

Le Parnasse est-il une catégorie (vraiment) générale ? Étude d'un transfert générique et culturel de la France au Brésil

Is parnassianism (really) a general label? About
a generic and cultural transfer between France
and Brazil

Maéva Boris

Pour citer cet article

Maéva Boris, « Le Parnasse est-il une catégorie
(vraiment) générale ? Étude d'un transfert générique et culturel
de la France au Brésil », dans *Fabula-LhT*, n° 35, « La « littérature
générale » : concordes et discordes autour d'une formule », dir.
Marie Kondrat et Matilde Manara, Avril 2026, URL : [https://
fabula.org/lht/35/boris.html](https://fabula.org/lht/35/boris.html), article mis en ligne le 25 Avril 2026,
consulté le 01 Mai 2026, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.4852>

Maéva Boris, « Le Parnasse est-il une catégorie (vraiment) générale ? Étude d'un transfert générique et culturel de la France au Brésil »

Résumé - L'objectif de cette étude est d'interroger le degré de généralité qu'il est possible d'imputer à la notion de Parnasse ou de poésie parnassienne, dont le statut – en tant que catégorie proprement généralisable – ne va pas de soi. On se propose à cet effet de centrer la réflexion sur la fortune qu'a connue le Parnasse au Brésil sous l'influence de la France. Le caractère proprement général d'une catégorie comme celle de Parnasse est d'emblée problématique, dans la mesure où il s'agit d'une notion historique indissociable d'un contexte particulier : le Parnasse désigne autant, si ce n'est plus, une époque (celle de la fin du xix^e siècle en France) qu'un style de poésie fondé sur un réservoir de thèmes et de formes communs. Si le Parnasse n'est pas à proprement parler un nom de genre, il participe néanmoins pleinement – en tant que nom d'un mouvement littéraire – de l'arsenal lexical dont dispose la critique littéraire pour nommer et classer la littérature : il y participe néanmoins selon des modalités ambivalentes qu'il s'agira d'analyser ici en parcourant l'usage qui a pu en être fait dans la critique littéraire brésilienne. Ainsi, bien que l'expression « Parnasse » soit très répandue et intuitivement acceptée dans l'historiographie de la littérature brésilienne telle qu'elle s'est constituée au Brésil de la fin du xix^e siècle jusqu'à nos jours, il s'agit ici de revenir sur les conditions de ce sentiment d'évidence : comment est-il possible qu'une catégorie historique – au degré de généralité nécessairement très limité – puisse subsumer d'autres textes que ceux produits dans le contexte sociohistorique qui a vu naître l'expression ?

Mots-clés - littérature générale, Parnasse, théorie des genres littéraires

Maéva Boris, « Is parnassianism (really) a general label? About a generic and cultural transfer between France and Brazil »

Summary - The aim of this study is to examine to what extent a transcultural and historical category can be considered as *really*—to quote Étienne—general. To this end, we propose to focus our reflection on the case of Parnassian poetry in Brazil, where the label acquired a great popularity at the end of the 19th century, under the influence of France. Although parnassianism is not strictly a genre label, it nevertheless plays a full part—as the name of a literary movement—in the lexicon available to literary critics to comment on literature. But the general status of a category such as parnassianism is nevertheless problematic, first because it is a historical concept that cannot be separated from a particular context. Parnassianism refers as much, if not more, to a period (the late 19th century in France) as to a style of poetry based on a reservoir of common themes and patterns. Thus, although the term “parnassianism” is widely used and intuitively accepted in the historiography of Brazilian literature as it has evolved in Brazil from the late 19th century to the present day, the aim here is to reconsider the circumstances in which this notion took shape in order to understand to what extent “parnassianism” is, or can be seen as, a general label in Brazil.

Keywords - general literature, parnassianism, theory of literary genres

Le Parnasse est-il une catégorie (vraiment) générale ? Étude d'un transfert générique et culturel de la France au Brésil

Is parnassianism (really) a general label? About a generic
and cultural transfer between France and Brazil

Maéva Boris

En général, d'ailleurs, les mots dont se nomme un mouvement littéraire et social sont nés non d'une désignation expresse de la critique, de tel critique particulier, mais d'un hasard obscur, d'une profondeur populaire analogue à celle d'où provient le langage courant, et qui leur laisse le vague et la souplesse nécessaires.

Albert Thibaudet, Réflexions sur le roman, 1938, p. 110.

Dans le cadre d'une réflexion sur la question de la généralité en littérature, je voudrais m'intéresser ici au cas d'une catégorie d'histoire littéraire qui, d'abord conçue en France à la fin du xix^e siècle, a ensuite circulé dans différents espaces d'Europe et d'Amérique latine : le Parnasse.

L'objectif de cette étude est d'interroger le degré de généralité qu'il est possible d'imputer à la notion de Parnasse ou de poésie parnassienne quand celle-ci est employée dans le discours critique. S'il est d'abord nécessaire de comprendre le fonctionnement logique de cette appellation en tant que catégorie – dont le caractère général, précisément, ne va pas de soi –, on se concentrera principalement sur la fortune qu'a connue le Parnasse, au-delà des limites de son contexte d'élaboration, au Brésil.

Le problème que pose une catégorie telle que celle de Parnasse est en effet interculturel avant tout : comment est-il possible qu'une catégorie empirique et historique – au degré de généralité nécessairement limité – puisse subsumer d'autres textes que ceux produits dans le contexte sociohistorique qui a vu naître l'expression ? Le cas du Parnasse brésilien, à cet égard, soulève la question de façon emblématique dans la mesure où il éprouve en effet, plus que tout autre type de transfert générique, les limites de l'interculturalité : là où les notions de romantisme ou de symbolisme semblent avoir évolué de façon globale à l'échelle d'une partie de l'Europe et d'autres espaces, dont le Brésil, le cas du Parnasse – dans ce qu'il a de

plus particulier et de plus épisodique à l'échelle de la France – prend l'allure d'une anomalie générique.

En ce sens, bien que l'expression « Parnasse » soit très répandue et intuitivement acceptée dans l'historiographie de la littérature brésilienne telle qu'elle s'est constituée au Brésil de la fin du xix^e siècle jusqu'à nos jours, il s'agit ici de revenir sur les conditions de ce sentiment d'évidence et de postuler, ce faisant, que l'existence d'une poésie parnassienne au Brésil ne va pas de soi. L'enjeu concerne cependant non pas la littérature parnassienne en soi – dont il ne s'agit pas de contester ou de confirmer le caractère parnassien –, mais bien l'usage qui a pu être fait de la notion de Parnasse dans la constitution d'une littérature brésilienne : dans quelle mesure le vocabulaire de la critique littéraire a-t-il pu être reporté d'une culture à l'autre ?

En parcourant un corpus brésilien de critique littéraire, on tâchera donc d'analyser la façon dont le terme « Parnasse » et l'idée générale de poésie parnassienne s'implantent au Brésil au tournant du xix^e et du xx^e siècles. Ce corpus se compose d'études brésiennes de deux ordres : les premières sont de nature monographique et se consacrent explicitement au Parnasse dans toute sa spécificité – qu'il s'agisse d'essais tels que celui de Duarte Montalegre, *Ensaio sobre o Parnasianismo Brasileiro* (1945), ou de monographies consacrées à des auteur·ices emblématiques du mouvement tels qu'Olavo Bilac ou Raimundo Correia – ; les secondes, quant à elles, relèvent d'études générales et consistent principalement en des manuels et des usuels de référence (notamment ceux d'Antonio Candido et d'Afrânio Coutinho), dans lesquels il s'agira d'identifier la place qu'occupe le Parnasse au sein d'autres catégories génériques usitées par la critique littéraire brésilienne.

Le groupe des Parnassien·nes : une généricité problématique

Commençons par situer la catégorie du Parnasse sur le spectre du général. Il n'y a pas de catégorie, en effet, qui soit générale de façon absolue, de sorte que c'est en revenant sur le mode d'élaboration de la notion de Parnasse et sur son fonctionnement logique en tant que catégorie métalittéraire que l'on peut déterminer son degré de généralité.

S'il existe différentes façons de former des ensembles textuels en littérature, ces constellations de textes n'ont pas toujours la même valeur selon qu'elles tendent vers ce que Gérard Genette (2002, p. 49 *sq.*) définit comme un groupe empirique, d'un côté, ou une classe analogique de l'autre. Le théoricien prend à cet égard

l'exemple de *La Comédie humaine* balzacienne : s'il s'agit bien d'un ensemble de textes, il ne s'agit pas pour autant d'une classe, mais bien d'un groupe empirique de textes, dans la mesure où le critère de réunion pour former l'ensemble, dans ce cas, est auctorial et permet ainsi de désigner une partie de l'œuvre de Balzac. Dans le cas d'une classe analogique, le principe de réunion, cette fois, est générique : il s'agit de retenir des propriétés thématique-formelles communes pour constituer l'ensemble textuel, au-delà des déterminations empiriques liées au contexte historique où à l'auctorialité. Il n'y a pas de catégorie dans les études littéraires qui relève de façon univoque de l'une ou l'autre de ces logiques : le but de l'analyse, quand on s'intéresse aux catégories génériques, est précisément de déterminer leur degré de « classéité » ou de « groupéité ».

C'est en ce sens que les catégories métalittéraires constituent ce que l'on peut appeler des « généralités intermédiaires » (Compagnon, 2007) – abstraites ou empiriques, particulières ou générales à des degrés divers – à partir desquelles on peut faire le lien entre l'échelle la plus grande et indéterminée qui soit, la « littérature-en-général » et, à l'opposé, l'échelle la plus petite, celle d'un seul texte ou d'une seule unité formelle. Ainsi, la distinction que l'on fait en théorie des genres entre les déterminations analogiques et les déterminations empiriques d'une catégorie permet d'organiser et de situer les catégories littéraires les unes par rapport aux autres. On comprend en d'autres termes que toute étiquette métalittéraire – au premier chef celle du Parnasse – est plus ou moins (*vraiment*) générale : plus ses déterminations internes sont analogiques et transhistoriques, plus le potentiel généralisant de la catégorie est supposément fort.

Partant, dans la mesure où la catégorie du Parnasse est une notion historique qui fait partie du lexique institué des études littéraires, celle-ci comporte, ne serait-ce qu'à son degré minimal, une certaine valeur générale, un « ferment de généralité », dirait Genette (2002, p. 56). Quand bien même celle-ci ne relève pas d'un nom de genre à proprement parler, il s'agit dans tous les cas, en effet, d'une étiquette donnée à un mouvement littéraire à partir duquel on a pu regrouper un ensemble d'auteur·ices et de textes. Toute la question est de savoir comment cette appellation subsume et regroupe ces entités. Or, si le Parnasse participe pleinement de l'arsenal lexical dont dispose la critique littéraire pour nommer et classer la littérature, il y participe selon des modalités ambivalentes.

Le caractère proprement général d'une catégorie comme celle de Parnasse est en effet problématique en raison des fondements empiriques qui la déterminent et qui, par conséquent, font tendre l'étiquette de façon quasi exclusive vers la logique du groupe plutôt que celle de la classe. Contrairement aux noms de genre qui permettent de décrire et de regrouper de façon relativement transhistorique des textes selon des propriétés formelles et thématiques communes, les noms de

mouvements littéraires sont en principe conçus pour former des périodisations et ne décrire, ce faisant, que les textes produits dans les limites d'un contexte historique particulier.

La flexibilité de la notion de Parnasse, à cet égard, en tant que nom de mouvement littéraire, est toute relative. Le Parnasse désigne autant, en effet, si ce n'est plus, une époque (celle du xix^e siècle français finissant) ainsi qu'un moment éditorial, avant d'avoir pu désigner ensuite un style de poésie fondé sur un réservoir de thèmes et de formes communs. La catégorie apparaît en France en 1866, lors de la publication d'une anthologie d'auteur·ices¹ intitulée *Le Parnasse contemporain*, publication à partir de laquelle un sentiment d'école – centré sur la volonté de se situer contre le romantisme – se forge. Si les poète·s·s·es réuni·es dans la publication qu'a dirigée l'éditeur Alphonse Lemerre manifestent tous·tes la volonté d'écrire une poésie qui n'exalte plus la subjectivité comme le faisait la poésie romantique, et qui prône, au contraire, l'objectivité, l'impassibilité et le culte de la beauté formelle, l'appellation « Parnasse » est néanmoins difficilement dissociable du contexte qui l'a vu naître et des individus réunis entre 1866 et 1876, décennie durant laquelle s'étendent les trois publications successives du *Parnasse contemporain*.

Sous le mot « Parnasse », il s'est donc d'abord agi de désigner avant tout *des parnassiens* (quatre-vingt-douze) et *des parnassiennes* (sept), écrivant en langue française à la fin du xix^e siècle. L'appellation concurrente qui avait été envisagée auparavant – « Les Impassibles » – et qui n'a pas été retenue met en évidence ce que les étiquettes « Parnasse » ou « Parnasse contemporain » (les deux appellations circulent à degré équivalent) tendent à camoufler : plutôt que de désigner, comme c'est communément l'usage quand on parle de Parnasse, le lieu désincarné et intemporel de la création poétique, il s'agit bien de désigner ici des individus identifiables – des poète·s·s·es « impassibles » –, ayant vécu dans les années 1860 en France, et qui, ensemble, actualisent et « contemporanisent » le mont mythique du Parnasse pour en faire, précisément, leur « Parnasse contemporain ».

De ce fait, la particularité de la catégorie du Parnasse, si on la compare aux autres noms de genres et de mouvements littéraires, tient à cette genèse éditoriale qui incite à considérer l'ensemble textuel qu'elle recouvre comme un groupe fermé, quand bien même on a pu ensuite investir la notion d'une certaine classéité en identifiant des propriétés stylistiques et thématiques collectives transposables au-delà du groupe d'origine. Mais la groupéité de cette notion demeure toutefois particulièrement forte en raison de ce que l'on peut décrire comme un fonctionnement anthologique tout à fait remarquable et propre au Parnasse : non

¹ Parmi les quatre-vingt-dix-neuf poète·s·s·es qui ont contribué aux trois publications du *Parnasse contemporain*, on compte sept femmes : Louise-Victorine Ackermann, Augustine-Malvina Blanchecotte, Mélanie Bourotte, Nina de Callias, Louise Colet, Isabelle de La Roche-Guyon et Louisa Siefert.

seulement la catégorie est largement dépendante des figures qui l'emblématisent, mais encore celles-ci n'ont pas été glanées au fur et à mesure que l'histoire de la littérature et des idées évoluait et que l'esprit d'une époque se formait, mais, bien au contraire, de façon ponctuelle – lors de trois publications collectives réparties sur une décennie – à l'occasion de ce qui constitue en ce sens un double baptême, conceptuel et éditorial.

Or, si l'on compare le fonctionnement de la notion de Parnasse avec celle de romantisme, par exemple, dont les figures emblématiques sont, elles aussi, déterminantes et marquantes – notamment en raison de la conscience métahistorique de ses individus, qui ont sciemment voulu élaborer un mouvement littéraire –, leur nombre n'est pour autant pas déterminé de façon aussi restreinte et contraignante par un seul moment de fondation. De sorte que les figures du romantisme peuvent exister sans qu'un lien biographique ou éditorial, direct et explicite, les réunisse. Si cela est le propre des catégories post-romantiques d'avoir conscience de leur propre historicité, cette réflexivité métahistorique est tout à fait exacerbée dans le cas du Parnasse, au moyen d'un geste d'anthologisation qui renforce les déterminations empiriques imputées à l'étiquette « Parnasse ».

La groupéité de cette étiquette est telle, en effet, que la catégorie naît à l'histoire littéraire déjà pleine de ses individus. Son corpus étant fermé, il ne peut pas être augmenté de nouvelles œuvres présentant les mêmes propriétés, à moins de contrevenir précisément à ce qui semble être pourtant la propriété la plus fédératrice et définitoire de la notion, son fonctionnement anthologique. La généricité de cette catégorie est donc des plus limitée s'il en est : elle est d'emblée saturée par l'ensemble de ses figures représentatives et de ses textes possibles, puisque les limites qui lui sont imputables correspondent à la somme des individus présents dans l'anthologie. Son mode de fonctionnement logique est donc cumulatif : on peut définir la catégorie par le moyen de propriétés analogiques – réservoirs de motifs, de styles et de choix formels communs –, mais le critère déterminant qui, à terme, fonde la notion demeure néanmoins empirique.

Ce qui distingue finalement le fonctionnement du Parnasse, en tant que nom de groupe, de celui d'autres noms de groupe relève avant tout d'une question d'échelle : *La Comédie humaine* désigne un groupe d'œuvres faites par un seul auteur, quand le Parnasse, lui, désigne un groupe d'œuvres faites par un groupe d'auteurs. C'est précisément cette auctorialité collective qui brouille les frontières, semble-t-il, entre empiricité et généricité, et qui a pu permettre d'investir ce nom de groupe comme un nom de classe. Pour des raisons sociohistoriques et éditoriales, et au nom d'enjeux d'autolégitimation dans le champ littéraire, le Parnasse a pu, en d'autres termes, faire genre.

Cette analyse catégorielle montre en définitive dans quelle mesure rien ne prédispose le Parnasse à être une catégorie particulièrement générale ou généralisable au-delà de l'échelle de la France et de la période des années 1860-1870. Si l'étiquette fonctionne en principe comme un nom de groupe, on l'a investie, dans les faits, comme un nom de classe.

Le constat, à ce stade de la réflexion, est donc le suivant : non seulement le Parnasse est une catégorie dont le ferment de généralité est très limité, mais il est encore difficile d'étendre la notion et d'en accroître le nombre d'individus pour en faire une catégorie plus vaste, que l'on pourrait dire plus générale. Car si l'étiquette « Parnasse » renvoie un tant soit peu à des propriétés génériques reproductibles et généralisables, c'est-à-dire à un style parnassien reconnaissable de telle sorte que l'on puisse étendre le corpus à d'autres œuvres, il faut aussi être né-e à la bonne époque, dans la bonne décennie même, et dans le bon pays, pour correspondre aux conditions de constitution qui sont propres au Parnasse et dont on a vu les restrictions.

Du *Parnasse* contemporain au parnassianisme : la circulation transnationale d'un concept

L'enjeu, somme toute, n'est pas tant de savoir si le Parnasse est une catégorie générale : la réponse, si l'on s'en tient à une description purement logique de sa facture et de son mode de fonctionnement en tant qu'étiquette, est « à peine, ou si peu ». À l'évidence, si l'appellation s'est généralisée, et si on a pu l'appliquer ailleurs qu'en France, c'est par le moyen de logiques d'influence qu'il va s'agir à présent de comprendre : qu'une catégorie ne possède pas de potentiel généralisable n'a jamais empêché, en effet, qu'on la généralise par la force des choses.

Dans les décennies qui ont suivi sa formation, le Parnasse contemporain français s'exporte en dehors de ses frontières nationales : on emploie en effet l'étiquette « Parnasse » – séparée du mot « contemporain », cette fois, et en traduction, selon la langue du pays : *parnasianismo*, en portugais et en espagnol, par exemple, et *parnassianism* en anglais – pour désigner des auteur·ices d'autres cultures dont les caractéristiques, si diverses ou éloignées de la définition d'origine soient-elles, sont pensées, quoi qu'il en soit, comme renvoyant au Parnasse français².

² Ce transfert générique occasionne donc la création d'une nouvelle étiquette qui est le pendant brésilien du Parnasse français : le parnassianisme, ou *parnasianismo* en portugais. On fera donc la distinction entre ces deux termes selon le point de vue, français ou brésilien, qu'il s'agira d'évoquer.

Grâce aux travaux d'un groupe d'amateur·ices de la poésie parnassienne, on trouve sur le site de l'association Art et Culture en Pays de Fontainebleau³ un aperçu de cette trajectoire, dont le point d'origine se situe, selon l'association touristique, à Bois-le-Roi, ville de région parisienne baptisée à ce titre « Village International du Parnasse contemporain ». Le site répertorie une dizaine de poètes et poétesse⁴ dont on a considéré qu'ils avaient des liens – déclarés par la critique ou autoproclamés – avec le Parnasse. Ainsi, parce que le mouvement du Parnasse contemporain a joui d'un certain rayonnement, il s'est donc « étendu », pour reprendre le vocabulaire de l'association de Fontainebleau, « à l'international », au-delà de ses frontières françaises : en Europe – Portugal, Pologne, Italie, Angleterre, Espagne et Roumanie – ainsi qu'en Amérique latine et centrale – Brésil, Nicaragua, Argentine, Mexique, Pérou et Cuba.

La question de savoir ce qu'est un concept général en littérature n'est donc pas tant, ou pas seulement, une question de généralité – comment un concept, selon ses déterminations logiques internes, subsume-t-il un ensemble plus ou moins vaste d'entités ? – qu'une question de transculturalité : comment un concept subsumant *ici* tel ensemble textuel finit-il par subsumer, *là*, tel autre ensemble ? L'analyse purement logico-discursive ne suffit pas à comprendre la circulation des catégories ni à en évaluer le degré de généralité : les usages qui sont faits du vocabulaire générique sont en effet d'une plasticité telle – libre aux critiques de faire les rapprochements qui leur semblent bons avec le vocabulaire de leur choix –, que n'importe quelle catégorie – moyennant une bonne rhétorique herméneutique – peut être transposée d'une aire culturelle à l'autre.

De ce fait, le facteur le plus déterminant pour comprendre le parcours mondial d'une catégorie littéraire dépend surtout, non pas de la catégorie elle-même, mais des rapports d'influence et de pouvoir qui sous-tendent les relations internationales et interculturelles. Les usages catégoriels en littérature constituent l'expression la plus directe des relations d'influence et des rapports de domination qui se jouent entre les littératures, ce dont le succès de la poésie parnassienne au Brésil est tout à fait emblématique. Il n'y a pas de doute, en effet, dans ce que l'historiographie littéraire brésilienne donne à lire des origines du parnassianisme brésilien, que ce transfert générique tient à la place qu'a occupée la littérature française dans l'imaginaire culturel des auteur·ices et lettré·es brésilien·nes de l'époque, dont le panthéon d'écrivain·es, les références partagées et les modèles littéraires sont majoritairement européens, et plus particulièrement français.

³ Voir le site internet de l'association et notamment la section consacrée au Parnasse contemporain : <https://artetculturefontainebleau.fr/bois-le-rovillage-international-du-parnasse-contemporain/>. L'association justifie ce baptême de la ville de Bois-le-Roi par le fait que « plusieurs figures majeures de la vie littéraire du xix^e siècle sont liées, directement ou indirectement, à ce territoire ».

⁴ Le recensement opéré sur le site ne compte que des hommes à l'exception de la poétesse portugaise Florbela Espanca.

Cette francophilie florissante tient aux rapports de domination coloniale qui opposent le Brésil et le Portugal et dont les effets se font sentir comme par ricochet entre la France et le Brésil. C'est avant tout, en effet, contre la puissance coloniale portugaise que Paris a pu devenir la « capitale culturelle et artistique de l'Amérique latine », comme l'explique Pierre Rivas (1993, p. 99). Devenues indépendantes depuis peu, des nations encore jeunes telles que le Brésil, explique Lígia Vassallo, ont pu chercher des modèles littéraires ailleurs que dans la péninsule Ibérique, contre le pouvoir colonial, mais toujours en Europe : « Ce qui explique le choix du modèle français. [*Hence, the choice of the French model.*] » écrit-elle ainsi (2018, p. 115). Les milieux artistiques et intellectuels brésiliens évoluaient donc dans une forme de mondanité francophile, à une époque où, écrit Lasinha Brito, à Rio, « [...] tout était d'inspiration parisienne. On buvait la France, on vivait à la parisienne. On pensait en français. » (1970, p. 81.)

C'est dans le cadre de ces relations étroites avec la France que le concept de Parnasse a donc pu circuler et arriver au Brésil. Dans son *Panorama da Poesia Brasileira*, le critique Péricles Eugênio Da Silva Ramos explique que le parnassianisme brésilien est tout droit « sorti des poches », écrit-il, d'un journaliste et critique brésilien influent, Artur de Oliveira, à la suite d'un séjour qu'il a fait à Paris dans les années 1860 : « ce que l'on appelait le Parnasianisme [*sic*] est sorti des poches d'Artur de Oliveira [*o chamado parnasianismo saiu das largas calças inglesas de Artur de Oliveira*] » (1957, p. XXI). C'est alors à son retour, à partir de 1872 – c'est-à-dire quatre années avant la dernière livrée du *Parnasse contemporain* en France – que les principes d'une poésie parnassienne se déploient progressivement dans les cercles littéraires brésiliens jusqu'à la publication, dans les années 1880, des premiers recueils de poésie se réclamant du mouvement.

Les manuels d'histoire littéraire témoignent de la diffusion incontestable du mouvement au Brésil, dont on trouve la mention de façon quasi systématique dans les sommaires et les frises chronologiques. Ce que l'on a appelé au Brésil le « *parnasianismo* » constitue à part entière un mouvement littéraire, le plus « durable » et « profond » (« *o mais duradouro e profundo de todos os monumentos ou correntes* », 1945, p. 14), si l'on en croit Duarte Montalegre dans son *Ensaio sobre o Parnasianismo Brasileiro*. Le degré d'implantation de l'étiquette dans l'historiographie littéraire brésilienne est tel qu'il a été d'usage, par exemple, de parler de la « triade parnassienne » pour désigner les trois poètes les plus emblématiques du mouvement, parmi lesquels on trouve l'auteur d'un célèbre traité de versification, Olavo Bilac, aux côtés de Raimundo Correia et Alberto de Oliveira.

C'est, somme toute, pour des raisons historiques liées à la colonialité des relations culturelles entre l'Europe et le Brésil qu'un phénomène éditorial français avait les

moyens matériels et symboliques de se diffuser ailleurs que sur son territoire propre, pour former au Brésil un mouvement littéraire dont la reconnaissance et la légitimité dans le champ littéraire sont incontestables. C'est donc à double titre que la catégorie du Parnasse n'a (décidément) pas de prédisposition à être particulièrement générale : non seulement les conditions de son élaboration en France lui confèrent une ampleur générale limitée, si ce n'est minime, mais encore les conditions de sa présence au Brésil, quant à elles, sont liées à des dynamiques coloniales qui en font une notion dont tout le contenu général qui lui est imputable n'est pas au premier chef brésilien mais d'abord venu d'Europe.

Si René Étiemble pouvait déjà déplorer en 1974 dans son *Essai de littérature (vraiment) générale* que la théorie littéraire, à une époque où elle se disait pourtant résolument générale, ne l'était que d'un point de vue dominant – occidental et européen –, le cas du parnassianisme met également au jour la façon dont les pratiques d'étiquetage sont, elles aussi, révélatrices de ce phénomène d'eurocentrisme. Cette logique, qui plus est, s'opère à une échelle plus systématique encore : ce ne sont pas seulement les mêmes corpus, exclusivement « euro-yankee » dirait Étiemble, qui sont considérés par les études littéraires, mais c'est encore le vocabulaire lui-même que l'on emploie pour nommer et classer la littérature, même non européenne, qui est tributaire d'une pensée eurocentrée. C'est en ce sens que, après avoir décillé les regards quant au caractère faussement général des études littéraires de son temps, Étiemble invitait dans son essai à « repartir à zéro » (1974, p. 11).

Mais, si cet appel à la réforme vaut pour la théorie littéraire et les usages catégoriels de la fin du xx^e siècle, qui sont contemporains de l'essai d'Étiemble, et contre lesquels le théoricien se positionne, qu'en est-il des pratiques théoriques et des étiquetages qui, comme dans le cas des termes « Parnasse » et « parnassianisme », précèdent ce moment de remise en cause ?

Il n'est pas toujours possible, en effet, de faire table rase pour repartir de zéro : il fut un temps où le vocabulaire catégoriel de l'histoire littéraire brésilienne telle qu'elle s'est élaborée, située et théorisée, était en effet nimbé d'un eurocentrisme dont on doit considérer, à présent, le caractère institutionnalisé. La littérature parnassienne s'est élaborée au Brésil avant que le mouvement moderniste anthropophage ne formule le projet de constituer une littérature, ainsi qu'un vocabulaire théorique (à commencer par le mot « anthropophage » lui-même), coupée de la mainmise européenne. La solution au problème n'est donc pas de déposséder le métadiscours brésilien d'un vocabulaire européen qui lui est devenu propre : il ne s'agit pas, en effet, dans le but de se défaire de l'embarras qu'occasionne la présence d'un vocabulaire tout droit venu d'Europe, de renommer

un mouvement littéraire qui, quoi qu'on en dise, s'est pensé comme tel par les intellectuel·les de l'époque : proprement et irréductiblement « parnassianiste ».

Plus encore, le décalage entre le Parnasse contemporain français et le parnassianisme brésilien est tel – le mouvement du Parnasse a en effet joui d'une postérité et d'une richesse qui dépassent largement les conditions d'émergence et l'évolution du concept en France – qu'il serait contestable de vouloir mettre au jour la colonialité des circulations génériques entre l'Europe et le Brésil en refusant au concept de « Parnasse » une identité proprement brésilienne ou un caractère proprement général. Il est impossible d'annuler rétrospectivement les rapports de domination culturelle entre les deux pays par un nouveau baptême conceptuel : la littérature brésilienne qui s'est pensée et dite « parnassienne » n'est pas dissociable de ce lexique européen. Impossible, en effet, de dire à Olavo Bilac, Raimundo Correia ou Alberto de Oliveira qu'ils ne sont pas *vraiment* parnassiens, qu'il faudrait donner un autre nom à leur intuition littéraire et au sentiment d'appartenance qu'on leur a imputé, et qui a été le leur, à ce moment de l'histoire littéraire de leur pays.

Une théorie littéraire vraiment générale, c'est-à-dire décoloniale, doit s'accommoder d'usages catégoriels ambivalents qui sont la marque et la rémanence d'une configuration littéraire mondiale dont il ne faut pas camoufler l'« eurolâtrie », pour reprendre le terme d'Adrian Marino (1988), celle-ci étant devenue constitutive de l'histoire des littératures auparavant minorées par l'universalisme méthodologique de la théorie littéraire. Le seul moyen de repartir de zéro, ici, est de le faire avec le mot « Parnasse », mais en laissant l'Europe derrière nous.

Acclimater l'universel : la construction rhétorique du Parnasse comme invariant

Le cas du parnassianisme brésilien met en évidence la façon dont la réforme de la littérature générale pose problème avant tout au niveau du métadiscours : si l'on peut élargir le corpus de la littérature mondiale à un ensemble d'œuvres plus vaste, si l'on peut en effet le rendre plus général dans ce qu'il recouvre en termes d'aires géographiques et de cultures, que fait-on cependant du lexique catégoriel et du langage métalittéraire qui, bien souvent, est lui-même « européo-yankee », et dont on a vu qu'il a pu, en outre, s'institutionnaliser comme tel par le passé ?

La notion de poésie parnassienne a connu son propre cheminement poétique et théorique au Brésil, tant et si bien que ce cas de figure brouille les données de la question de départ : impossible de trancher de façon nette entre les domaines du

faux et du vrai, de l'authentique et de l'inauthentique. Une catégorie, à partir du moment où celle-ci s'institutionnalise et circule dans le discours critique, acquiert dans les faits un statut général.

Or la volonté de savoir quelles catégories sont « vraiment » générales implique précisément d'opposer de façon distincte, et sans chevauchement possible, une théorie littéraire que l'on considérerait faussement générale – car son vocabulaire a été exporté et s'est imposé à d'autres cultures – à une autre qui, quant à elle, le serait *vraiment*, car les concepts qu'elle mobilise seraient irréductibles à toutes particularités locales – imposés nulle part et partagés partout. C'est-à-dire que seules les catégories relevant d'invariants culturels seraient véritablement générales, dans ce cas, et correspondraient au strict cahier des charges qu'Étiemble décrit dans son essai : la « littérature générale », d'après lui, consiste en effet à « dégager de l'histoire universelle des littératures [...] un petit nombre de constantes ou d'invariants (ce que sont au juste le romantisme, le classicisme, le baroque, la rhétorique, la préciosité) » (1974, p. 94).

Le fait de désavouer l'idée de littérature générale en considérant que celle-ci ne l'est pas véritablement, ou pas suffisamment, conduit donc à un paradoxe : on présuppose en même temps un principe de généralité particulièrement fort et absolu que seule une discipline qu'Adrian Marino imagine dans son essai sous le nom d'« *Absolutik* » (1988, p. 75) – sur le modèle allemand de la *Komparistik* – serait capable de proprement théoriser. Les seuls concepts qui soient généraux, sous les latitudes d'une telle discipline, sont en fait universels ; de sorte qu'un concept « seulement » général ne peut l'être que « faussement ». L'équivalence qui est faite spontanément, chez Marino et Étiemble, entre « littérature générale » et « littérature universelle » le confirme. Et c'est précisément la superposition de ces deux niveaux d'abstraction – général et universel – qui permet alors d'instaurer une logique du soupçon à partir de laquelle on peut traquer les fausses généralités (non universelles) et exprimer le souhait de concevoir une théorie qui puisse servir « la littérature universelle, *la vraie*⁵, parce que non restrictive, non eurolâtre » (Marino, 1988, p. 107). On trouve ce même genre de revendication aléthique dans l'éditorial du premier numéro de la revue *Komparatistische Hefte* (1980) : à l'image d'Étiemble et de Marino, le projet de Janos Riesz, pour la revue, était de proposer une littérature comparée qui soit une « réelle théorie littéraire générale [*wirkliche allgemeine Literaturwissenschaft*] » dont l'objet sera la littérature universelle⁶.

Dans un contexte théorique tel que celui-ci, le Parnasse ne peut être une catégorie vraiment générale que si on le considère comme un invariant : il aurait fallu que de façon universelle tous les peuples aient connu, à un moment de leur constitution

⁵ Nous soulignons.

⁶ Cité par Marino, 1988, p. 75.

identitaire et culturelle, une littérature parnassienne ; de la même façon que l'on a pu considérer que toutes les nations, au moment où elles cristallisent une identité nationale et un sentiment de communauté, se réunissent systématiquement autour d'une épopée fondatrice. La situation du Parnasse à l'échelle du monde, comme on l'a vu, n'est cependant pas aussi franche que cela : le Parnasse n'est ni irréductiblement local, ni uniformément universel. Plus encore : que l'idée d'une diffusion universelle aille de soi pour l'épopée mais qu'elle paraisse incongrue dans le cas du Parnasse – que l'on dira trop ponctuel ou anecdotique – nous met devant l'évidence que l'idée d'invariant, non seulement est difficile à statuer en littérature⁷, mais encore, ne permet pas de réfléchir au statut de nombreuses catégories – si ce n'est toutes – qui, comme le Parnasse, se situent quelque part entre le particulier et l'universel.

Il faut donc tenir compte du fait que la généralité se pense de façon graduelle et non absolue ; qu'il n'y a pas de catégorie qui soit générale par essence, indépendamment d'un ancrage territorial. De sorte que s'il n'y a pas de concepts ou de théories qui soient universellement générales, il faut se demander quelles stratégies discursives d'adaptation et de relocalisation de concepts ont été mises en œuvre pour étendre leur champ d'applicabilité. La question, dès lors, n'est plus tant de savoir si le Parnasse est, ou n'est pas, une catégorie générale, que de comprendre la façon dont on l'a construite comme telle dans les espaces qui ont vu l'expression s'imposer : comment les discours critiques négocient les propriétés générales d'un concept venu d'ailleurs pour en faire autre chose qu'un concept uniquement européen.

Pour intégrer la notion exogène de Parnasse à son propre horizon interprétatif et théorique, la critique littéraire brésilienne a mis en place ce que l'on peut appeler une rhétorique de l'acclimatation. C'est-à-dire que l'objectif des critiques brésiliennes qui se sont intéressées à la poésie parnassienne lors de son déploiement au Brésil à la fin du xix^e siècle a été de naturaliser l'expression en l'adaptant, pour ainsi dire, à la culture et au contexte brésiliens. Il leur a fallu mettre en évidence le processus par lequel le Parnasse se fonde dans l'environnement brésilien, ce que José Vérissimo, par exemple, a montré en parlant de « transplantation », de « modification » du Parnasse sous l'action de ce qu'il appelle « notre idiosyncrasie sentimentale » proprement brésilienne :

Transplanté au Brésil, le parnassianisme français s'est sensiblement modifié sous l'action de notre idiosyncrasie sentimentale, de notre émotivité facile et des

⁷ C'était précisément tout l'enjeu de l'essai d'Adrian Marino, dans la lignée d'Étiemble, de prouver l'existence d'invariants : « S'il y a des universaux culturels et linguistiques, pourquoi n'y aurait-il pas aussi des universaux poétiques et littéraires ? » (1988, p. 107.)

traditions de notre poésie. L'impersonnalité et surtout l'impassibilité ne correspondent pas à notre tempérament⁸. (Vérissimo, [1916] 1998, p. 246.)

La description de ce processus d'adaptation transculturelle passe aussi bien par l'identification de différences que de ressemblances. José Vérissimo insiste ci-dessus, par exemple, sur les propriétés génériques qui, de la France au Brésil, ne sont pas transférables et qui ont donc été infléchies par le Parnasse brésilien : l'idée d'une poésie impassible et objective ne sied pas en effet, écrit-il, au « tempérament » brésilien, qui a dès lors rendu la poésie parnassienne plus « émotive » dans son pays. À l'inverse, Duarte Montalegre s'attache, quant à lui, à atténuer les différences culturelles soulignant ce qui, selon lui, prédisposait déjà la poésie parnassienne française à se développer au Brésil. Ainsi signale-t-il au début de son essai que « les tropiques ont été le berceau des plus grands poètes parnassiens [*os trópicos foram o berço dos maiores poetas parnasianos*] » (1945, p. 14), Charles Leconte de Lisle et José-Maria de Heredia étant nés chacun respectivement à la Réunion et à Cuba. Les origines « exotiques » de ces poètes français lui permettent de mettre en évidence la façon dont le Parnasse recelait déjà en lui une forme de « sensualité organique » qui est celle des « peuples chauds » (« *a sensualidade orgânica dos povos quentes* », p. 14), expression qu'il reprenait déjà à José Osório de Oliveira (1930) dans son *Historia Breve de Literatura Brasileira*.

Ces stratégies d'adaptation, qu'elles accusent les différences ou qu'elles les aplanissent, sont quoi qu'il en soit fondées sur une vision du monde tributaire de la théorie des climats : c'est en tenant compte des latitudes sous lesquelles évolue une culture qu'il est possible, selon cette rhétorique, d'évaluer la compatibilité de deux littératures, dont on rend l'altérité appréhendable de façon organique. Cette façon d'investir les propriétés définitoires du Parnasse permet ainsi de marquer une continuité entre la France, ou plus globalement l'Europe, et ce qui, dans la critique brésilienne, a été construit comme une forme de Sud fantasmé. C'est donc sur fond d'exotisation qu'une idiosyncrasie brésilienne a d'abord pu se constituer dans le discours critique, notamment sous l'impulsion de Silvio Romero et de son *História da Literatura Brasileira* ([1888] 1980), dans laquelle il explique la façon dont évolue l'esthétique européenne dans un contexte brésilien, quand celle-ci, écrit-il, « prend plus de chaleur dans l'intensité et plus d'éclat dans la forme » :

La synthèse de tout ce qui a été écrit ici est facile à faire : le lyrisme portugais de l'époque camonienne, passé au Brésil, a évolué de manière croissante, gagnant en intensité et en éclat, jusqu'à constituer l'expression typique de l'esthétique

⁸ « *Transplantado para o Brasil, o parnasianismo francês modificou-se sensivelmente sob a ação das nossas idiosincrasias sentimentais, da nossa fácil emotividade e das tradições da nossa poesia. A impersonalidade e sobretudo a impassibilidade não vão com o nosso temperamento.* » (Ma traduction.)

nationale et devenir l'une des plus parfaites, sinon la plus parfaite, d'Amérique. Le sang africain et indigène y contribue grandement ; presque tous les poètes de talent que nous avons cités sont métis et, si nous ne l'indiquons pas systématiquement devant le nom de chacun, c'est parce qu'aujourd'hui encore, les préjugés ne permettent pas de le faire sans dégoût⁹. (Romero, [1888] 1980, p. 1688.)

Si daté soit-il dans les présupposés anthropologiques et épistémologiques qu'il déploie, il est indéniable que l'ouvrage de Silvio Romero a largement participé à la légitimation de la littérature indigène et afro-brésilienne dans un contexte où l'esthétique européenisante dominante ne les rendait que très peu visibles. Dans ce qu'il présente comme une « synthèse » et une montée en « intensité » du lyrisme, Romero fait de la poétique portugaise, ici, et plus globalement de la poétique européenne, un bien culturel brésilien devenu inaliénable.

Ainsi, le paradoxe que finit toujours par occasionner la dialectique du général et du particulier, quand on s'y arrête un peu trop longtemps, est désormais consommé : c'est en trouvant la particularité brésilienne sous le concept de Parnasse qu'on en fait une catégorie *vraiment* générale. La critique littéraire brésilienne resitue les propriétés généralisantes du concept de Parnasse à partir de coordonnées conceptuelles qui ne sont plus celles d'un pays d'origine, lointain et européen, mais celles d'une identité proprement brésilienne, aussi fantasmée et stéréotypée qu'elle a pu être par les critiques brésiliens·nes iels-mêmes.

Cet exotisme, qui a en effet été si représentatif d'une critique littéraire positiviste et anthropologisante à la fin du XIX^e siècle et jusque dans les années 1950, n'est pas seulement le fruit d'un regard européen surplombant porté de l'extérieur sur le Brésil, ou même d'un regard européenisé que le Brésil porterait, de l'intérieur, sur sa propre littérature ; ce Parnasse exotisé est aussi une construction de la critique brésilienne elle-même, qui s'empare d'un concept et compose avec le vocabulaire métalittéraire que l'histoire coloniale a mis sur son passage.

⁹ « A síntese de tudo que aí ficou escrito é fácil de fazer: o lirismo português da época camoniana, passado ao Brasil, evoluiu em marcha crescente, tomando mais calor na intensidade e mais brilhos na forma, até vir a constituir a expressão típica da estesia nacional e tornar-se um dos mais perfeitos, senão o mais perfeito, da América. O sangue africano e indígena contribui muito para isso; quase todos os poetas de talento que deixamos citados são mestiços e, se não indicamos sempre e sempre diante do nome de cada um, é porque, ainda hoje, os preconceitos não o deixam fazer sem desgosto. » (Ma traduction.)

Un discours critique situé : l'implantation métadiscursive du Parnasse au Brésil

Une catégorie « vraiment » générale, en définitive, – et avec toute l'exigence de décentrement que l'adverbe polémique implique –, est une catégorie dont le caractère général ne s'éprouve pas seulement par le prisme d'une seule culture, surtout quand la culture en question est hégémonique et qu'elle constitue ce que Revathi Krishnaswamy appelle un « lieu de production théorique [*a site of theory*] » (2010, p. 400) dont le vocabulaire conceptuel est, ou a été, employé à une échelle globale.

En ce sens, si le mot « Parnasse » est représentatif, à ce titre, de l'hégémonie des étiquetages génériques français à la fin du xix^e siècle, le mot « parnassianisme », quant à lui, met en évidence autre chose que cette hégémonie : il montre le processus transculturel et translinguistique par lequel est passé le concept quand il a été employé au Brésil. La poésie parnassienne, selon qu'on la désigne de la France ou du Brésil, n'a donc pas la même valeur ou le même potentiel généralisants. À la différence du mot français, les deux nouvelles étiquettes qui en découlent font en effet entendre la superposition de deux horizons critiques et théoriques, si ce n'est plus, si l'on pense aussi à la diffusion du terme « *parnasianismo* » à l'échelle continentale en Amérique latine. Le feuilletage conceptuel et culturel qu'implique le fait de parler de « parnassianisme », ou bien de traduire le « Parnasse » en « *parnasianismo* », permet donc un décentrement qui arrache le langage théorique aux écueils qui, autrement, sont invisibles et difficiles à contrecarrer : ou bien l'universalisme, ou bien l'eurocentrisme, sinon les deux à la fois, qu'implique le fait de parler *du* Parnasse-tout-court.

Cette étude de cas ne vise cependant pas à trier le bon grain de l'ivraie en sauvant les bons concepts parmi les mauvais. On peut convenir tout au plus que l'inventivité lexicale qu'impliquent la traduction ou l'adaptation transculturelle des étiquettes génériques, quand elles circulent, constitue assurément un lieu d'expérimentation conceptuelle privilégié pour produire une théorie littéraire aussi générale que l'auraient souhaitée Étiemble et Marino.

Mais, en fin de compte, la possibilité de produire un discours général non eurocentré ne tient pas seulement, et même très peu, au choix des catégories elles-mêmes – puisqu'il est souvent trop tard pour les choisir –, elle tient surtout à l'usage qui est fait de ces catégories en discours. Il s'agit donc surtout de conclure qu'une catégorie « vraiment » générale est avant tout le fruit d'une énonciation

située, autrement dit qui explicite ou, du moins, invite à ce que l'on se demande de quel lieu vient l'usage qu'on a d'une catégorie.

En ce sens, s'il est d'usage de considérer le processus de généralisation comme un mouvement d'abstraction par lequel on « déréalise » le propos¹⁰, il s'agit de soutenir tout le contraire concernant les étiquetages génériques : c'est la possibilité de percevoir l'ancrage territorial, et notamment la multiplicité de ces ancrages, qui rend une catégorie proprement générale, c'est-à-dire générale à une échelle transnationale qui ne renvoie pas l'ordre mondial à un ordre occidental.

En raison de leurs positions plus ou moins centrales ou périphériques dans ce que Pascale Casanova a nommé la « République mondiale des Lettres » (1999), certains discours tels que celui de la critique littéraire brésilienne sont déjà situés en soi. Antonio Candido le remarquait en d'autres termes quand il parlait du caractère « spontanément comparatiste » de la critique brésilienne, dans la mesure où celle-ci se théorise toujours dans une relation avec l'extérieur :

Il y a plus de quarante ans, j'ai dit que « étudier la littérature brésilienne, c'est étudier la littérature comparée », car notre production a toujours été tellement liée aux exemples étrangers que, sans s'en rendre compte, les chercheurs effectuaient leurs analyses ou formulaient leurs jugements en les prenant comme critères de validité. Il en est résulté une sorte de comparatisme diffus et spontané dans le filigrane du travail critique depuis l'époque du romantisme, lorsque les Brésiliens ont affirmé que leur littérature était différente de celle du Portugal¹¹.
(Candido, 1993, p. 211.)

D'autres discours critiques, quant à eux, ne sont pas situés, ou du moins difficilement situables, puisqu'on les confond avec l'universel, de sorte qu'il s'agit de pouvoir les rendre situables. La critique littéraire brésilienne constitue à cet égard un laboratoire riche d'énoncés génériques et de pratiques métadiscursives à partir desquels on peut réfléchir à ce que serait une poétique des usages génériques, et plus largement de la critique littéraire, qui soit située : le but serait de produire le même effet que celui que suscite le mot « parnassianisme » par rapport à « Parnasse », c'est-à-dire une forme de mise à distance ou d'étrangéisation du vocabulaire théorique qu'on emploie.

La façon dont les critiques littéraires brésiliennes présentent et emploient le concept de « parnassianisme » dans leurs écrits est sur ce point emblématique. Les

¹⁰ Voir Abdelmadjid Ali Bouacha, *La Généralisation en discours*, thèse de doctorat, dir. Jean-Claude Chevalier, Université Paris Diderot, 1991.

¹¹ « Há mais de quarenta anos eu disse que "estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada" porque a nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critérios de validade. Daí ter havido uma espécie de comparatismo difuso e espontâneo na filigrana do trabalho crítico desde o tempo do romantismo, quando os brasileiros afirmaram que a sua literatura era diferente da de Portugal. » (Ma traduction.)

critiques qui ont introduit en premier la notion de Parnasse au Brésil, tels que Duarte Montalegre notamment, ne manquent jamais de signaler le caractère exogène du mot et de faire le récit de ce qui a été non seulement une implantation littéraire – le mot « Parnasse », à un moment, est arrivé au Brésil –, mais aussi, et surtout, une implantation métadiscursive : au-delà de la scène littéraire, il a en effet fallu que le mot arrive, aussi, jusqu'au discours critique lui-même. Ainsi est-il d'usage de considérer que le concept de « *parnasianismo* » apparaît dans la critique littéraire brésilienne en 1886, comme l'a rappelé plus tard Massaud Moisés :

Le terme « *parnasiano* », utilisé pour désigner le genre qui émergeait dans *Sonetos e Rimas*, a été employé pour la première fois par Fialho de Almeida dans la préface de la deuxième édition, révisée et augmentée, du livre, publiée en 1886, date à laquelle le terme est devenu courant parmi nous¹². (Moisés, 1989, p. 175.)

Une remarque de ce genre, et dont les ouvrages critiques et les histoires littéraires brésiliennes sont riches, nous donne à voir la catégorie circuler au sens propre du terme : c'est-à-dire que Massaud Moisés montre ici comment s'est opérée, par le truchement d'une préface, l'incorporation de la notion de Parnasse dans les pratiques discursives au Brésil. Il s'agit non pas d'un baptême conceptuel, comme cela était le cas en France, mais d'une introduction ou d'une entrée en scène métadiscursive d'un terme venu d'ailleurs.

Si c'est donc après l'année 1886 que le terme se déploie et participe pleinement des usages catégoriels des milieux littéraires brésiliens, nombreux·ses sont alors les critiques à mettre à distance le terme quand il s'agit de désigner la période précédant 1886. Dans son *Panorama da Poesia Brasileira*, Péricles Eugênio da Silva Ramos commence ainsi par rappeler l'origine française de ce que l'on appelait d'abord dans les années 1880 « le culte de la forme » et que l'on a ensuite « connu », écrit-il, « sous le nom de parnassianisme » : « Le timbre différenciateur est apparu au cours de la décennie 1880, avec ce qu'on a appelé "le culte de la forme" et qui est ensuite devenu connu sous le nom de parnassianisme¹³. » (1957, p. 49.) De sorte que le critique emploie la catégorie non pas en son nom propre – il parle ailleurs de l'« ainsi nommé parnassianisme [*o chamado Parnasianismo*] » –, mais au nom d'une institutionnalisation dont on voit le processus à l'œuvre. La façon dont Da Silva Ramos modalise son propre usage du terme « *parnasianismo* » lui permet de signaler les moments où le mot « Parnasse » « ne circulait pas encore » au Brésil, écrit-il, quoiqu'il commençât déjà à se faire connaître tandis que le recueil d'Alberto de Oliveira, *Meridionais*, paraissait en 1884 : « *Meridionais* est un livre résolument

¹² « O termo "parnasiano", para designar o gênero que despontava em *Sonetos e Rimas*, empregou-o pela primeira vez Fialho de Almeida no prefácio a segunda edição, revista e aumentada, do livro, saída em 1886, datando-se aí a generalização do apelativo entre nos. » (Ma traduction.)

¹³ « O timbre diferenciador veio no curso do decênio de 1880, com o que se denominou "o culto da forma" e se tornou conhecido com o nome de *Parnasianismo*. » (Ma traduction.)

parnassien (même si ce terme n'était pas encore employé au Brésil à cette époque)¹⁴. » (1957, p. XX.)

Raconter l'histoire des mouvements littéraires au Brésil, c'est donc raconter l'apparition de mots dont on voit l'incorporation dans le métalangage de l'époque. Ces moments où les critiques font le récit d'un parcours lexico-métatextuel rendent tangible toute l'altérité du vocabulaire critique et la façon dont, constamment tendue entre un *ici* brésilien et un *ailleurs* européen, une catégorie importée telle que le Parnasse ne recouvre jamais uniformément un seul ancrage culturel ou territorial. La modification du terme quand il passe d'une langue (Parnasse) à l'autre (*parnasianismo*) est emblématique de cette altérité qu'il s'agit précisément de cultiver pour produire une langue conceptuelle et générique davantage située.

Au-delà du vocabulaire lui-même, de la forme qu'il prend et du récit qu'on fait de ses voyages métadiscursifs transnationaux, on peut aussi situer son discours sur le plan de l'énonciation. La façon dont la critique brésilienne construit son champ d'exploration comme un *ici* relatif à un *là-bas* n'est pas seulement l'expression de rapports de dominations culturelles. On peut aussi voir une véritable force généralisante dans cette façon de constamment mettre en regard sa propre particularité historico-littéraire – en parlant systématiquement de « notre parnassianisme [*nosso parnasianismo*] » – face à une Europe qui constitue à l'époque la seule référence littéraire : le discours tire précisément sa force généralisante de ce positionnement double.

L'ouvrage *Historia da Literatura Brasileira* de José Vêrissimo est un bon exemple de cette énonciation située : tantôt Alberto de Oliveira y est-il qualifié comme l'auteur « le plus typique de nos parnassiens [*o mais típico dos nossos parnasiano*] » ([1916] 1998, p. 246) ; tantôt est-ce le recueil d'Olavo Bilac qui y est décrit comme « l'exemple le plus abouti de notre parnassianisme [*o mais acabado exemplar do nosso parnasianismo*] » (p. 246) ; tantôt, enfin, est-ce le recueil *Sonetos e Rimas* qui est décrit comme « l'un des meilleurs exemples du parnassianisme à la française ici [*um dos dos melhores exemplares do parnasianismo à francesa aqui*] » (p. 247). La force généralisante de ces occurrences tient précisément au pronom possessif, dont il faut interpréter l'origine pour actualiser pleinement ce à quoi réfère la catégorie du Parnasse : ce n'est pas *le* Parnasse – sans adjectif de nationalité, et qui n'est général que pour celles et ceux à qui l'universel bénéficie ici –, mais le parnassianisme des Brésilien·nes : *nosso parnasianismo*.

¹⁴ « Meridionais são um livre definitivamente parnasiano (embora no Brasil ainda não circulasse o termo aquele tempo). » (Ma traduction.)

Un Parnasse (vraiment) général ? Bilan de l'enquête

Le Parnasse est-il, en définitive, une catégorie (vraiment) générale ? Il est difficile de répondre par l'affirmative, et cela à plusieurs titres : son historicité et les conditions éditoriales qui la déterminent nous en ont dissuadée dès le début ; les conditions historico-politiques qui, par ailleurs, ont pu permettre à la catégorie de « circuler » de la France au Brésil ne nous ont pas fait changer d'avis. Les chances pour une telle catégorie d'être « vraiment » générale étaient minimes, et la réponse négative, courue d'avance.

Mais qu'on ait tâché de répondre à la question le plus littéralement et exhaustivement possible nous aura permis de revoir les termes de la question : il n'y a pas de catégorie qui soit plus « vraiment générale » qu'une autre. Il y a, en revanche, des situations de discours qui permettent de composer avec les écueils d'un universalisme désincarné, ce que nous auront appris l'inventivité lexicale, l'écriture située et la conscience réflexive de la critique littéraire brésilienne. La façon dont celle-ci creuse un écart, en effet, entre « Parnasse » et « parnassianisme » nous donne les moyens de penser une écriture critique décentrée. Le discours critique, dans son usage des catégories littéraires, et notamment à une échelle mondiale, tire sa force généralisante du fait qu'il prend en charge sa propre altérité et la confronte à l'altérité des discours qui le traversent.

BIBLIOGRAPHIE

Andrade Muricy, *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, Brasília, Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

Brito Lasinha, *A Colombo na vida do Rio de Janeiro*, Rio, Olímpia, 1970.

Candido Antonio, « Literatura comparada », dans *Recortes*, São Paulo, Schwarcz, 1993.

Casanova Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

Compagnon Antoine, « La notion de genre », cours d'Antoine Compagnon, Université de Paris IV-Sorbonne, Fabula : Atelier de théorie littéraire, en ligne, 2007 : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?La_notion_de_genre.

Da Silva Ramos Péricles Eugênio, *Panorama da Poesia Brasileira*, vol. 3, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1957.

Étiemble René, *Essai de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1974.

Genette Gérard, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.

Krishnaswamy Revathi, « Toward World Literary Knowledges: Theory in the Age of Globalization », *Comparative Literature*, vol. 62, n° 4, 2010, p. 399-419.

Marino Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PU de France, 1988.

Moisés Massaud, *História da Literatura Brasileira*, vol. 3, São Paulo, Cultrix, 1989.

Montalegre Duarte, *Ensaio sôbre o Parnasianismo Brasileiro*, Coimbra, Coimbra Editora, 1945.

Olinto Antônio, *Breve História da literatura Brasileira (1500-1994)*, São Paulo, LISA, 1994.

Oliveira José Osório (de), *Breve História da Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins, 1930.

Le Parnasse contemporain. Recueil de vers nouveaux, Paris, Lemerre, 1866.

Rivas Pierre, « Paris como a capital literária da Americana Latina », dans Ligia Chiappini et Flávio Aguiar (dir.), *Literatura e Historia na Americana Latina*, São Paulo, Edusp, 1993, p. 99-114.

Romero Silvio, *História da Literatura Brasileira*, vol. 5 (1888), 7^e éd., Rio de Janeiro, José Olympio, 1980.

Thibaudet Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.

Vassallo Lígia, « Naturalism in Brazilian Literature and its European Connections », dans E. F. Coutinho (dir.), *Brazilian Literature as World Literature*, New York, Bloomsbury, 2018, p. 115-135.

Vérissimo José, *História da Literatura Brasileira* (1916), Brasília, Editora Universidade da Brasília, 1998.

PLAN

- Le groupe des Parnassien·nes : une généricité problématique

Le Parnasse est-il une catégorie (vraiment) générale ? Étude d'un transfert générique et culturel de la France
au Brésil

- [Du Parnasse contemporain au parnassianisme : la circulation transnationale d'un concept](#)
- [Acclimater l'universel : la construction rhétorique du Parnasse comme invariant](#)
- [Un discours critique situé : l'implantation métadiscursive du Parnasse au Brésil](#)
- [Un Parnasse \(vraiment\) général ? Bilan de l'enquête](#)

AUTEUR

Maéva Boris

[Voir ses autres contributions](#)

Université Sorbonne Nouvelle

Courriel : maeva.boris@sorbonne-nouvelle.fr