de cette appropriation au moyen de la lecture ? (...) L'appropriation de l'identité du personnage fictif par le lecteur est le véhicule privilégié de cette interprétation. Son apport spécifique est le caractère figuré, un Je qui se figure comme ceci ou comme cela (...) Mais comment, à partir d'une forme authentique d'identification, pourrait-on parler avec un modèle sans accepter aussitôt l'hypothèse que la figuration du soi à travers la médiation de l'autre puisse être un moyen authentique pour se découvrir soi-même ; que se construire soi-même signifie, effectivement, devenir celui qu'on est ? (...) Il n'y a de force de révélation que pour autant que celle-ci est force de transformation. Dans cette strate profonde, révélation et transformation se manifestent inséparablement. »<sup>5</sup>

Pour lier cette citation à *Budapest*, il est nécessaire de remplacer « le lecteur » par le personnage de José Costa puisque Chico Buarque, à travers son personnage principal qui lit son autobiographie, décrit un processus d'identification analogue à celui dont parle Paul Ricoeur. On peut en effet imaginer qu'en lisant son autobiographie qu'il n'a pas écrite José Costa est appelé à s'identifier au « personnage de José Costa » et à rejeter, dans un second mouvement, le processus d'identification. Le texte établit ainsi le lien entre identité, identification et métamorphose comme le suggère l'extrait suivant de *Budapest* :

« C'était comme lire un livre que j'aurais effectivement écrit mais avec les mots en désordre. C'était comme lire une vie parallèle à la mienne, et parlant à la première personne, à la place d'un personnage parallèle à moi, je bégayais. Mais à partir du moment où j'ai appris à me distancier du je du livre, ma lecture est devenue fluide. Si précis était le récit et si limpide le style que je n'hésitais plus à narrer pas à pas l'existence tortueuse de ce je (...) J'ai même fini par me convaincre que j'étais le véritable auteur du livre. (p.133) »

Chico Buarque utilise donc la réflexivité jusqu'à créer une mise en abyme du processus d'identification opéré par la lecture.

A partir de ces références parodiques à la poésie et de la présence des infinis jeux de miroirs, *Budapest* suggère une pensée critique de Chico Buarque sur la poésie et la littérature contemporaine. La réflexivité semble mettre en avant les pouvoirs de la lecture quant aux procédés d'identifications auxquels a accès tout lecteur. La nature métacritique de *Budapest* est cependant plus profonde encore. La réflexion de Chico Buarque dépasse en effet la question de la lecture de roman puisqu'elle s'attache aussi à problématiser la place et le rôle de la littérature dans un monde qui est de plus en plus mondialisé. Comme le remarque

---

<sup>5</sup> Paul Ricoeur, « L'identité narrative », Revue des Sciences Humaines, n°221, janvier-Mars 1991, p.47

Wander Melo Miranda dans son article intitulé « Proses narratives dans le Brésil contemporain » :

« La fiction produite à partir des années 1980 est marquée par les formes hybrides et la tendance à l'essai. Même si elle est opérante, la mise à nu du processus historique cède le pas à une discussion à teneur plus métafictionnelle, qui ne se résume pas à une réflexion sur le langage, mais s'interroge aussi sur le sens de l'acte d'écrire et sur la situation de l'écrivain dans la société contemporaine (...) L'écrivain brésilien des années 1980 et 1990 ne cherche plus à parler au nom de qui que ce soit, à être le porte-parole privilégié d'un savoir dont il serait le gardien. Ce qui l'intéresse surtout, c'est de donner une voix aux contradictions qui mettent en échec la survie de la littérature vue comme une expérience de connaissance de l'individu, loin donc de la production des textes pasteurisés vendus en série pour satisfaire la demande des lecteurs de best-sellers. »<sup>6</sup>

### **1.3 – Place et rôle de la littérature dans contexte mondialisé.**

Dans son livre, *Essais sur le roman*, Michel Butor explique en quoi la multiplication des journaux et autres modes de lecture peut constituer un danger pour la lecture :

« Il faut reconnaître en effet qu'une immense partie du commerce actuel de la librairie roule sur des objets de consommation ultra-rapide : les journaux quotidiens, périmés dès la parution du numéro suivant. L'habitude d'écrire pour ces feuilles amène presque fatalement à encourager les livres que l'on n'a pas besoin de relire, que l'on absorbe d'un seul coup, qui se lisent vite. Mais il est évident qu'alors le livre comme tel est condamné à disparaître au profit des magazines illustrés, et surtout des magazines radiodiffusés ou télévisés. (...) Le journal, la radio, la télévision, le cinéma vont obliger le livre à devenir de plus en plus « beau », de plus en plus dense. De l'objet de consommation au sens le plus trivial du terme, on passe de l'objet d'étude et de contemplation, qui nourrit sans se consumer, qui transforme la façon dont nous connaissons et nous habitons l'univers. »<sup>7</sup>.

Selon Michel Butor, le fait qu'il existe de plus en plus de types de lectures différents devrait entraîner les écrivains à rendre le livre de plus en plus stimulant, d'un point de vue intellectuel, pour le lecteur. La lecture d'un livre se devrait de transformer le lecteur; c'est aussi ce que pense Paul Ricoeur dans l'extrait étudié ci-dessus quand il parle d'identification et de métamorphose intérieure. Mais pour atteindre cela, le livre ne doit pas s'apparenter à un simple objet de consommation. Dans *Budapest*, Chico Buarque dénonce une pratique trop rapide et superficielle de la lecture à travers le personnage anonyme d'une jeune fille que

---

<sup>6</sup> Wander Melo Miranda, « Proses narratives dans le Brésil contemporain », in *la Postmodernité au Brésil*, VERICUETOS/ EDITIONS UNESCO, CREPAL, université Paris III, 1999, p. 106

<sup>7</sup> Michel Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, collection Tel, Paris, 1995, p.135 et 136.

Costa surprend en train de lire le *Gynographe*, c'est-à-dire l'autobiographie qu'il a écrite à la place de l'Allemand :

« Elle tournait impatientement les pages, afin de ne pas perdre le fil de l'aventure ou la cadence de mes phrases, et presque arrivée à la moitié du livre, ses yeux se sont arrêtés en haut d'une page impaire, elle a froncé le front, l'air de buter sur un mot, j'ai craint qu'elle ne renonce à sa lecture. De fait elle a fermé le livre. (p. 87) »

Dans cet extrait Chico Buarque montre le manque de motivation de la jeune fille qui, dès qu'elle ne comprend pas un mot ou une phrase, s'arrête de lire. Comme nous avons pu l'observer dans la partie précédente, les nombreux jeux de réflexivité et le manque de linéarité dans *Budapest* perturbent la lecture et requièrent des efforts de la part du lecteur. On peut donc se demander si les nombreuses mises en abyme n'ont pas pour but, en brisant des schémas « classiques » de lecture, d'obliger le lecteur de *Budapest* à ne pas être qu'un simple consommateur. Et il est vrai qu'en relisant plusieurs fois le dernier roman de Chico Buarque, le lecteur découvre toujours de nouvelles subtilités et peut recréer diverses linéarités au récit. D'autre part, seule une lecture attentive de *Budapest* met en lumière l'intelligence et l'humour très subtil de Chico Buarque.

*Budapest* se distingue donc par les nombreux éléments qui obligent le lecteur à lire le roman en profondeur. Ainsi, les titres des chapitres correspondent aux premiers mots respectifs de ceux-ci. Ils n'ont donc aucune valeur synthétique et très peu de signification thématique. Peut-être est-ce une volonté de Chico Buarque d'empêcher un lecteur, qui ne ferait que survoler le roman, de cerner les grandes lignes de celui-ci par le seul biais des titres de chapitres? On peut effectivement avoir le sentiment que l'auteur de *Budapest* laisse, par ce procédé, une plus grande liberté d'interprétation au lecteur. En effet, c'est un peu comme si Chico Buarque refusait de dire à son lecteur: «maintenant le chapitre suivant va parler de ...». Le fait de choisir les titres des chapitres en fonction des premiers mots de ceux-ci semble vouloir montrer que le livre est un tout, qu'il se lit dans une continuité, à l'opposé d'un essai ou d'un ouvrage théorique dans lequel le lecteur, après s'être référé à la table des matières, peut aller directement chercher l'information désirée dans tel ou tel chapitre.

On note d'autre part une absence de ponctuation dans *Budapest*. Le discours direct n'est, en effet, jamais annoncé par l'usage du tiret ou des deux points. Chico Buarque joue avec les différents types de discours sans jamais utiliser une ponctuation adéquate. Il reprend ainsi parfois les modalités du dialogue théâtral qu'il insère sans aucune distinction dans le récit :

« J'ai téléphoné alors que ce n'était pas nécessaire, par pur cabotinage, car je venais de former dans ma tête une phrase de trois mots: je presque arrive. Elle: comment tu as dit? J'ai répété la phrase. Elle, dissimulée : je n'ai pas entendu. Moi, à tue-tête : je presque arrive ! Elle

suppliante : répète ! Moi, ahuri : je presque arrive ! Elle qui n'avait pas une nature riieuse, riait aux éclats à cause d'une saloperie d'adverbe mal employé. (p.62) »

Dans cet extrait, déjà cité dans notre étude, la référence au dialogue de théâtre est évidente : les adjectifs qui succèdent les pronoms personnels sujets pourraient correspondre à des didascalies. Les exemples de ce type se succèdent dans le roman et il semble donc évident qu'en insérant des types de discours différents dans un roman narré à la première personne du singulier et qui plonge le lecteur dans la conscience du narrateur, Chico Buarque entraîne, une fois de plus, le lecteur à procéder à une lecture attentive.

*Budapest* présente d'autre part des références constantes au monde de l'édition. Il est, en effet, fait allusion, tout au long du roman, à des livres de couleur moutarde qui renvoient à une maison d'édition bien connue au Brésil, A Companhia das Letras, l'une des principales éditrices de romans. Le nom de cette maison d'édition n'est jamais cité et Chico Buarque emploie à répétition l'expression « livres de couleur moutarde » :

« J'ai aperçu une librairie dont la vitrine était pleine de livres moutarde. Je me suis approché et c'était peut-être le reflet du soleil qui altérait les couleurs, car les livres viraient à une nuance d'ocre avec des lettres vertes. De plus près apparaissait assez net le titre ; le *Gynographe*, en lettres gothiques violettes sur des couvertures cannelle. (p.142)

On peut se demander pourquoi Chico Buarque fait si régulièrement allusion à cette maison d'édition : est-ce pour signifier que le lecteur aurait d'abord tendance à acheter un livre en fonction d'une maison d'édition comme une marque de confiance ? Ou doit-on y lire une dénonciation du fait que le lecteur ne prend plus guère le temps de lire une quatrième de couverture, qu'il achète un livre simplement parce que le titre de celui-ci l'interpelle. Le livre tendrait-il à devenir un objet commercial ? Dans quelles mesures les maisons d'éditions participeraient-elles de cet appauvrissement de la lecture ? Et quelles peuvent être les conséquences d'un certain monopole du marché de l'édition par certaines grandes entreprises sur la variété des publications d'œuvres littéraires ?

Il est enfin intéressant de souligner les différences existantes entre les publications de *Budapest* suivant les pays d'édition. La quatrième de couverture de l'édition brésilienne de *Budapest* se présente, en effet, comme un reflet inversé de sa couverture sauf que le nom de Chico Buarque a été remplacé par celui de Zsoze Kosta et que le texte se lit de gauche à droite. L'édition française de *Budapest* ne présente cependant pas ces caractéristiques, ce qui suscite une interrogation : pourquoi les éditions étrangères n'ont-elle pas utilisées la même

quatrième de couverture ? Cela peut sembler presque étonnant d'autant plus que, comme nous avons pu l'observer dans la première partie, la quatrième de couverture de l'édition brésilienne est particulièrement importante car elle permet de souligner la réflexivité. Elle peut, par ailleurs, indiquer que *Budapest* est aussi le roman de José Costa comme si l'auteur n'était pas l'unique détenteur de son œuvre, comme si le roman de Chico Buarque ne lui appartenait pas totalement. Cela fait, en effet, partie d'une certaine théorie de la création artistique que de considérer l'artiste comme un être qui crée quelque chose qu'il ne contrôle pas entièrement, qui dépasse une partie de son entendement tout en lui révélant une part de lui-même. Ces réflexions sur le processus créatif soulignent un lâché - prise sur l'intellect. Une analogie entre la création et l'enfantement a ainsi souvent été établie par des artistes. Le célèbre peintre Diego Riveira et mari de Frida Khalo a parlé de la création humaine « comme de quelque chose qui appartient à l'humanité dans son ensemble ». Et, toujours selon ses propres mots : il « ne se considère pas simplement comme un artiste mais plutôt comme un homme qui réalise sa fonction biologique de produire des peintures, comme un arbre produit des fleurs et des fruits et ne se plaint pas de perdre ce qu'il a fait chaque année, puisqu'il sait qu'à la prochaine saison, il recommencera à fleurir et à porter des fruits »<sup>8</sup>. On pourrait presque extrapoler en disant que José Costa est « un enfant » de Chico Buarque et que celui-ci lui rend hommage en lui consacrant sa quatrième de couverture. Derrière cette métaphore se trouverait en réalité l'idée d'un hymne à la création.

La pensée critique de Chico Buarque sur la place et le rôle de la littérature se double d'une autre sur l'enjeu de la culture et des traditions dans le contexte de la mondialisation. En décrivant les allers et retours de Costa entre la Hongrie et le Brésil, Chico Buarque évoque un amenuisement des différences culturelles et il montre ce que la lente disparition de celles-ci peut entraîner sur la question du sujet et de l'identité.

---

<sup>8</sup> Le Clézio, *Diego et Frida*, Folio, Editions Stock, 1993.

## **II- Culture et Identité dans un monde de plus en plus globalisé.**

### **2.1 -L'inter-culturalité**

L'essai de Marc Augé sur les Non-lieux peut guider notre étude sur la pensée critique de Chico Buarque concernant une porosité croissante des différences culturelles. Selon Marc Augé, les non-lieux représentent des espaces d'anonymat qui accueillent chaque jour des individus plus nombreux. Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, gares, aéroport) que les moyens de transport eux-mêmes (voitures, trains ou avions). Mais également les grandes chaînes hôtelières aux chambres interchangeable, les supermarchés ou encore, différemment, les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète. Le non-lieu est donc tout le contraire d'une demeure, d'une résidence, d'un lieu au sens commun du terme. Seul, mais semblable aux autres, l'utilisateur du non-lieu entretient avec celui-ci une relation contractuelle symbolisée par le billet de train, la carte présentée au péage... Dans ces non-lieux, on ne conquiert son anonymat qu'en fournissant la preuve de son identité - passeport, carte de crédit... *Budapest* évoque ainsi les non-lieux créés par la mondialisation que sont les chaînes de magasins :

« Je suis arrivé au Danube à une telle vitesse que j'ai regardé mes pieds pour être sûr que c'étaient bien eux qui me portaient et non mes pensées. J'ai vu passer quelques minutes de Danube, vert mousse et bien plus large qu'il n'apparaissait sur la carte. J'ai traversé le pont suspendu sur un rythme de jogging, je suis arrivée à une grande place avec une statue au milieu, j'ai admiré les façades néoclassiques, les balcons art nouveau, les arcs byzantins au troisième carrefour j'ai senti des effluves de chocolat, oignon, j'ai tourné à droite, je suis passé par Kodak, Benetton, C&A, j'ai coupé par une galerie, j'ai tourné à gauche, Lufthansa, American Airlines, Alitalia, l'agence d'Air France était encore fermée. » (p.56)

La fin de cet extrait fait explicitement allusion à l'impact de la globalisation qui tend à faire disparaître les différences culturelles. Cet argument est particulièrement développé dans le roman à travers une pensée sur le tourisme, comme le suggère l'exemple suivant :

« D'emblée à l'aéroport, j'ai dû résister aux facilités qui s'offrent à un nouvel arrivant, les hôtesses d'accueil des agences de tourisme, les taxis qui m'attendaient portes ouvertes : sir, signore, monsieur, mister. J'ai confié ma valise à un professionnel plus discret et une fois

monté dans sa voiture, au bout d'une quinzaine de minute de silence, enfin je me suis risqué, hôtel Plaza, c'est ce qui m'est passé en tête, parce que dans n'importe quelle ville du monde existe un hôtel de ce nom. » (p. 46).

La dernière phrase de cet extrait suggère un monde où les frontières ont tendance à s'amenuiser, où le touriste, même à l'étranger, peut toujours se rattacher à des éléments connus, implantés de part et d'autre sur la planète, puisque même s'il refuse l'aide des agents touristiques, Costa choisit un hôtel qu'il connaît déjà sans avoir jamais mis les pieds en Hongrie.

Chico Buarque évoque, par ailleurs, comment l'uniformisation due à la mondialisation conduit à rendre la culture folklorique ou traditionnelle d'un pays de manière toujours plus proche du cliché : « Cette rue en pente était jalonnée de restaurants et de salles de spectacles typiques : buena sera, bienvenue, the real goulash, the crazy czardas, se habla español, etc. (p.47). » En développant ces idées on pourrait imaginer un monde où chaque pays serait scindé en deux. Chacun d'eux se composerait, d'une part, de tous les éléments d'uniformisation tels que, l'Hôtel Plaza, le magasin Benetton, qui permettraient aux touristes de ne pas se sentir perdus en terre étrangère et, d'autre part, la culture du pays serait présentée sous la forme du cliché qui apporterait le divertissement recherché par les touristes et satisferait leur images du pays. Les visions que nous aurions des pays étrangers tendraient ainsi à être de plus en plus exotiques étant donné que les éléments culturels seraient de plus en plus grossis voire déformés.

*Budapest* décrit enfin le processus de disparition de certaines langues du fait de la mondialisation. Ainsi, l'impact du hongrois que Costa est en train d'apprendre est très vite réduit du fait que cette langue ne pourra lui servir dans aucun autre pays alors que l'anglais lui permet, à ses débuts à Budapest, de se faire un minimum comprendre :

« Apprendre l'idiome hongrois avait été un jeu, ce serait vraiment difficile de l'effacer de mon esprit. Et j'ai frémi en imaginant que bientôt, loin de Kriska et de son pays tous les mots hongrois me seraient tout aussi inutiles que ces pièces de monnaie restées dans vos poches au retour d'un voyage. » (p.131)

Le roman de Chico Buarque évoque donc la porosité des frontières dans un monde de plus en plus globalisé. Si les écarts entre la Hongrie et le Brésil, deux pays qui semblent pourtant très éloignés, tendent à disparaître, la problématique de l'identité ne peut cependant que se complexifier. En effet, dans le contexte de mondialisation présent dans le roman, le

narrateur est un citadin géographiquement et culturellement divisé en constante mobilité. Son espace est un « espace-frontière » entre deux mondes, deux langues, deux femmes, deux villes. Son lieu est donc un entre lieu marqué du signe du voyage et de la déterritorialisation. C'est pourquoi *Budapest*, à travers la thématique de l'amenuisement des différences culturelles, traite en majeure partie de la question de l'identité.

## **2.2 - L'écriture, un procédé de mise à nu du sujet ?**

D'après Paul Ricoeur, : « Dans ce qu'on appelle le roman d'apprentissage, ainsi que dans le roman du flux de conscience, la transformation du personnage constitue le moment central du récit. Le rapport entre la mise en intrigue et le support de l'intrigue paraît se retourner : contrairement au modèle aristotélicien, la mise en intrigue est au service du développement du personnage. Ainsi, l'identité de ce personnage se trouve-t-elle véritablement mise à l'épreuve. Le théâtre et les romans contemporains sont devenus de vrais laboratoires qui expérimentent la pensée, où l'identité narrative des personnages se trouve soumise à d'innombrables variations imaginées. Entre la stable identité des héros de récits naïfs et la perte d'identité de ceux qui apparaissent dans certains romans modernes, toutes les étapes intermédiaires ont été explorées (...) A la perte d'identité du personnage correspond, par suite, une perte de configuration du récit et surtout une crise de la clôture du récit. Nous constatons donc une répercussion du personnage sur la mise en intrigue. »<sup>9</sup>

Cette situation peut éclairer la compréhension de *Budapest*, car comme le dit Paul Ricoeur « la perte de configuration du récit » (que nous avons étudiée dans la première partie) est liée à une remise en question de l'identité du personnage principal. La différence entre la quatrième de couverture et la couverture de l'édition brésilienne de *Budapest* pourrait parfaitement symboliser la problématique développée par Paul Ricoeur dans cet extrait.

Etudions maintenant comment et pourquoi l'identité de José Costa, outre le fait d'être déchirée entre deux cultures, s'avère être le thème principal de *Budapest* et ce, tout d'abord, à travers la problématique du double.

### Les doubles plagiaires

Costa se place dans un non lieu inquiétant et paradoxal: il est le spectateur impuissant de sa vie anonyme car il exerce le métier d'un ghost-writer dans une agence de communication. Ses textes sont des commandes telles que : monographies, tests de médecine, requêtes d'avocat, lettres d'amour, chantages, menaces de suicide, discours de campagne

---

<sup>9</sup> Paul Ricoeur, « L'identité narrative », Revue des Sciences Humaines, n°221, janvier-Mars 1991, p.41

politique, biographies et autobiographies. Comme officiellement il n'existe pas, puisqu'il ne fait que prêter sa plume à autrui et qu'il s'imprègne des traits de la personnalité de ses clients, il occupe donc le lieu de la *désidentification*. Son talent ne s'épanouit pas puisqu'il n'a pas les conditions de faire jaillir son authenticité créatrice ; il n'est que le simulacre d'un écrivain.

José Costa pense toutefois que sa manière d'écrire et son style sont des éléments constitutifs de son identité. Il semble qu'il ait des raisons de croire cela puisqu'il est paradoxalement le plus connu des écrivains de l'ombre. Car, même s'il écrit pour d'autres, il y a forcément quelque chose d'immuable dans sa façon d'écrire. De cette dialectique se dessine un point essentiel du roman, la question de l'identité et de ses liens avec celle de l'altérité. Sônia L. Ramalho souligne à ce titre dans son article, *Budapest : les fractures de la fiction*, qu' : « en s'expérimentant comme un autre afin de révéler quelque chose d'occulté, le ghost writer constitue le propre signal fictionnel du comme si. À travers ce processus, il fige ce qu'il n'est pas, se dépotentialise en un être analogue, afin, qu'à partir de cela, une configuration irréaliste gagne en possibilité d'apparence réelle. »<sup>10</sup>

Un événement, de nature plutôt fantastique va, toutefois, le pousser à remettre entièrement en question son écriture et, du fait, son identité. Son patron et associé Alvaro (nom qui fait, très certainement écho à Alvaro de Campos, l'un des hétéronymes de Fernando Pessoa- Chico Buarque étant un grand lecteur de Fernando Pessoa) va employer un, puis, des nouveaux écrivains anonymes à qui il va demander d'écrire à la manière de Costa :

« Alvaro entraînait ce garçon à écrire non pas selon la façon d'écrire des autres mais selon ma façon d'écrire pour les autres, et là, à mon avis, il y avait comme une erreur. Car ma main serait toujours ma main, c'était comme des gants à moi qui écrivaient pour d'autres, de la même façon dont l'acteur se travestit en mille personnages pour pouvoir être mille fois lui-même. À un apprenti, je ne refusais pas de prêter mon matériel c'est-à-dire mes livres, mon expérience et une certaine technique, mais Alvaro avait la prétention de lui transmettre bien plus que ce qui m'appartenait. » (p. 28)

Cet extrait souligne les liens déjà établis dans le roman entre altérité et identité. La référence au comédien est particulièrement bien choisie puisque le travail de celui-ci consiste à s'expérimenter à travers des autres qui sont en l'occurrence fictifs. Le travail de Costa serait en ce sens analogue à celui d'un acteur puisqu'il se met, en effet, à la place des autres pour écrire leur histoire ou leur discours. L'extrait met en avant le malaise de Costa sans doute parce que dans le cas d'un comédien comme dans celui du ghost writer, l'ouverture à l'autre s'accompagne d'un mouvement inverse, celui d'un retour à soi et, comme c'est ce retour à soi qui pourrait l'aider à tenter de saisir un « Je », chercher à s'approprier cette partie de l'être

---

<sup>10</sup> Sônia L. Ramalho, « Budapeste : as fraturas identitárias da ficção », in Rinaldo de Fernandes, *Chico Buarque do Brasil*, Editora Garamond, Edições Biblioteca Nacional, 2004 p.393. Traduction faite par moi-même.

équivaldrait, pour José Costa à l'aliéner. D'où son sentiment qu'on est en train de lui voler une part de son être.

Cet extrait pourrait par ailleurs être mis en parallèle avec la pensée ontologique de Fernando Pessoa. Ainsi dans le poème *Tabacaria*, l'un de ses plus connus, Fernando Pessoa dit : « Je ne suis rien / Je ne serai jamais rien/ Je ne peux vouloir être rien/ A part ça, je porte en moi tous les rêves du monde ». La référence à une multitude de rêves dont ceux des autres puisque « monde » est le complément du nom « rêves » peut nous amener à rapprocher cette citation de Pessoa du propos de Chico Buarque sur l'altérité dans *Budapest*. Rappelons par ailleurs que Chico Buarque est un très grand lecteur et admirateur du poète portugais. Ce que dit Pessoa dans cet extrait de *Tabacaria* c'est bien que le soi, l'être est traversé et surtout fait de multiples altérités.

Chico Buarque reprend le thème du double mais l'humour qu'il développe (à l'inverse des sentiments d'étrangeté et de peur que peut susciter la littérature fantastique) fait penser à une parodie de ce thème dans la littérature fantastique. Ainsi, en lisant un texte d'un de ses doubles plagiaires, José Costa, va, se rendre compte qu'il serait effectivement possible de lui voler son style, ses idées, sa créativité à un tel degré de mimétisme qu'il se met à angoisser :

« J'ai lu la première ligne, je l'ai relue, me suis arrêté et j'ai dû m'incliner : qui sinon moi avec mes mots aurait pu trouver une telle attaque. J'ai fermé les yeux, je me suis dit que je pourrais deviner la phrase suivante, et elle était là, telle quelle. J'ai découvert le texte avec les mains et j'ai fait glisser mes doigts millimètre par millimètre et j'ai fait apparaître les mots lettre par lettre, comme quand un joueur de poker prend furtivement connaissance de ses cartes, et c'étaient précisément les mots que j'attendais. Alors j'ai imaginé les mots les plus inattendus, des néologismes, des archaïsmes, un allez vous faire foutre, ni plus ni moins, métaphores géniales qui tout à trac me venaient à l'esprit et tout ce que je pouvais imaginer était déjà imprimé sous mes doigts. J'étais angoissé comme si j'avais un interlocuteur qui n'arrêtait pas de m'arracher les mots de la bouche, c'était infernal. C'était avoir un plagiaire qui m'eut précédé, avoir un espion dans le crâne, une fuite dans l'imagination (p.28) ».

Ce passage peut rappeler, à certains égards, l'une des nouvelles intitulée *L'autre* dans le *Livre de Sable* de Borges, ou Borges, assis sur un banc, rencontre son double plus jeune que lui et où, de fait, le Borges plus âgé connaît tout de l'avenir qui attend son double plus jeune.

José Costa, face à l'apparition de ce double, ne peut ressentir qu'un sentiment de perte, l'impression qu'on lui a volé ou qu'on est en train de lui voler une part de ce qui constitue son identité comme le soulignent les substantifs « plagiaire », « espion » et « fuite » de l'extrait précédent. D'après Roland Barthes « je n'est pas un autre ». En effet, l'autre ne peut être le même que le « Je » sinon le « Je » ne peut exister d'où l'apparition d'un sentiment

d'angoisse chez Costa. D'autre part, Paul Ricoeur dans son livre *Soi-même comme un autre*, explique en quoi l'identité ne peut se fonder entièrement sur l'expérience de la mêmété « l'identité-ipse met en jeu une dialectique complémentaire de celle de l'ipséité et de la mêmété, à savoir la dialectique du soi et de l'autre que soi. Tant que l'on reste dans le cercle de l'identité-mêmété, l'altérité de l'autre que soi ne présente rien d'original : « autre » figure (...) dans la liste des antonymes de « même » (...) *Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'un passe plutôt dans l'autre (...) Ou, comme nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison- soi-même semblable à un autre-, mais bien d'une implication : soi-même en tant que...autre »<sup>11</sup>. Sans doute est-ce le fait de ne pas rencontrer d'altérité chez le nouvel écrivain anonyme employé par Alvaro qui questionne Costa. Car, si un autre peut écrire dans les moindres détails comme il l'aurait fait, sur quoi repose alors l'identité de Costa? Le passage, cité plus haut, constitue un des moments clés du roman puisque c'est à partir de là que José Costa va rechercher ce qui constitue sa véritable identité. Cette quête, Chico Buarque l'a décrite en utilisant des métaphores. José Costa dit ainsi : « Cheminer ainsi sur une carte ne m'ennuyait pas, peut être parce que j'avais toujours eu la vague sensation d'être moi aussi la carte d'une personne (p. 54) ». L'emploi du substantif « carte » suggère la difficulté de l'homme à se lire, à se comprendre, ainsi qu'un besoin de précision et d'approfondissement du détail. Cette métaphore résume aussi en quelque sorte un des thèmes majeurs du roman c'est-à-dire celui de la quête du sujet et de la notion d'identité. Si Budapest pose la question de l'identité de l'écrivain, elle pose aussi celle de l'identité culturelle. On peut à ce titre se demander si le fait qu'à Rio on cherche à capter et à reproduire ce qui déterminait une partie de l'identité de José Costa ne pourrait pas expliquer son départ pour l'étranger. Si chez lui plus rien ne semble le démarquer des autres, et qu'inversement, sa femme, Vanda, jouit de notoriété car elle est présentatrice-vedette de la télévision brésilienne, José Costa peut, en effet, penser que l'exil lui redonnera quelques clés et satisfactions vis-à-vis de lui-même et de son travail.

---

<sup>11</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p.13-14.

## 2.3 – Les langues étrangères et la question de l'identité

*Budapest* pose le problème de l'altérité lorsque l'on s'empare d'une langue étrangère et que l'on est confronté à une culture différente, l'étranger constituant l'autre par excellence.

La première phrase du roman, « On devrait s'interdire de qui s'aventure dans une langue étrangère », suggère d'emblée que la thématique de la langue étrangère va se trouver au cœur du roman. Et, si Chico Buarque emploie le mot interdire cela peut être, dans le dessein de prévenir le lecteur qu'une personne ayant vécu l'expérience de l'apprentissage d'une langue étrangère, parce qu'il s'agit là d'une expérience riche et profonde, aura beaucoup de choses à dire à son interlocuteur.

### 2.3.1- réflexion sur les modalités d'apprentissage d'une langue étrangère

Chico Buarque, à travers l'usage des métaphores et comparaisons, semble vouloir faire partager au lecteur la complexité du processus d'apprentissage d'une langue étrangère. Lorsque José Costa se trouve pour la première fois en Hongrie, il y passe simplement une nuit dans un hôtel de l'aéroport de Budapest à cause d'une escale imprévue alors qu'il volait d'Istanbul à Francfort, où il devait avoir une correspondance pour Rio. C'est en regardant la télévision que José Costa fait ses premiers pas dans la langue magyar. Cette immersion dans la langue lui est difficile et, pour trouver du sens, José Costa a compris que se rattacher à un nom propre pouvait l'aider. Ce nom propre, Chico Buarque le qualifie très justement de « clandestin » :

« J'avais l'oreille rivée à ces sons amalgamés quand soudain, j'ai repéré le mot clandestin Lufthansa. Oui, Lufthansa, aucun doute, le locuteur l'avait laissé échapper, ce mot allemand infiltré dans la muraille de mots hongrois, la brèche qui me permettrait de disséquer tout le vocabulaire. » (p.14).

L'emploi du substantif « brèche », ainsi que la fin de la phrase qui explique la métaphore, révèle une des techniques, souvent inconsciente mais fondamentale de l'apprentissage d'une langue étrangère. D'autre part, dès cet instant passé devant la télévision hongroise, José Costa, décide que s'il veut réellement commencer à apprendre cette langue, il devra s'immerger totalement, ce pourquoi quand « a surgi à l'écran une jeune personne, châle rouge et chignon noir, qui a menacé de parler espagnol et (il a) zappé aussitôt. (p.14) » L'usage du terme « menacé » suggère la confusion que peut entraîner à ce moment de son apprentissage, le fait d'entendre une autre langue étrangère. Costa essaie en effet d'éviter tout contact avec

une autre langue afin qu'il n'y ait pas d'interférence possible avec son assimilation du hongrois: « Pour ajuster mes oreilles au nouvel idiome, je devais renier tous les autres. (p.64) ». Car, comme il l'explique plus loin dans le texte via l'emploi de la métaphore filée, Costa lie le fait d'apprendre une langue à celui de faire le vide de toutes autres langues, dans sa mémoire et sa conscience, Chico Buarque utilise ainsi la métaphore d'une maison en travaux pour désigner une méthode d'assimilation d'une langue étrangère :

« Peut-être était-il possible de remplacer dans ma tête une langue par une autre, graduellement en défaussant un mot à chaque mot acquis. Durant un certain temps ma tête ressemblerait à une maison en travaux, avec de nouveaux mots, qui monteraient par une oreille et des gravats qui descendraient par l'autre. » (p.109) ».

### 2.3.2- un rejet de sa propre altérité

L'insertion de José Costa dans la culture hongroise se met donc en place à travers un désir d'aliénation des marques de sa culture d'origine comme la langue maternelle et l'accent. Costa cherche littéralement à effacer de sa conscience le portugais du Brésil puisqu'il adopte le hongrois « à l'image d'une mère qu'il aurait choisie, ( pour celui qui avait cherché et aimé tous ses mots, la persistance d'un accent était une punition injuste) (p.115) ». Costa désire, en effet, parler le hongrois de manière perfectionniste si bien que le lecteur peut avoir le sentiment qu'il renie la culture brésilienne en cherchant à ce que le hongrois paraisse sa langue maternelle :

« En tout cas, aujourd'hui je peux dire que je parle le hongrois à la perfection, ou presque (...) Qu'on puisse soupçonner ici ou là le plus léger accent me consterne profondément. Dans les milieux que je fréquente, où je discours à voix haute sur des thèmes nationaux, emploie des verbes rares et corrige des personnes cultivées, une pointe d'accent inopinée serait désastreuse (p. 12) ».

Cet extrait souligne à quel point José Costa ne souhaite pas être démasqué comme étranger, comme s'il fallait qu'il se métamorphose en hongrois. Ce passage montre par ailleurs le rapport ambigu que José Costa entretient avec son accent. Le désir de totale immersion de Costa dans la culture hongroise se traduit en partie par un rejet de son accent ; la métaphore « punition injuste », de l'extrait précédent souligne que José Costa désire s'intégrer de façon sans doute exagérée.

Toutefois, comme l'explique, Sonia L. Ramalho de Farias, dans son article “ *Budapest: les fractures identitaires de la fiction*” :

“Si le but était d'effacer, par la domination du hongrois quelques vestiges d'étrangeté, *assumant* ainsi la culture de l'autre par l'exclusion de sa culture d'origine, cet objectif est trahi par la relation tendue, vécu par le personnage narrateur, entre les éléments hétérogènes qui composent les deux espaces géographiques et culturels par lesquels il transite: Rio de

Janeiro et Budapest. Cette tension est mise en forme à travers la recherche simultanée d'effacer et de récupérer les mots de sa langue maternelle. Les insistants et infructueux appels téléphoniques qu'il passe à Vanda, de la capitale Hongroise, et dont les messages restent gravés sur le répondeur de sa femme, signalent un processus de *retour* vers la langue maternelle: "J'ai rappelé, rappelé, rappelé, jusqu'à m'apercevoir que j'appelais pour le plaisir d'écouter ma langue maternelle (...) Et j'ai commencé à en abuser, et j'ai dit des mots au hasard, seulement pour entendre l'écho en retour."(p.66)<sup>12</sup>.

Le texte révèle donc l'échec du désir d'intégration total de Costa, puisqu'il est comme rattrapé, au fur et à mesure du roman, par des souvenirs de Rio de Janeiro et par une certaine nostalgie de sa terre natale. Cet échec n'est pas seulement mis en exergue dans l'apprentissage du Hongrois par Costa, puisque le rapport du narrateur à l'écriture le confronte aussi aux limites de son rejet de l'altérité.

### **III- Altérité et poésie.**

#### 3.1- L'étranger comme expérience, par essence, de l'altérité

À Budapest, Costa devient le nègre d'un poète hongrois ce qui lui octroie une nouvelle identité : il porte désormais le nom de Zsoze Kosta et écrit à la place d'un fameux poète hongrois Kocis Ferenc, un long poème intitulé *Tercets Secrets* qui va relancer la notoriété du poète. Toutefois, cette seconde activité de ghost-writer va lui révéler qu'il ne peut se métamorphoser en hongrois. C'est sa compagne Kriska qui va en rendre compte lorsque après le lancement des *Tercets Secrets*, officiellement rédigé par Kocis Ferenc, Costa s'amuse à déclamer le texte à Kriska qui ne semble guère apprécier les poèmes. Celle-ci lui en donne les raisons:

« Eh oui, Kosta, il y a des gens qui apprécient l'accent exotique, a dit Kriska. Exotique, comment ça, exotique ? C'est que ces poèmes n'ont pas l'air hongrois, Kosta. Qu'est-ce que

---

<sup>12</sup> Sonia L. Ramalho de Farias, " *Budapeste: as fraturas identitárias da ficção*", Rinaldo de Fernandes, *Chico Buarque do Brasil*, Editora Garamond, Edições Biblioteca Nacional, 2004, p.406

tu dis ? Il semble que ces poèmes ne sont pas hongrois, Kosta (...) : c'est comme si c'était écrit avec un accent étranger, Kosta. (p.126). »

Ce passage marque sans doute un point crucial dans le roman puisqu'il met en avant l'échec de Kosta dans sa tentative d'aliénation de sa culture d'origine. Cet extrait fait, par ailleurs, écho à un passage du début du roman où Costa imagine que l'allemand, pour lequel il a rédigé une autobiographie, *le Gynographe*, est en train de lire un passage du livre à sa femme:

“Il a donc poursuivi sa lecture en se délectant de sa propre voix, même son léger accent lui semblait inapproprié vu que José Costa, grâce à un mystérieux artifice avait réussi à imprimer dans l'écrit même une légère intonation teutonne. (p.80) ».

Cet extrait est donc un miroir opposé au précédent et insiste une fois de plus sur le fait que selon Costa un étranger devrait s'intégrer totalement dans une culture étrangère en effaçant si possible toutes traces de sa différence culturelle.

On pourrait rapprocher ce passage de la pensée d'Emmanuel Lévinas sur l'altérité transcendante. À propos de son livre *Totalité et Infini*, Lévinas met en avant, dans l'expérience de l'altérité, la transcendance de l'Autre:

“Ce livre présentera la subjectivité comme accueillant Autrui, comme hospitalité. En elle se consomme l'idée de l'infini (...) Nous sommes le Même et l'Autre. La conjonction *et* n'indique ici ni addition, ni pouvoir d'un terme sur l'autre (...) le *rapport* du Même et de l'Autre (...) est le langage. Le langage accomplit en effet un rapport de telle sorte que les termes ne sont pas limitrophes dans ce rapport, que l'Autre, malgré le rapport avec le Même, demeure transcendant au Même.”<sup>13</sup>

On peut se demander si ce n'est pas un désir métaphysique d'être absolument autre qui aurait poussé José Costa dans sa quête hongroise ; et, si ce n'est pas l'impossibilité de ce désir d'être autre qui apparaît dans la remarque de Kriska, ce qui confirmerait la thèse de Lévinas selon laquelle “l'Autre, malgré le rapport avec le Même, demeure transcendant au Même”.

Ces extraits du roman évoquent donc la véritable rencontre de José Costa avec l'altérité. Son désir de paraître hongrois ayant été démasqué, le narrateur est obligé, par la confrontation à l'altérité, de mieux prendre conscience de son identité.

Cette prise de conscience va s'accélérer lorsque José Costa va en Hongrie rencontrer un autre double. Or, ce double écrit, non seulement de la même manière que lui, mais qui plus est, a rédigé la biographie de José Costa qu'il va faire passer pour l'autobiographie de celui-ci. *Budapest* se termine donc sur la découverte par José Costa de son autobiographie qu'il n'a pas écrite et dont le titre est *Budapest*. Cette expérience ne peut que l'amener à revendiquer son identité presque dans un cri, en réalité, muet du fait de l'émotion et de l'étonnement : « l'auteur de mon livre, ce n'est pas moi, je voulais lui dire, mais la voix me manquait »

---

<sup>13</sup> Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de poche, 2006, p.28-29.

(p.151). Les remarques de Costa sur son autobiographie qu'il n'a pas écrite sont particulièrement intéressantes puisqu'au lieu de rejeter entièrement cet ouvrage, Costa reste perplexe :

« entre-temps, le salaud écrivait le livre. Il falsifiait mon vocabulaire, mes pensées et mes rêveries, ce salaud inventait mon roman autobiographique. Et, à l'exemple de ma calligraphie forgée dans son manuscrit, l'histoire qu'il imaginait, si semblable à la mienne, parfois me semblait plus authentique que si moi-même je l'avais écrite. C'était comme s'il avait colorisé un film qui dans mon souvenir était en noir et blanc. » (p.151)

Cette dernière phrase souligne comment, à travers la vision d'un autre sur notre vie, on est amené à repenser notre ressenti sur ce vécu. Cette expérience va laisser Costa encore plus perplexe sur ce qui fonde son identité. Comment, en effet, parler d'un « Je » quand le regard d'autres sur le vécu de ce « Je » nous amène à perpétuellement remettre en question ce vécu? Et, qu'est-ce qui nous différencie des Autres quand ceux-ci sont capables de nous raconter plus authentiquement qu'on pourrait le faire ?

Si les premiers temps de José Costa en Hongrie révèlent son incapacité à vivre l'altérité en fonction de son identité, le roman montre comment le personnage narrateur, par l'expérience de la transcendance de l'Autre, va être conduit à toujours prendre plus conscience de son identité, qui ne peut trouver ni racines, ni repères dans la culture hongroise. Chico Buarque choisit toutefois, à ce point du récit, de jouer avec les genres littéraires, ce qui peut brouiller notre compréhension des liens entre altérité et identité.

La relecture des chapitres situés à Rio de Janeiro peut, cependant, éclairer notre compréhension de la problématique entre altérité et identité, puisque ces parties du roman évoquent ce que nous qualifierons comme une autre forme de l'altérité, c'est-à-dire l'altérité poétique.

### **3. 2 - De l'altérité à l'habitation poétique**

#### **3. 2. 1 – L'apparition d'un regard distancié par rapport à sa culture d'origine**

La moitié du roman se passe à Rio de Janeiro et celui-ci est construit sur une alternance entre les chapitres situés à Rio et ceux qui relatent l'expérience de Costa à Budapest. C'est ainsi que trois chapitres se déroulent à Rio et cinq autres en Hongrie. Cette structure, si elle correspond aux quatre séjours entrepris par Costa à Budapest, permet avant

tout de mettre en lumière les effets de ses constants va et vient sur la sensibilité du narrateur, notamment en ce qui concerne ses questionnements identitaires liés à la culture.

Comme nous avons pu l'observer dans la sous partie précédente, Costa rencontre, en Hongrie, quelques difficultés à véritablement s'ouvrir à l'altérité. Dans son ouvrage, *Figures de l'altérité*, rédigé en collaboration avec Marc Guillaume, Jean Baudrillard propose une typologie de comportement de l'étranger. Il distingue notamment « l'allégoriste » qui, selon lui :

« voyage pour se délester de sa propre culture. Et cela est un point fondamental. C'est une bonne hygiène de simplement se débarrasser de sa propre culture qui, en tout état de cause, peut être riche, complexe; c'est la vôtre, mais justement pour cette raison même, il est de toute nécessité de prendre une distance radicale à un moment donné par rapport à elle. Cela peut constituer, au fond, tout le plaisir secret d'un voyage, non dans le fait de s'enrichir de l'autre, mais simplement de se débarrasser de soi, de se délester, il faut bien le dire, d'une chose lourde. (...) l'essentiel étant que ce n'est pas le pays lui-même qui offre une étrangeté radicale, mais il vous permet de récupérer un minimum d'étrangeté par rapport à votre propre origine. »<sup>14</sup>

Cette citation éclaire relativement bien le comportement de Costa lors de ses premiers pas en Hongrie, notamment le fait qu'il cherche à occulter son origine brésilienne. Et le sentiment d'étrangeté par rapport à la culture d'origine dont parle Baudrillard, apparaît effectivement dans les premiers chapitres de *Budapest* où Costa rentre à Rio. Ainsi, le fait d'apprendre le hongrois entraînait Costa à retrouver, envers le portugais de Brésil, un regard à la fois plus sensible et plus distancié. Nous avons, en effet, pu observer, dans la sous partie traitant des langues étrangères, qu'il s'amusait notamment de Hongrie à laisser des messages absurdes sur le répondeur de sa femme dans le simple but de prononcer des mots en portugais. Et quand il rentre chez lui, il découvre ses messages non effacés par sa femme : « le répondeur clignotait : bonjour c'est José, Vanda, Vanda, Pão de Açúcar, marimbondo, bagunça, adstringência... » (p.72). Cet extrait signifie littéralement : « José, Vanda, Vanda, Pain de Sucre, guêpe, pagaille, strident... ». Cette phrase n'a aucun sens, les mots sont jetés au hasard pour le seul plaisir de s'amuser avec les sonorités du langage.

Nous avons observé par ailleurs que Costa était contraint, en Hongrie, à s'ouvrir, petit à petit à l'altérité ce qui entraînait en conséquence un plus grand flux de conscience centré sur la problématique de l'identité. En effet, toujours selon Jean Baudrillard l'expérience de l'étranger peut être à la source d'un retour sur soi, sur sa nation, son identité, etc. Car, :

« Plus on étend les limites de la connaissance, plus on est allé loin dans la découverte du monde, plus au fond, le monde implose, devient orbital.(...) Au fond, le seul voyage est celui que l'on fait dans le rapport à l'autre, que ce soit un individu, une culture, et dans cette

---

<sup>14</sup> Jean Baudrillard, « Le voyage sidéral », in *Figures de l'altérité*, Descartes et compagnie, Paris, 1994, p.93

perspective, plus la communication s'élargit, c'est-à-dire plus on échange avec les autres, plus il y a de communication, de contacts, de branchements, etc., plus, en fait, on implose en soi-même. De cette manière, on peut rester fidèle à la démarche de rapprochement et d'éloignement de Segalen disant que l'exotisme véritable est fondé sur une oscillation ; c'est reconnaître l'autre, et ensuite revenir à soi. »<sup>15</sup>

L'expérience de l'étranger se caractérise donc, selon Baudrillard par un mouvement en deux temps, si tant est que l'on soit capable de véritablement s'ouvrir à l'altérité. Peut-être pourrions-nous ajouter que plus on vit l'altérité plus le retour sur soi est grand. Cette tension entre l'étranger et la terre natale se retrouve dans *Budapest* où l'alternance des différents chapitres du roman entre Budapest et Rio décrit ce que ces déplacements engendrent sur le comportement du narrateur et sur sa réflexion sur l'identité. Ce retour vers la culture d'origine, décrit par Jean Baudrillard, pourrait aussi être qualifié de distancié du fait que l'ouverture à une autre culture nous amène à porter un regard neuf, peut être plus intellectualisé, sur notre propre culture. C'est ce qui semble arriver à José Costa lors de son retour à Rio après son deuxième séjour en Hongrie. En effet, alors qu'il marche le long de l'océan, José Costa décrit ses compatriotes de la manière suivante : « Parfois je les voyais comme les figurants d'un film qui marchaient de-ci de-là où pédalaient sur la piste cyclable selon les ordres d'un metteur en scène. (p.137) ». L'emploi de la métaphore filée liée au cinéma montre que José Costa regarde les brésiliens avec distance, comme s'il n'était qu'à moitié un des leurs, comme s'il pouvait y avoir un écran entre eux et lui. Costa établit des liens entre film, image et mémoire puisqu'il s'auto-analyse ainsi : « A mon avis, j'avais gardé de la ville une image photographique et à présent tout ce qui bougeait par-dessus me donnait l'impression d'être artificiel. J'ai fini par m'asseoir sur un banc face à la mer, à observer les bateaux au large, même l'océan dans ma mémoire était sur le point de se figer. (p.137) ». Ces allusions à la mémoire et au pouvoir de celle-ci de figer les souvenirs est une manière de suggérer et d'expliquer l'éloignement que ressent Costa face à sa culture.

### 3. 2. 2 - La fin d'un voyage ou la prise de conscience d'une habitation poétique.

Nous pouvons analyser de manière plus profonde la distance ressentie par José Costa vis-à-vis de la culture brésilienne. Nous continuerons de prendre appui sur l'ouvrage de Jean Baudrillard pour aiguïser notre réflexion. Dans son article « le voyage sidéral », Jean Baudrillard cite Simmel et la réflexion de celui-ci quant au statut de l'étranger :

---

<sup>15</sup> Idem, p.85

« Pour Simmel, l'étranger, c'est à la fois celui qui est proche et loin ; loin ne signifie pas nécessairement qu'il y a une distance géographique ou culturelle mais plutôt qu'il y a un passage de frontière. Le statut d'étranger est celui de quelqu'un qui n'est pas juge et qui n'est pas partial dans les débats et les conflits, qui ne restera pas, d'une façon permanente, engagé dans notre voisinage social. Il peut, par conséquent, être un juge impartial, prendre une distance permettant de mieux observer les conflits ou les situations qui ne le concernent pas durablement. Donc cette distance lui permet une proximité, lui permet d'être appelé dans une position d'arbitre et aussi, plus souvent même une position de confesseur. C'est une métrique étrange qui fait apparaître que dans le rapport à l'autre interviennent deux dimensions. On peut, si on voit les choses en deux dimensions, être à la fois loin et près. »<sup>16</sup>

Peut-être pouvons-nous rattacher ces propos du sentiment d'étrangeté ressentie par Costa à son retour au Brésil. Celui-ci semble en effet, acquérir toujours plus de distance quant à la culture brésilienne, cependant, cette distance n'est pas synonyme d'un désintérêt. Au contraire, Costa désire mieux redécouvrir Rio, mais, cette redécouverte se déroule comme s'il existait un filtre entre lui et ce qu'il décrit. C'est surtout son rapport à la langue portugaise qui montre le mieux la double dimension, distance et proximité, dont parle Jean Baudrillard :

« Dès ma première soirée à Rio, je suis sorti dans les rues pour saisir au vol des bouts de conversations sans comprendre leurs sujets, et j'ai fini par m'arrêter dans un débit de jus de fruits, plein de jeunes gens. Là, pendant quelques secondes, *j'ai eu l'impression d'avoir débarqué dans un pays dont j'ignorais la langue*, ce qui pour moi était toujours une impression agréable, *c'était comme si ma vie allait repartir de zéro*. Très vite j'ai reconnu les mots brésiliens, et néanmoins *c'était presque un idiome nouveau* que j'entendais, mais pas du tout à cause des mots d'argots récents, de corruptions ou d'erreurs grammaticales. Ce qui me captivait, *c'était vraiment une nouvelle sonorité*, il y avait un métabolisme dans la langue parlée que peut être *seules des oreilles désaccoutumées* pouvaient percevoir telle une musique différente qu'un voyageur après une absence prolongée, ouvrant soudain la porte d'une chambre, pourrait surprendre. (p.138) ».

Cet extrait est particulièrement intéressant car il montre que Costa se sent étranger dans sa propre culture, « j'ai eu l'impression d'avoir débarqué dans un pays dont j'ignorais la langue », tout en insistant sur le fait que ce sentiment d'étrangeté est lié à une plus grande sensibilité du narrateur vis-à-vis de sa culture d'origine, comme le suggère notamment la dernière phrase. Celle-ci révèle, en effet, comment l'apprentissage et l'immersion dans une langue étrangère permettent, par la suite, de mieux être à l'écoute des inflexions et caractéristiques naturelles de la langue maternelle, via un processus de mise à distance.

On pourrait rapprocher la distance ressentie par José Costa vis-à-vis de sa culture d'un processus de révélation de l'âme poétique qui sommeillait en lui. En effet, dans son article "poésie et altérité", Michel Collot explique en quoi l'altérité poétique est liée à un ressenti de la différence dans l'expérience du quotidien :

« Si les choses étaient toujours identiques à elles-mêmes, la poésie n'aurait pas lieu d'être (...) C'est la rencontre de ce qui échappe aux codes établis, la confrontation avec l'Autre du

---

<sup>16</sup> Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Descartes et compagnie, Paris, 1994, p.20

langage, qui conduit le poète à réinventer la langue, à faire entendre, avec la même langue, une autre parole (...) L'altérité poétique pourrait être définie comme une familière étrangeté; c'est la réalité quotidienne qui, tout en restant elle-même, se révèle autre qu'on ne croyait: « le monde est ce qu'il est et il est autre. Mais il est autre dans les limites de ce qu'il est. »<sup>17</sup>(...) L'altérité poétique n'est pas réservée à un Ailleurs, elle surgit ici même, dans une « différence à soi » du lieu présent.»<sup>18</sup>

Cette notion d'altérité poétique peut être mise en parallèle avec certaines littératures du nomadisme ou de certains auteurs de romans qui ont écrit sur le voyage comme expérience poétique comme *L'Usage du Monde* de Nicole Bouvier ou le *Traité de la cabane solitaire*, d'Antoine Marcel. Le thème central de ce roman est la recherche d'une liberté spirituelle que l'on pourrait qualifier de poétique : « Partir ne mène nulle part, j'ai mis longtemps à le comprendre ; mais pour cela sans doute était-il nécessaire d'avoir fait tout le chemin ».

### **3. 3 – Musique et poésie.**

#### **3.3.1- La métaphore.**

On pourrait supposer que l'altérité ou le ressenti d'une familière étrangeté du quotidien s'exprime dans le roman à travers de nombreuses métaphores. Il faut cependant souligner que celles-ci sont en réalité peu nombreuses mais que Chico Buarque emploie très fréquemment des comparaisons. Dans son article, « Entre proche et lointain : « l'autre chose » de Philippe Jaccottet », Jean-Luc Steinmetz explique notamment pourquoi ce poète a de moins en moins recours à la métaphore. Citer ici les propos de ce critique peut nous permettre de faire le lien avec Chico Buarque :

« Pour répondre à l'autre monde, pour permettre sa transposition, pour que soit assuré le passage, existe, on le sait le recours à la métaphore. Jaccottet, qui lui a confié certains de ses espoirs les plus vifs, l'a toujours considérée avec défiance, pour y avoir soupçonné des merveilles qui n'étaient, en fait, que de brillantes inventions techniques, des marques de savoir-faire et de virtuosité. Ainsi la métaphore ou ce que plus volontiers il nomme l'image, loin de resserrer le lien ou de faire alliance avec un lointain, inaccessible sinon, ne serait souvent qu'un lambeau chatoyant ayant perdu tout pouvoir d'unir. La démarche de Jaccottet, qui ne rompt jamais ses attaches avec le milieu naturel et ce que la linguistique appelle le

---

<sup>17</sup> R. Munier, *Le Seul*, Tchou, 1970, in Michel Collot, « Poésie et altérité », actes du colloque de juin 1988, Presses de l'école normale supérieure, Paris, 1990, p.27

<sup>18</sup> Michel Collot, p.27

référent, consiste, très précisément- lui-même l'a noté avec le regret qui se rend à l'évidence- à « bâtir une réalité à côté de l'autre, ou autour d'elle ». <sup>19</sup>

Cet extrait expose très clairement pourquoi Jaccottet à tendance à délaisser la métaphore au profit d'autres manières de dire l'altérité. Dans *Budapest*, Chico Buarque emploie constamment la comparaison comme s'il cherchait à toucher au plus près et de la façon la plus simple possible, l'altérité. Nous citons ci-dessous l'une de ces nombreuses comparaisons :

« Les phrases étaient de moi, mais ce n'étaient pas des phrases. Les mots étaient de moi, mais avec un autre poids. J'écrivais comme si je marchais dans ma maison, mais sous l'eau. C'était comme si mon texte en prose prenait la forme de poésie. » (p .120)

Les récurrents emplois du « comme si » soulignent une recherche de pureté dans l'écriture de Chico Buarque et suggèrent la difficulté de dire l'altérité. Car comme le montre une fois de plus Jean-Luc Steinmetz :

« La persistance d'une autre chose, interpelle le langage et le mène à la lisière de lui-même, le contraignant à inventer des images pour que l'altérité trouve place dans le cours des phrases. (...) Le tout autre n'est pas nécessairement caché. On a vu que des éclaircies permettaient de l'entrevoir. Et nous devons surtout le croire à portée, lointain infiniment proche. Véritable objet poétique réverbéré par le langage, il n'existe cependant que par un manque-à-dire. « C'est le Tout Autre que l'on cherche à saisir. Comment expliquer qu'on le cherche et ne le trouve pas, mais qu'on le cherche encore. » »<sup>20</sup>

L'une des chansons de Chico Buarque, *uma Palavra*<sup>21</sup>, porte justement sur cette problématique ; nous la joignons ci-dessous. La fin du poème est particulièrement intéressante puisque Chico Buarque y expose sa recherche d'adéquation entre le mot et ce qui est de l'ordre du ressenti ; adéquation qui constitue aussi une des clés pour comprendre l'œuvre de poètes tels que Fernando Pessoa ou Philippe Jaccottet.

### **Uma Palavra**

Palavra prima  
Uma palavra só, a crua palavra  
Que quer dizer

### **Un mot**

Un mot cousin  
Un seul mot, le mot cruel  
Qui veut tout

---

<sup>19</sup> Jean-Luc Steinmetz, « Entre proche et lointain : « l'autre chose » de Philippe Jaccottet », in *Poésie et altérité*, Actes du colloque de juin 1988, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris, 1990, p.21

<sup>20</sup> Idem

<sup>21</sup> Chico Buarque, *Tantas Palavras*, Companhia das Letras, Rio de Janeiro, 2006, p.397, traduction faite par moi-même.

Tudo	Dire
Anterior ao entendimento, palavra	Avant l'intellect, le mot
Palavra viva	Mot vif
Palavra com temperatura, palavra	Mot avec du caractère, mot
Que se produz	Qui se crée
Muda	Evolue
Feita de luz mais que de vento, palavra	Fait de plus de lumière que de vent, mot
Palavra dócil	Mot facile
Palavra d'agua pra qualquer moldura	Mot d'eau, pour n'importe quel cadre
Que se acomoda em baldo, em verso, em mágoa	Qui s'accommode inculte, en vers, meurtrit
Qualquer feição de se manter palavra	N'importe quel moyen de se maintenir en mot
Palavra minha	Mon mot,
Matéria, minha criatura, palavra	Matériau, ma créature, mot
Que me conduz	Qui me conduit
Mudo	Me transforme
E que me escreve desatento, palavra	Et qui m'écrit, me néglige, mot
Talvez à noite	Le soir peut être
Quase-palavra que um de nós murmura	Presque un mot que l'un de nous murmure
Que ela mistura as letras que eu invento	Qui mélange les lettres que j'invente
Outras pronúncias do prazer, palavra	Autres prononciations du plaisir, mot
Palavra boa	Le bon mot
Não de fazer literatura, palavra	Pas celui pour faire de la littérature, mot
Mas de habitar	Mais pour habiter
Fundo	Profond
O coração do pensamento, palavra	Le cœur de la pensée, mot.

---

La fin de ce poème peut rappeler la vision de la poésie de Fernando Pessoa et en particulier l'un des poèmes du recueil *Fragments d'un voyage immobile*. Dans celui-ci, Pessoa tente de définir ce qui fait la grandeur du poète: « Le poète supérieur dit ce qu'il ressent vraiment, le poète moyen ce qu'il décide de ressentir, et le poète inférieur ce qu'il croit ressentir. »<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Fernando Pessoa, *Fragments d'un voyage immobile*, Rivage poche, collection Petite bibliothèque, Gallimard, Paris, 1991, p.55

### 3.3.2- La prose musicale de Chico Buarque.

Cette recherche d'adéquation entre l'émotion et le dire peut être mise en parallèle avec la composition musicale du fait que la musique montre souvent une pureté de l'émotion que le poète tente de traduire en mots. La recherche poétique de Chico Buarque est incontestablement liée à sa passion pour la musique. En effet, bien avant d'écrire des livres ou des pièces de théâtre Chico Buarque a écrit les textes d'innombrables chansons. Chico Buarque a pour ses compositions musicales toujours lié les mots à la musique, ce qui explique sans doute pourquoi il ne peut concevoir son rapport aux mots sans rechercher une certaine musicalité dans l'assemblage de ceux-ci. Il dit lui-même : « Je suis seul lorsque j'écris, je ressens un manque de musique. Qui me lit sans savoir qui est l'auteur doit penser que c'est un musicien délocalisé qui écrit. »<sup>23</sup>. Dans un entretien avec Paul Auster, Chico Buarque confirme à celui-ci à quel point il conçoit des rapports étroits entre écriture et musique:

« Je crois que j'écris des livres comme je fais de la musique. Il y a tout le temps de la musique dans ma tête. Je n'écoute jamais de musique quand j'écris parce que celle-ci perturberait mon écriture. Je pense qu'il y a de la musique au fond de ma tête quand j'écris. Il y a comme une nécessité inconsciente d'écrire sur un mode musical. Quand une phrase fait sens, je la lis et la relis mais s'il y a quelque chose qui sonne faux, c'est parce que cette chose est en rapport avec un certain ressenti musical ou le rythme de la phrase; je ne sais comment l'expliquer mais je ne suis réellement satisfait que lorsque je lis sur un mode musical (...) Des écrivains disent : « ah j'écris en écoutant vos chansons ou de la musique classique ». Je les regarde et je leur dis: vous n'aimez pas la musique. Vous l'appréciez, mais vous n'êtes pas une personne musicale. Elle ne capte pas votre attention. Si vous l'aimiez vous remarqueriez n'importe quelle musique dans l'ascenseur »<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Regina Zappa, *Chico Buarque para todos*, Relume Dumara, 1999, in *Chico Buarque, o tempo e o artista*, catálogo da exposição realizada na Biblioteca Nacional em 2004, Ministério da cultura, Rio de Janeiro.

<sup>24</sup> Folha de São Paulo, « Paul Auster entrevista Chico Buarque em Nova York », 18/04/05, sur le site, [www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br), traduction faite par moi-même.

## CONCLUSION

Le roman ne propose donc pas de réponse au questionnement identitaire de José Costa. Si l'expérience de l'étranger décrite dans *Budapest* montre le lien entre les notions d'altérité et identité, elle ne fait, ce faisant, qu'affirmer la complexité de la problématique de l'identité. On peut cependant observer dans les thématiques de l'écriture et de l'autobiographie un début de réponse: c'est en me racontant que j'apprends à me connaître (même si ironiquement José Costa n'a jamais écrit sur lui mais qu'un autre l'a fait à sa place). On pourrait rapprocher ce lien entre écriture et identité de la pensée de Ricoeur sur l'éthique et l'identité narrative, puisque selon lui :

« apprendre à se raconter, c'est aussi apprendre à se raconter autrement. Par ce mot « autrement », une problématique entière est mise en mouvement, celle de l'identité personnelle associée au pouvoir de raconter et se raconter. J'ai proposé le terme d'identité narrative pour caractériser à la fois le problème et la solution »<sup>25</sup>.

La problématique de l'identité narrative est au cœur de ce roman de Chico Buarque et elle est reliée à celle de l'identité culturelle. L'intelligence de Chico Buarque s'avère particulièrement fine puisqu'en installant cette problématique dans le contexte de la mondialisation il évoque, par ailleurs les questions de la place et du rôle de la littérature et de la culture dans nos sociétés.

Si à la question de savoir quel est son métier, Chico Buarque répond encore qu'il est compositeur, *Budapest* prouve qu'il est réellement un excellent poète et écrivain qui propose une réflexion profonde et poétique sur le pouvoir des mots et sur la notion de personnage.

---

<sup>25</sup> Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, collection les Essais, Stock, 2004, p.142.

## Table des matières

### **I- La réflexivité dans *Budapest* et les enjeux de la littérature.**

#### 1. 1- Intertextualité et parodie.

1.1.1- L'intertextualité.

1.1. 2- Parodie et réflexivité.

#### 1. 2 - Espace et réflexivité.

1.2. 1- Le procédé de répétition ou la présence du « refrain ».

1.2. 2- des jeux de miroirs infinis.

#### 1. 3 - La place et le rôle de la littérature dans le contexte de la mondialisation.

### **II- La culture et l'identité dans un monde de plus en plus globalisé.**

#### 2. 1- L'inter-culturalité.

#### 2. 2- L'écriture, un procédé de mise à nu du sujet ?

#### 2. 3- Les langues étrangères et la question de l'identité.

2.3.1- Réflexion sur les modalités d'apprentissage d'une langue étrangère.

2.3.2- Un rejet de sa propre altérité.

### **III- Altérité et poésie.**

#### 3.1- L'étranger comme expérience par essence de l'altérité.

#### 3. 2- De l'altérité à l'habitation poétique.

3.2.1- Apparition d'un regard distancié par rapport à sa culture d'origine.

3.2.2- La fin d'un voyage ou la prise de conscience d'une habitation poétique.

#### 3. 3-Musique et poésie.

3.3.1- La métaphore.

3.3.2- La prose musicale de Chico Buarque.

## Bibliographie

### Œuvres :

- Chico Buarque, *Budapest*, Gallimard, 2005.
- Chico Buarque, *Budapest*, Companhia das Letras, Rio de Janeiro, 2003.

### Etudes critiques sur l'œuvre de Chico Buarque :

- Fernando de Barros e Silva, *Chico Buarque*, Publifolha, São Paulo, 2004.
- Rinaldo de Fernandes, *Chico Buarque do Brasil*, Editora Garamond, Edições Biblioteca Nacional, 2004
- *Chico Buarque, o tempo e o artista*, Catálogo da exposição realizada na Biblioteca Nacional em 2004, Ministério da cultura, Rio de Janeiro.

### Autres sources:

- Manuel Antônio de Castro, *A arte em questão: as questões da arte*, 7 letras, Rio de Janeiro, 2005.
- Marc Augé, *Non-Lieux*, Le Seuil, 1992.
- Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Descartes et compagnie, Paris, 1994.
- Chico Buarque, *Tantas Palavras*, Companhia das Letras, Rio de Janeiro, 2006.
- Michel Butor, *Essais sur le roman*, collection Tel, Gallimard, Paris, 1995.
- Antonio Cicero, *Finalidades sem fim, Ensaio sobre Arte e poesia*, Companhia das Letras, São Paulo, 2005.
- Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Le livre de Poche, Paris, 2006. Edition originale 1971.
- Fernando Pessoa, *Fragments d'un voyage immobile*, Rivage poche, collection Petite Bibliothèque, Gallimard, Paris, 1991.

- Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, Essai sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, 1995.
- Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.
- Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, collection les Essais, Stock, 2004.
- Paul Ricoeur, « L'identité narrative », *Revue des Sciences Humaines*, n°221, janvier-Mars 1991.
- Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Flammarion, Paris, 2007.

Articles :

- *Poésie et altérité*. Actes du colloque de juin 1988. Textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu. Paris, Presses de l'ENS, 1990.
- *La postmodernité au Brésil*, coordinateur Dionysio Toledo, Vericuetos/ Editions UNESCO CREPAL- université Paris III, Paris, 1998.
- *Littérature, modernité, réflexivité*, Actes du Colloque de Littérature Comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Jean Bessière et Manfred Schmeling, Honoré Champion, Paris, 2002.

