

Rita Olivieri-Godet (dir.)

# Cartographies littéraires du Brésil actuel

Espaces, acteurs et mouvements sociaux



TRANS-ATLÁNTICO  
LITERATURAS

P.I.E. Peter Lang

Cette cartographie de la production littéraire brésilienne actuelle révèle des dynamiques spatiales originales, en rapport avec l'émergence de nouveaux acteurs et mouvements sociaux, et donne une vision panoramique des tendances de cette production tout en scrutant chacun des éléments qui participent à la définition de ses contours.

Les différentes études visent à préciser les mutations thématiques et formelles qui inaugurent de nouveaux enjeux esthétiques et repositionnent le discours littéraire dans ses façons de voir, d'évoquer et d'interpréter des espaces, des acteurs et des mouvements sociaux. De quel(s) Brésil(s) cette production parle-t-elle ? Quelles images du Brésil saisit-elle et engendret-elle ? Quels paysages réels et imaginaires privilégie-t-elle du Brésil ? A quelles modalités thématiques et formelles a-t-elle recours pour dire et (re)signifier le présent ? De quelles stratégies particulières la littérature brésilienne dispose-t-elle pour intervenir dans le discours social de son temps (inscription, dialogue, transgression de la convention sociale) ?

Centrée sur les rapports entre faits sociaux et pratiques discursives d'une part et l'imaginaire de l'espace brésilien d'autre part, cette cartographie littéraire du Brésil offre ainsi au public de langue française un témoignage de la diversité et du bouillonnement qui caractérisent aussi bien le domaine de la création que celui de la critique littéraire brésilienne.



**Rita Olivieri-Godet** est professeur de littérature brésilienne à l'Université Rennes 2, membre de l'équipe de Recherche ERIMIT et membre senior de l'Institut Universitaire de France. Elle a publié entre autres : *L'altérité amérindienne dans la fiction contemporaine des Amériques* (Presses de l'Université Laval, 2015) ; *João Ubaldo Ribeiro : littérature brésilienne et constructions identitaires* (PUR, 2005) ; *La littérature brésilienne contemporaine* (codirection avec Andrea Hossne, PUR, 2007).





# **Cartographies littéraires du Brésil actuel**

**Espaces, acteurs  
et mouvements sociaux**



P.I.E. Peter Lang

Bruxelles · Bern · Berlin · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien



Rita OLIVIERI-GODET (dir.)

# **Cartographies littéraires du Brésil actuel**

**Espaces, acteurs  
et mouvements sociaux**

Trans-Atlántico  
Literaturas  
Vol. 14

Ce livre a reçu le soutien de l'Institut universitaire de France et de l'ERIMIT – Équipe de Recherches Interlangues « Mémoires, Identités, Territoires » –, de l'Université Rennes 2, grâce auquel cette publication a été rendue possible.



Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite. Tous droits réservés.

© P.I.E. PETER LANG s.a.

Éditions scientifiques internationales

Bruxelles, 2016

1 avenue Maurice, B-1050 Bruxelles, Belgique

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com) ; [info@peterlang.com](mailto:info@peterlang.com)

ISSN 2033-6861

ISBN 978-2-87574-359-6

eISBN 978-3-0352-6637-5

D/2016/5678/56

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Bibliothek »

« Die Deutsche Bibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site <<http://dnb.ddb.de>>.

## Table des matières

<b>Remerciements</b> .....	11
<b>Présentation</b> .....	13
<i>Rita Olivieri-Godet</i>	

### I. LE BRÉSIL CONJUGUÉ AU PRÉSENT : FAITS SOCIAUX ET PRATIQUES DISCURSIVES

<b>Le récit brésilien contemporain : des anthologies et des tendances</b> .....	25
<i>Ivete Lara Camargos Walty</i>	

#### *Écriture de la mémoire traumatique*

<b>Intimité et corrosion : narrateurs et récits d'une mémoire (historique) introjectée</b> .....	43
<i>Andrea Saad Hossne</i>	

<b>Kaddich pour une disparue sous la dictature :</b> <b>K. de Kucinski</b> .....	59
<i>Eurídice Figueiredo</i>	

<b>Dictature et mémoire : Soledad no Recife et la reconstitution littéraire de l'histoire</b> .....	71
<i>José Antonio Spinelli</i>	

<b>Temps mort, quand la dictature n'en finit jamais</b> .....	85
<i>Priscila Matsunaga</i>	

<b>La fiction et <i>La fictionniste</i>, de Godofredo de Oliveira Neto</b> .....	99
<i>José Luís Jobim</i>	

#### *Constructions de portraits de la nation*

<b>Chico Buarque et le Brésil</b> .....	107
<i>Ana Maria Clark Peres</i>	

<b>Mémorialisme et fiction au Brésil contemporain</b> .....	117
<i>Maria Elizabeth Chaves de Mello</i>	

<b>La judéité dans <i>Diario da queda</i>, de Michel Laub :</b> <b>la Shoah, les rites et la transmission</b> .....	123
<i>Ilana Heineberg</i>	

<b>Luanda Beira Bahia : esprit du lieu, mémoire, fiction</b> .....	133
<i>Reheniglei Rehem</i>	
<b>Portraits de la nation dans <i>Récit d'un certain Orient</i> et <i>Deux frères</i> de Milton Hatoum</b> .....	139
<i>Sandra Assunção</i>	
<b>Étude de la dialectique national/universel dans quatre romans brésiliens contemporains</b> .....	155
<i>Gisele Novaes Frighetto</i>	
<b>Migrations, identité et discours littéraire dans l'œuvre de Luiz Ruffato</b> .....	171
<i>Dominique Stoenesco</i>	

### *Écriture de soi et histoire*

<b>Écriture de soi et histoire dans la littérature contemporaine</b> .....	187
<i>Cleudemar Alves Fernandes</i>	
<b>Trames et flux de la métafiction de Ana Miranda – <i>Semíramis</i></b> .....	201
<i>Rubens Edson Alves Pereira et Elvya Shirley Ribeiro Pereira</i>	
<b>« Sou uma mulher do século XIX, disfarçada em século XX » : canon et marginalité poétique chez Ana Cristina Cesar</b> .....	217
<i>Giulia Manera</i>	
<b>En suivant le fil de nos ancêtres. La resignification textuelle des écrivaines tisseuses actuelles : Colasanti, Hilst, Leonardos et Prado</b> .....	229
<i>Luciana Eleonora de F. Calado Deplagne</i>	
<b>Voix et silence dans la poésie de Ferreira Gullar : graphies du moi et de la ville</b> .....	243
<i>Ilca Vieira de Oliveira</i>	

## II. TOPOLOGIE IMAGINAIRE DE L'ESPACE BRÉSILIEN

### *Historicité de l'espace et identités culturelles*

<b>Historicité de l'espace dans l'œuvre de Milton Hatoum</b> .....	265
<i>Mireille Garcia</i>	
<b>Du <i>Relato de um certo Oriente</i> aux <i>Orfãos do Eldorado</i> : traversée à rebours dans l'identité territoriale brésilienne</b> .....	275
<i>Antoine Kauffer</i>	

**Un centaure brésilien dans le paysage de São Paulo** ..... 289  
*Ana Maria Chiarini*

*Amérindiens et Noirs dans l'espace de la représentation*

**Entre forêt et ville : le roman contemporain brésilien  
et le *non-lieu* des Amérindiens** ..... 299  
*Rita Olivieri-Godet*

**La ville ou la perte de l'*oikos* dans *Cinzas do Norte*  
de Milton Hatoum et *Habitante irreal* de Paulo Scott** ..... 313  
*Cécile Sidery-Jacquey*

**Quel avenir pour la poésie noire au Brésil. « Cadernos  
Negros », entre reproduction mimétique et renouvellement  
esthétique : pour une intertextualité afro-luso-brésilienne** ..... 325  
*Soraya Lani*

**Mémoire et stratégies du biopouvoir dans les transformations  
sociales : repositionnement du discours littéraire au Brésil** ..... 341  
*Antônio Fernandes Júnior et Kátia Menezes de Sousa*

*Formes symboliques de l'urbain*

**Littérature brésilienne contemporaine : isolement  
et exclusion dans la *favela*** ..... 357  
*Rogério Santana*

**La représentation du milieu urbain dans *Ninguém  
é inocente em São Paulo* de Ferréz** ..... 365  
*Suely Leite*

**Analyse de l'écriture carcérale brésilienne contemporaine** ..... 379  
*Maria Rita Sigaud Soares Palmeira*

**Rap, littérature marginale et mouvements sociaux dans le  
Brésil actuel : la rue comme espace médiateur de conflits** ..... 385  
*Volnei José Righi*

**Violence dans l'espace urbain : le vol à main armée en tant  
que fracture des relations intersubjectives** ..... 395  
*Valeria Aparecida de Souza Machado*

**Du roman noir au roman autobiographique : variations de la  
représentation de l'urbain dans la fiction de Rubem Fonseca** ..... 407  
*Marina Silveira De Melo*

**Goiânia imaginaire : la ville, ses tons, ses temps  
à la croisée du paysage et de la littérature** ..... 421  
*Valéria Cristina Pereira da Silva*

<b>Cartographie subjective et langage dans <i>Os cordeiros do abismo</i></b> .....	439
<i>Júlio César Suzuki et Angelita Pereira de Lima</i>	
<b>La Caruaru de Nelson Barbalho : nouvelles symboliques de l'urbain au XX<sup>e</sup> siècle</b> .....	453
<i>Eliana Calado</i>	
<b><i>Lieux emblématiques de l'espace brésilien : sertão, frontières, Amazonie</i></b>	
<b>Le sertão et la ville dans la fiction contemporaine</b> .....	469
<i>Analice de Oliveira Martins</i>	
<b>Campagne et roman au Brésil : entre le <i>locus amœnus</i> et le <i>locus terribilis</i></b> .....	479
<i>Gustavo Arnt</i>	
<b>Le sertão : espace social et poétique chez Guimarães Rosa</b> .....	487
<i>Telma Borges et Rayanne Cardoso</i>	
<b>Le sertão, une réinvention poétique chez Ariano Suassuna</b> .....	503
<i>Roseli Bodnar</i>	
<b>Littérature des frontières et frontière des littératures : Aldyr Garcia Schlee</b> .....	513
<i>Jean-Yves Mérian</i>	
<b>Aux frontières du Mato Grosso : les traces de la langue dans les scènes de violence</b> .....	527
<i>Rosana Cristina Zanelatto Santos</i>	
<b>Entre les remous de l'imaginaire et les houles du réel : Un regard sur la littérature amazonienne brésilienne dans la contemporanéité</b> .....	537
<i>Itamar Rodrigues Paulino</i>	
<b>Déambulations et regards internes et externes dans la poésie de l'Amazonie brésilienne : Vicente Franz Cecim versus Raul Bopp</b> .....	553
<i>Ligia Chiappini</i>	
<b>Notes sur les auteurs</b> .....	571

## Remerciements

Ce livre a reçu le soutien de l'Institut universitaire de France et de l'ERIMIT – Équipe de Recherches Interlangues « Mémoires, Identités, Territoires » –, de l'Université Rennes 2, grâce auquel cette publication a été rendue possible.

J'adresse mes plus vifs remerciements :

à tous les collègues qui ont collaboré à cet ouvrage collectif ;

à Janine Houard, Pascal Reuillard et Dominique Stoenesco pour leur travail de traduction et de révision ;

à Orianne Guy pour son travail de relecture et de mise en page du manuscrit ;

à Yann Aubin, responsable de la Cellule Recherche de l'UFR Langues de l'Université Rennes 2, pour sa participation efficace aux démarches administratives.



# Présentation

Rita OLIVIERI-GODET

Établir une cartographie de la production littéraire brésilienne actuelle, tout en mettant en évidence des dynamiques spatiales originales en rapport avec l'émergence de nouveaux acteurs et mouvements sociaux, constitue l'objectif principal de cet ouvrage.

Il est issu d'une sélection de communications présentées dans le cadre du colloque homonyme *Cartographies littéraires du Brésil actuel : espaces, acteurs et mouvements sociaux*, organisé par l'Équipe de Recherches Interlangues « Mémoires, Identités, Territoires » – ERIMIT (E.A. 4327) de l'Université européenne de Bretagne – Rennes 2, en novembre 2014, avec le soutien de l'Institut universitaire de France, de l'Institut des Amériques de Rennes, de Rennes Métropole et de la Région Bretagne. Colloque et ouvrage s'inscrivent dans le prolongement d'une féconde collaboration entre des universités françaises et brésiliennes qui a donné lieu, depuis une quinzaine d'années, à plusieurs publications en français dans le domaine de la critique littéraire, parmi lesquelles *La littérature brésilienne contemporaine*<sup>1</sup>, premier ouvrage publié en France consacré à l'analyse d'un corpus littéraire brésilien actuel.

La constitution d'une telle cartographie permet d'une part d'avoir une ample vision des tendances de cette production et d'autre part de scruter chacun des éléments qui participent à la définition de ses contours. Elle témoigne, toutefois, de la diversité et du bouillonnement qui caractérisent aussi bien le domaine de la création que celui de la critique littéraire, tout en constituant un apport non négligeable pour le lecteur qui s'intéresse aux scénarios complexes et multiples du système littéraire brésilien.

Élaborée à partir d'un fil conducteur précis qui confère une cohérence à l'ensemble, cette cartographie littéraire du Brésil actuel n'a pas la prétention d'être exhaustive, et pour cause. Dans un pays aux dimensions continentales, avec des inégalités régionales criantes, y compris dans le domaine culturel, le plus honnête est d'assumer l'incomplétude d'une telle représentation cartographique et d'envisager ce recueil d'articles comme autant de pistes fournies par des chercheurs confirmés et de jeunes chercheurs appartenant à des horizons culturels divers, rattachés à plus d'une vingtaine d'universités,

---

<sup>1</sup> *La littérature brésilienne contemporaine : de 1970 à nos jours*, sous la direction de Rita Olivier-Godet et Andrea Hossne, Presses universitaires de Rennes, 2007.

en France, en Allemagne et au Brésil. En ce qui concerne le Brésil, cette diversité institutionnelle est représentative de l'ensemble de ses régions. Quant à la diversité culturelle, elle est certainement le garant du croisement de points de vue multiples, essentiel à la constitution d'une cartographie littéraire. Elle se manifeste également dans le choix des genres littéraires qui comprennent aussi bien des textes romanesques, poétiques, dramatiques, que des contes, des nouvelles, des chroniques, des récits de voyages, ou encore des paroles de chansons de la *MPB* (Musique populaire brésilienne) et du *rap*. Une majorité des analyses est consacrée aux textes romanesques. D'une certaine façon, ce choix correspond à l'engouement que le public lecteur, les maisons d'édition, les événements littéraires et la critique universitaire manifestent à l'égard de la fiction, malgré l'existence d'une tradition poétique de qualité et l'émergence, au niveau local, de nouvelles voix poétiques.

Les contributions ici regroupées esquissent un profil de la production littéraire brésilienne au cours des cinquante dernières années. Cette période charnière, du point de vue des transformations historiques, sociales et politiques, recouvre des phénomènes complexes et contradictoires : aussi bien la dictature militaire que le processus de redémocratisation du pays ; l'arrivée au pouvoir du Parti des travailleurs et les bouleversements engendrés par le nouvel ordre global du capitalisme ; de graves convulsions sociales et l'émergence du Brésil sur la scène internationale en tant que puissance économique. Le choix de cette période ouvre la possibilité de mettre en perspective la production actuelle de la littérature brésilienne confrontée à de nouvelles facettes politiques et sociétales du pays et à de nouveaux projets, en tenant compte de son passé récent.

Les différentes études réunies dans cet ouvrage cherchent à préciser les mutations thématiques et formelles qui inaugurent de nouveaux enjeux esthétiques et repositionnent le discours littéraire. L'examen de la production littéraire brésilienne privilégie ses façons de voir, d'évoquer et d'interpréter des espaces, des acteurs et des mouvements sociaux. De quel(s) Brésil(s) cette production parle-t-elle ? Quelles images du Brésil saisit-elle et engendre-t-elle ? Quels paysages réels et imaginaires privilégie-t-elle du Brésil ? À quelles modalités thématiques et formelles a-t-elle recours pour dire et (re)signifier le présent ? De quelles stratégies particulières la littérature brésilienne dispose-t-elle pour intervenir dans le discours social de son temps (inscription, dialogue, transgression de la convention sociale) ? Ces questions traversent les articles et confortent une certaine perspective qui envisage le texte littéraire en tant qu'espace dialogique, carrefour où se croisent et coexistent des échos de la vaste rumeur du monde. Elles exigent une approche critique ouverte au dialogue avec les sciences humaines et sociales en tenant compte des rapports entre faits sociaux, pratiques discursives et représentations littéraires.

Pour structurer le débat autour de ces questions et contribuer à élaborer un large éventail susceptible d'éclairer les enjeux de la production littéraire brésilienne récente, l'ouvrage privilégie deux grands axes de réflexion autour desquels les contributions s'articulent.

## **Le Brésil conjugué au présent : faits sociaux et pratiques discursives**

Un premier axe, centré sur les rapports entre faits sociaux et pratiques discursives, porte sur l'examen de l'inscription dans le récit des mutations sociétales, mémorielles et identitaires de l'histoire récente du Brésil. L'article d'Ivete WALTY qui inaugure cet ouvrage poursuit cet objectif lorsqu'il se consacre à ébaucher, à travers l'analyse de trois anthologies – *Littérature marginale, talents de l'écriture périphérique*, de Ferréz (2005), *Granta : les meilleurs jeunes écrivains brésiliens*, de Roberto Feith et Marcelo Ferroni (2012), et *Génération sous zéro : 20 auteurs congelés par la critique, mais adorés par les lecteurs*, de Felipe Pena (2012)<sup>2</sup> –, les tendances du récit brésilien contemporain en rapport avec les critères de valeur qui les sous-tendent.

Plusieurs contributions s'attachent à examiner l'écriture de la mémoire traumatique de la dictature militaire en se penchant sur une génération d'écrivains « qui porte en elle les marques indélébiles de l'écrasement orchestré par cette dictature » (José Antônio SPINELLI) et relève le défi d'écrire sur ce traumatisme, en établissant, parfois, comme le démontre Eurídice FIGUEIREDO dans son analyse de K. de Kucinski, la relation entre la Shoah et la dictature militaire brésilienne. La mémoire de la Shoah est également évoquée dans l'analyse d'Ilana HEINEBERG sur *Diário da queda* de Michel Laub. Au-delà de leur valeur de témoignage, les chercheurs soulignent les procédés esthétiques auxquels les écrivains font appel pour écrire le *trauma* et pour dévoiler la persistance des marques d'autoritarisme dans les relations sociales et politiques (Priscila MATSUNAGA). Ce sont d'ailleurs ces « traces repérables au sein même du domaine du langage ou de la construction de la phrase », qui attirent l'attention d'Andrea HOSSNE lorsqu'elle se penche sur les récits de F. Bonassi, B. Kucinski et J. R. Terron, auteurs « nés aux alentours du coup d'État civil et militaire de 1964, [qui] ont eu leur formation contaminée par les traces de la dictature à un niveau plus quotidien, plus habituel, et apparemment moins traumatisant, légèrement en dessous de la ligne visible qui les distingue des récits,

<sup>2</sup> FERRÉZ (org.), *Literatura marginal : talentos da escrita periférica*, Rio de Janeiro : Agir, 2005 ; FEITH, R., FERRONI, M., *Granta, Os melhores jovens escritores brasileiros*, Rio de Janeiro : Alfaguara, n° 9, 2012 ; PENA, F. (org.), *Geração subzero : 20 autores congelados pela crítica mas adorados pelos leitores*, São Paulo : Record, 2012.

des témoignages et de la fiction autobiographique des torturés, prisonniers politiques, militants et ex-militants, familles de disparus » (HOSSNE).

Les récits de la mémoire récente de la nation brésilienne, analysés dans cet ouvrage – de la dictature militaire à l'évocation des mouvements sociaux qui ont traversé le Brésil pendant la dernière décennie – partagent pour la plupart leur adhésion au caractère métadiscursif et autoréférentiel du discours fictionnel. Cela est aussi vrai pour le roman *A ficcionista* [*La fictionniste*], de Godofredo de Oliveira Neto dont le protagoniste Nikki « exprime ce malaise diffus du *statu quo* présent dans les manifestations de 2013 au Brésil » (JOBIM).

D'autres portraits de la nation brésilienne se profilent dans des œuvres qui interrogent les processus de construction nationale et de construction des identités culturelles en tissant des liens entre mémoire collective et individuelle, mobilités sociales, histoire et fiction que l'on peut observer dans les travaux suivants : Maria Elizabeth CHAVES DE MELO sur la mémoire dans le roman *Leite derramado* [*Quand je sortirai d'ici*] de Chico Buarque de Hollanda ; Ana Maria CLARK PERES sur la « brésilianité » dans l'œuvre du compositeur et du romancier Chico Buarque de Hollanda ; Sandra ASSUNÇÃO sur la figure de l'immigré libanais au centre d'une représentation identitaire de la nation dans *Relato de um certo Oriente* [*Récit d'un certain Orient*] et *Dois irmãos* [*Deux frères*] de Milton Hatoum ; Reheniglei REHEM sur la perception sensible des espaces et l'imagination créatrice sur des villes dans le roman *Luanda Beira Bahia* d'Adonias Filho. La réflexion sur les flux migratoires et le développement national inégal est au centre des œuvres de Milton Hatoum et Luiz Ruffato, comme le démontre Gisele FRIGHETTO dans son étude qui comprend également des romans de Michel Laub et Bernardo Carvalho en faisant ressortir les procédés propres à chaque écrivain. Dans sa lecture de l'œuvre de Luiz Ruffato, Dominique STOENESCO s'attache aux mobilités sociales, mémorielles et identitaires en mettant en avant la représentation du rôle central de pôle d'attraction dans le processus de migration, exercé par la ville de São Paulo, à travers l'analyse « de la série de cinq volumes intitulée "L'Enfer provisoire" [dont le projet] était de réaliser une vaste fresque sur les classes ouvrières brésiliennes, depuis les années 1950-60 jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle » et de la référence incontournable au roman *Eles eram muitos cavalos* [*Tant et tant de chevaux*]. Par la représentation des flux migratoires d'individus isolés ou de groupes d'individus, ces récits de migration entremêlent mémoire, histoire et constructions d'identités culturelles. Centrés sur la confrontation avec l'altérité et sur le phénomène de déterritorialisation du sujet, ils mettent à nu les mutations qui s'opèrent chez l'individu au niveau du sentiment d'appartenance dû à l'expérience, souvent douloureuse, de la « terre promise ».

Parmi les travaux qui proposent de traiter les rapports entre écriture de soi et histoire, celui de Cleudemar A. FERNANDES est dédié aux chroniques *Nas trilhas do tempo* [Sur les sentiers du temps] de Braz José Coelho qui « révèlent l'inscription du sujet dans des espaces d'énonciation et dans des domaines de mémoire – l'écriture de soi signifiant l'inscription du sujet dans l'historique et son reflet ». L'article de Rubens E. A. PEREIRA et Elvya S. R. PEREIRA dévoile, dans sa première partie, les liens entre l'histoire littéraire et la mémoire culturelle dans l'univers singulier d'Anna Miranda, marqué par l'inscription des poétiques de l'Autre, « des trames et des poétiques perçues comme un devenir de soi-même, de sa propre écriture » (PEREIRA) avant de se consacrer, dans une deuxième partie, à une lecture de son roman *Semíramis*. Giulia MANERA choisit de présenter une autre voix féminine singulière, celle d'Ana Cristina César, en levant le voile sur les éléments qui participent à sa diction poétique personnelle, sans perdre de vue les contextes artistique et politique dans lesquels elle émerge, celui de la *poesia marginal* et de la dictature militaire. Le travail de Luciana CALADO s'attache à examiner quatre écrivaines contemporaines, Hilda Hilst, Stella Leonardos, Marina Colasanti et Adélia Prado, dont les œuvres entrelacent subjectivité créatrice et mémoire collective. La tension entre poésie et silence se révèle de façon inattendue dans le recueil *Muitas vozes* [Plusieurs voix] de Ferreira Gullar. Cette œuvre témoigne d'une transformation dans son écriture, comme le démontre Ilca VIEIRA DE OLIVEIRA pour qui cette inflexion consiste, fondamentalement, à épurer la matière politique en faveur d'une « poésie réflexive et méditative du poète, dont le thème du silence se transforme en matière poétique ».

## Topologie imaginaire de l'espace brésilien

Le deuxième axe qui se dégage de cet ouvrage s'organise, prioritairement, autour d'une topologie imaginaire de l'espace brésilien, l'espace littéraire étant ici envisagé dans le sens de la représentation (espace perçu) et de la production de sens, tout en tenant compte des enjeux mémoriaux, historiques et identitaires.

Deux études consacrées à l'œuvre de Milton Hatoum ouvrent le débat autour de l'historicité de l'espace et de la représentation de référents culturels qui façonnent un espace identitaire. Mireille GARCIA interroge l'historicité de l'espace dans les trois premiers romans de Milton Hatoum qui couvrent une large période de l'histoire amazonienne allant « de la "Belle Époque" de faste du caoutchouc aux échos de la Première Guerre mondiale, en passant par la dictature militaire, jusqu'à la modernisation de la région et l'expansion du capitalisme ». Antoine KAUFFER propose « un questionnement d'une certaine identité géo-culturelle brésilienne » dans le premier et le dernier roman en date de l'auteur, respectivement *Relato*

*de um certo Oriente* [*Récit d'un certain Orient*] et *Orfãos do Eldorado* [*Orphelins de l'Eldorado*], en pointant leurs différences au regard des modalités de représentation de l'identité culturelle brésilienne en lien avec l'espace géographique. Aussi, dans *O centauro no jardim* [*Le centaure dans le jardin*] de Moacyr Scliar, il est question de représentation des identités culturelles, comme le démontre l'étude d'Ana Maria CHIARINI sur l'allégorie de l'ambivalence identitaire du protagoniste Guedali, créature mi-homme, mi-cheval, fils de juifs russes né dans le sud du Brésil, dont le parcours tisse des liens avec la vie d'immigrants juifs et de leurs descendants dans la ville de São Paulo.

Un ensemble assez représentatif des études ici rassemblées questionne l'espace d'énonciation dans le système littéraire brésilien. Ces travaux s'intéressent au bouleversement et au déplacement du texte national en rapport avec l'émergence de nouveaux acteurs et mouvements sociaux, qui se manifestent par l'inclusion, dans le système littéraire brésilien, de nouvelles voix issues de la périphérie de grandes métropoles ; de textualités ethniques ; de figurations de personnages subalternes, en marge de l'histoire et de la société. Ces éléments engendrent une nouvelle dynamique symbolique qui renouvelle les lettres brésiennes tout en exposant ses contradictions, en élargissant le marché littéraire conventionnel et en rendant plus complexe et multiple l'imaginaire sur la nation.

Bien que la circulation des textualités amérindiennes dans l'espace littéraire brésilien en soit encore à ses débuts, la figure de l'Amérindien en tant qu'instance d'altérité apparaît dans plusieurs récits, de façon récurrente, depuis la décennie 1990 ; en la ramenant vers notre contemporanéité, elle détonne avec la tradition littéraire romantique qui la refoule dans le passé. L'émergence de l'Amérindien comme acteur social dans l'histoire récente du pays engendre une réflexion sur les problèmes posés par la cohabitation entre les sociétés amérindiennes et brésilienne, comme dans le roman de Paulo Scott, *Habitante irreal* [*Habitant irréel*], auquel Rita OLIVIERI-GODET consacre son article. Elle souligne le choix fait par le roman d'exposer le *non-lieu* des Amérindiens, dans l'espace national brésilien, qui se manifeste dans les conditions précaires d'habitabilité territoriale et psychique qui leur sont imposées. L'étude de Cécile SIDERY-JACQUEY interroge, par le biais d'une analyse centrée sur une perspective comparatiste entre les parcours identitaires de deux personnages métis d'origine amérindienne – Donato dans *Habitante irreal* et Mundo dans *Cinzas do Norte* [*Cendres d'Amazonie*] de Milton Hatoum –, les relations interculturelles et interethniques en rapport avec le cadre spatial des villes dans lesquels les personnages évoluent.

Soraya LANI s'intéresse aux rapports entre le mouvement noir au Brésil et la production littéraire à l'initiative d'écrivains issus de cette minorité

ethnique, en brossant tout d'abord un large portrait sur le sujet avant de se pencher sur l'analyse de la célèbre anthologie *Cadernos Negros* [*Cahiers noirs*]. Cette anthologie est à l'origine d'un mouvement qui rompt « le rythme irrégulier des productions éparses et individuelles, inaugurant le cycle des projets collectifs de longue durée dans lequel littérature et mouvement noir seront intimement et explicitement liés » (LANI). C'est dans un contexte récent d'essor de la littérature afro-brésilienne que surgit, en 2010, une polémique assez vive autour de l'ouvrage *Caçadas de Pedrinho* [*Les chasses de Petit Pierre*] de Monteiro Lobato, publié en 1933, accusé d'être un ouvrage raciste par certains représentants du mouvement noir. L'examen de cet incident, qui a fait monter au créneau les spécialistes de Lobato, est le sujet de la contribution d'Antônio FERNANDES JÚNIOR et Kátia M. DE SOUSA.

Plusieurs études s'intéressent aux nouvelles formes symboliques de l'urbain et s'attachent à l'analyse des dynamiques des métropoles et de leurs espaces d'hybridation et d'exclusion, au rapport du sujet à l'espace public ainsi qu'aux tensions entre l'espace de la ville et l'espace national. Rogério SANTANA, dans son travail, soutient la thèse selon laquelle « des valeurs de la dynamique culturelle du régionalisme rural font partie d'une littérature de *favela* » ; Suely LEITE problématise la représentation de la violence urbaine et des espaces dits marginaux au travers de la lecture de *Ninguém é inocente em São Paulo* [*Personne n'est innocent à São Paulo*] de Ferréz ; Maria Rita S. S. PALMEIRA s'attache à établir les spécificités de l'écriture carcérale, « des livres écrits par des Brésiliens emprisonnés ou récemment sortis de prison » ; Volnei José RIGHI développe les liens entre « la littérature marginale » et le rap en mettant l'accent sur les sociolectes des banlieues des métropoles brésiliennes ; Valéria Aparecida S. MACHADO se penche sur les dimensions intersubjectives de la violence du vol à main armée dans deux nouvelles, *Pequenas distrações* [*Petites distractions*], de Grégório Bacic et J.C.J. de Marcelino Freire ; tandis que Marina SILVEIRA DE MELO rappelle le rôle central des thèmes de la marginalité et de la violence urbaine au sein de l'œuvre de Rubem Fonseca.

Au-delà des espaces des mégapoles brésiliennes, d'autres études ici réunies envisagent de traiter la diversité des formes d'organisation du milieu urbain. Ces études adoptent une perspective qui explore les rapports entre géographie, littérature et imaginaire. Deux articles s'arrêtent sur la représentation de l'espace urbain de la ville de Goiânia et décortiquent le rapport symbolique de la ville à son histoire. Celui de Valéria C. PEREIRA DA SILVA rappelle l'histoire de la ville planifiée de Goiânia dont le décret de fondation a été publié en 1933, en parcourant plusieurs textes littéraires sur la ville « afin de dresser la carte des sens et des significations qui nous aident à mieux comprendre » une ville qui en un court laps de temps est passé de cinquante mille habitants à un million et demi d'habitants.

Tandis que la contribution de V.C. PEREIRA DA SILVA essaie de « dessiner la cartographie littéraire en corrélation avec cette transformation de l'espace », celle de Júlio C. SUZUKI et Angelita P. DE LIMA s'intéresse à « l'espace transformé par l'écriture » dans le roman *Os Cordeiros do Abismo* [*Les agneaux de l'abîme*] de Maria Luísa Ribeiro, en présentant la carte complète de la structure narrative du texte romanesque en rapport avec la spatialisation littéraire réalisée à partir du code géographique de la ville de Goiânia. Eliana CALADO a choisi d'explorer l'espace urbain brésilien non métropolitain, celui de la ville moyenne de Caruaru, situé dans la zone rurale de l'État du Pernambuco, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Nelson Barbalho, écrivain qui nous invite à « réfléchir sur Caruaru en relation avec sa campagne, avec les autres zones urbaines, son arrière-pays physique », tout en érigeant des représentations symboliques de la ville.

La croissance démographique liée aux flux migratoires a métamorphosé des villes moyennes en pôles régionaux et des capitales d'États en métropoles, ce qui a fait du Brésil, en très peu de temps, un pays majoritairement urbain. Les bouleversements imposés par le nouvel ordre urbain et post-moderne sur le milieu rural constituent une source d'inspiration originale pour certains écrivains dont Ronaldo Correia de Brito qui déplace la représentation traditionnelle du *sertão*, un des lieux emblématiques de l'espace brésilien. La lecture qu'Analice DE OLIVEIRA MARTINS présente du *Galileia* met l'accent sur les tensions entre le localisme et le cosmopolitisme qui traversent son univers fictionnel. Elle s'arrête sur la façon particulière dont l'écrivain incorpore la géographie du *sertão*, qu'il considère davantage comme une inspiration qu'un lieu d'identité essentielle, contrairement à la tradition régionaliste. L'écrivain travaille la superposition de temporalités et d'espaces pour explorer « les dialogues tendus entre le milieu du *sertão* et la sphère urbaine, entre tradition et modernité », en projetant un univers mobile et hybride entre le *sertão* et la ville, refusant toute opposition dichotomique.

Contrastant avec la visée post-moderne du récit de Ronaldo Correia de Brito, les trois articles suivants s'occupent des éléments de construction d'un imaginaire du *sertão* consacré par la tradition littéraire brésilienne. Gustavo ARNT examine le mode de représentation du *sertão* et de la campagne dans différents ouvrages du canon littéraire brésilien pour conclure que « d'un point de vue historique, le mode de représentation du *sertão* et de la campagne oscille entre deux pôles qui peuvent être esthétiquement envisagés comme le *locus amœnus* et le *locus terribilis* ». Telma BORGES rappelle l'étymologie controversée du mot *sertão* et ses significations géographiques et sociohistoriques dans des textes de la littérature des voyageurs de l'époque coloniale pour mieux faire apparaître la pluralité sémantique et la dimension insaisissable du *sertão* inventé par João Guimarães Rosa, dans *Grande sertão : veredas* [*Diadorim*]. Un autre

créateur d'images du *sertão*, Ariano Suassuna, chef de file du Mouvement Armorial, retient l'attention de Roseli BODNAR qui étudie sa dramaturgie « intrinsèquement liée à la tradition populaire nordestine » et rappelle son importance dans le renouvellement du théâtre brésilien moderne. Elle précise le processus de création de l'écrivain qui s'inspire à la fois d'éléments érudits et populaires, comme la tradition épique et la littérature de colportage du Nordeste, sources privilégiées de son inspiration poétique.

L'ébauche d'une cartographie imaginaire du Brésil se poursuit dans des travaux portant sur des œuvres qui proposent une découverte et une interprétation des espaces frontaliers – qui sont aussi des espaces du « *sertão* » dans le sens d'arrière-pays – éloignés des villes et de la côte. Avec l'article de Jean-Yves MÉRIAN, l'effort de caractérisation d'un imaginaire culturel sur l'espace de la frontière se fait à partir de l'œuvre de l'écrivain *gaúcho* Aldyr Garcia Schlee. J.-Y. MÉRIAN rappelle, dans une première partie, « quelques aspects de l'histoire de la formation du Brésil pour comprendre l'absence d'intérêt pour les régions périphériques », en évoquant plus particulièrement l'histoire et la mémoire collective des luttes de la vaste région qui s'étend du Rio Grande jusqu'au Rio de la Plata, mémoire partagée par les habitants de la *Banda Oriental del Uruguay* et par ceux de la pampa du Rio Grande do Sul. Une deuxième partie cerne les lignes de l'ancrage de l'œuvre d'Aldyr Garcia Schlee dans l'imaginaire culturel de cette région frontalière. L'écrivain la projette comme un lieu mouvant et hybride, en mettant l'accent sur des référents culturels communs, parmi lesquels les emprunts linguistiques d'une langue composite qui participent à la construction symbolique du sentiment d'appartenance des habitants des deux côtés de cet espace frontalier. Les emprunts linguistiques (entre le guarani, le portugais et l'espagnol) se manifestent également dans un autre texte sur l'espace frontalier, *Nas fronteiras de Matto Grosso. Terra abandonada...* [Aux frontières du Matto Grosso. Terre abandonnée...] d'Umberto Puiggari, que Rosana C. ZANELATTO SANTOS nous fait découvrir. Selon l'auteur, la suppression de l'expression « Terre abandonnée » dans l'édition de 2013 se justifie par une volonté d'intégrer le Mato Grosso do Sul, cette région « abandonnée », dans la nouvelle carte du Brésil. Du récit élaboré par Puiggari, imprégné d'oralité, se dégage une vision de cette région frontalière marquée par une extrême violence, ce qui contraste avec l'édification d'un paysage pittoresque. R. C. ZANELATTO repère les éléments qui participent à la construction fictionnelle de l'image de la frontière, des histoires présentées par l'écrivain comme des récits de faits réels.

Les deux derniers articles de l'ouvrage évoquent les représentations littéraires de l'Amazonie brésilienne. Itamar PAULINO s'intéresse au rôle actif que des écrivains originaires de la ville d'Obidos, petite ville située à l'intérieur de l'État du Pará, exercent dans la production d'un imaginaire

culturel sur l'Amazonie, en rappelant l'importance de deux écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, Inglês de Souza et José Veríssimo, dans le processus de fondation d'une littérature amazonienne. Il nous propose ensuite de découvrir les écrits de deux écrivains contemporains, Idaliana de Azevedo et Edithe Vieira, auteurs de *Puxirum* (2002) et d'*Amazônia : contos, lendas, ritos e mitos* [Amazonie : nouvelles, légendes, rites et mythes] (2010), respectivement. L'auteur met en valeur la diversité des formes de manifestations littéraires du Nord brésilien qui, selon lui, « cherchent à exprimer le regard que porte l'Amazonie sur elle-même et sur le monde ».

C'est d'ailleurs une réflexion perspicace sur le présupposé selon lequel le « point de vue interne » serait plus légitime qu'un « point de vue externe » sur l'Amazonie que nous offre l'étude de Lígia CHIAPPINI LEITE. Cette contribution, qui clôt notre ouvrage, aborde la poésie de Vicente Franz Cecim, *Viagem a Andara, o livro invisível* (1988) [Voyage à Andara, le livre invisible] et *Cobra Norato* (1933) de Raul Bopp, le premier originaire de Belém, le second du Rio Grande do Sul. Son but est moins de réaliser une lecture comparée des deux ouvrages que de proposer « de relever les éléments qui supposent que l'œuvre de Bopp serait moins “authentique” parce qu'il n'est pas originaire d'Amazonie ». Pour ce faire, l'auteur introduit quelques éléments sur le cadre général de la représentation littéraire de l'Amazonie, fait allusion aux contextes littéraires et socio-politiques dans lesquels les deux œuvres évoluent, passe en revue la critique littéraire sur les deux auteurs tout en envisageant de cerner la vision de la forêt qui à la fois rapproche et différencie Bopp et Cecim.

Cet ouvrage offre au public de langue française un large éventail d'analyses susceptible d'éclairer les enjeux de la production littéraire brésilienne récente qui concernent les modalités de représentation de l'identité culturelle brésilienne en lien avec l'espace géographique. Il établit les lignes directrices d'une cartographie littéraire du Brésil actuel qui met en évidence des dynamiques spatiales originales en rapport avec l'émergence de nouveaux acteurs et mouvements sociaux. La profusion d'études qu'il rassemble reflète différents aspects, complexes et multiples, de l'imaginaire culturel brésilien et invite le lecteur à prendre le large.

**I. LE BRÉSIL CONJUGUÉ AU PRÉSENT :  
FAITS SOCIAUX ET PRATIQUES DISCURSIVES**



# Le récit brésilien contemporain

## Des anthologies et des tendances

Ivete Lara CAMARGOS WALTY

*PUC Minas/CNPq/Fapemig*

Dans cet article, nous analysons les anthologies *Littérature marginale, talents de l'écriture périphérique*, de Ferréz (2005), *Granta : les meilleurs jeunes écrivains brésiliens*, de Roberto Feith et Marcelo Ferroni (2012), et *Génération sous zéro : 20 auteurs congelés par la critique, mais adorés par les lecteurs*, de Felipe Pena (2012)<sup>1</sup>. Notre objectif est d'ébaucher les tendances du récit brésilien contemporain, en discutant les critères de valeur qui les soutiennent.

Dans les trois anthologies citées ci-dessus, on peut observer trois cartes dessinées à des échelles différentes. Dans la première, publiée en 2005, un auteur originaire de la *favela* Capão Redondo, qui avait déjà publié les romans *Fortaleza da desilusão* [Forteresse de la désillusion] (1997), *Capão pecado* [Capão péché] (2000) et *Manual prático do ódio* [Manuel pratique de la haine] (2003)<sup>2</sup>, réunit des textes d'auteurs dont l'énonciation est marquée par le lieu de l'exclusion sociale. La deuxième porte le sceau de l'internationalité et de la tradition, en s'attribuant le statut de l'Université de Cambridge et de son origine traditionnelle en 1889. Et la troisième, se démarquant de la critique littéraire, revendique le droit de porter l'étiquette du divertissement.

---

<sup>1</sup> FERRÉZ (org.), *Literatura marginal : talentos da escrita periférica*, Rio de Janeiro : Agir, 2005 ; FEITH, R., FERRONI, M., *Granta, Os melhores jovens escritores brasileiros*, Rio de Janeiro : Alfaguara, n° 9, 2012 ; PENA, F. (org.), *Geração subzero : 20 autores congelados pela crítica mas adorados pelos leitores*, São Paulo : Record, 2012.

<sup>2</sup> FERRÉZ, *Fortaleza da desilusão*, São Paulo : Brachura, 1997. FERRÉZ, *Capão pecado*, São Paulo : Labortexto editorial, 2000. FERRÉZ, *Manual prático do ódio*, São Paulo : Planeta, 2003.

Dans la préface intitulée « Terrorisme littéraire », l'organisateur de la première anthologie, Ferréz, évoque la « capoeira »<sup>3</sup>, une activité réservée aux noirs, esclaves ou affranchis, interdite à ses pratiquants par le gouvernement de l'époque. Il propose d'utiliser comme nouvelle arme la parole d'un certain segment de la population dont la place a peu changé dans la société contemporaine. En utilisant donc une série d'adverbes de négation, il marque sa place d'énonciation du signe de la résistance :

La « capoeira » ne vient plus. Maintenant nous réagissons par les mots, parce que peu de choses ont changé, notamment pour nous. Nous ne sommes pas un mouvement, nous ne sommes pas les nouveaux, nous ne sommes rien, pas même des pauvres, parce que le pauvre, selon les poètes de la rue, c'est celui qui n'a pas de choses<sup>4</sup>.

Une identité énonciative se construit par l'emploi du pronom nous, qui porte les marques d'un groupe, d'un temps/espace et d'une histoire. La contra-position entre cet énonciateur et ses énonciataires fait partie de cette stratégie qui consiste à attaquer pour se défendre. Un dialogue au sens strict s'intercale :

Tais-toi, le noir et le pauvre n'ont pas de place ici ! Tais-toi !

Va te faire foutre ! Maintenant on parle, on chante, maintenant sans problèmes, maintenant on écrit<sup>5</sup>.

L'emploi de l'impératif reproduit des scènes d'intimidation où les places de l'opresseur et de l'opprimé sont bien définies, tandis que l'emploi de la forme « a gente », en portugais (on/nous, en français), renforce l'espace d'un sujet collectif en construction. Ce sujet pluriel s'accorde le droit à la parole orale ou écrite, en essayant de sortir de son statut d'objet : « Nous ne sommes pas le portrait, bien au contraire, nous avons changé de cible et nous prenons nous-mêmes notre photo »<sup>6</sup>.

Par l'avènement de la parole littéraire, on cherche une place dans la *polis*, en déclarant l'opposition à une force politico-idéologique. L'emploi du non est réitéré par le refus de ce qui serait la reproduction du système d'esclavage de l'autre, commun au capitalisme :

---

<sup>3</sup> La capoeira est un art martial brésilien qui puise ses racines dans les méthodes de combat et les danses des peuples africains du temps de l'esclavage au Brésil.

<sup>4</sup> FERRÉZ (org.), *Literatura marginal : talentos da escrita periférica*, Rio de Janeiro : Agir, 2005, p. 9. C'est nous qui soulignons. L'ensemble des citations issues d'ouvrages en langue étrangère ont été traduites par nous.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> *Idem*.

Le rêve n'est pas de suivre la norme, ce n'est pas le fait que l'employé est devenu le patron, non, ce n'est pas ça, ici personne ne veut humilier, pas même penser à payer des miettes, nous savons la douleur de les recevoir<sup>7</sup>.

Le rythme syncopé du rap et la rime en -ão renforcent l'aspect « ca-poera » du texte dans son hybridisme performant : art, danse, musique, lutte. Cette lutte détermine l'adversaire : « Nous sommes contre ton opinion, nous ne vivons pas ou nous mourrons si nous n'avons pas le sceau de l'acceptation »<sup>8</sup>. L'opposition entre « bonne littérature/faite avec un stylo en or et mauvaise littérature/écrite avec du charbon » se réfère à des auteurs dont on refuse maintenant l'aval. Remarquons que la question de la valeur et du canon, dans leur rapport avec les concepts d'esthétique, d'éthique et de politique, outre l'univers du marché, s'y installe de manière acharnée. La rue veut envahir les espaces consacrés, non seulement à l'art, mais aussi à la loi ; on questionne les voix qui proclament les « droits égaux » et la croyance que « tous sont libres » tandis que les relations de pouvoir maintiennent les places établies depuis l'époque des maîtres et des esclaves.

Une autre contraposition s'établit quand l'énonciateur rejette les pratiques criminelles par lesquelles on vise à obtenir ce que l'autre possède : le vol, le trafic, l'assassinat. L'allusion à l'empire de la consommation incité par la publicité est aussi faite par l'emploi de l'impératif dans la reproduction de la voix de l'autre :

Le jeu est objectif, achète, exhibe et jouit de minutes de bonheur, vise le meilleur ; utilise ce qu'il utilise.

Mais nous n'en avons pas besoin, cela nous apporte la mort, la prison, les mères sans leurs enfants, trop de larmes dans le fleuve de sang de la périphérie<sup>9</sup>.

L'univers du « nous » contient, même dans son refus, le germe de la violence qui est celle de ses agents physiques, mais aussi de la société comme un tout. L'art viendrait comme une issue possible au cercle de la violence. En ce sens, il est important de rappeler Hannah Arendt, quand elle montre la parole comme une clé de la vie en société, déjà dans la *polis* grecque. C'est alors que liant action politique et parole, elle affirme : « seulement la pure violence est muette »<sup>10</sup>.

Le texte de Ferréz, par son jeu de contrapositions, fait appel à un auditeur et le repousse : « Nous n'avons pas besoin de votre légitimisation, parce que nous ne frappons pas à la porte pour que quelqu'un nous ouvre ;

---

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>10</sup> ARENDT, H., *A condição humana* (trad. Roberto Raposo), Rio de Janeiro : Forense-universitária, 2005, p. 35. Il y a la version française : *Condition de l'homme moderne* (trad. G. Fradier), Paris : Calmann-Lévy, 1983.

nous enfonçons la porte et nous entrons »<sup>11</sup>. La parole incorpore en quelque sorte la violence, comme on peut déjà le remarquer dans le titre, par l'emploi du terme « terrorisme ». Ce terrorisme verbal se construit comme un manifeste. Il est bon de souligner que le genre du manifeste devient, par excellence, le lieu de la parole en action, comme on peut le constater dans son étymologie :

Le premier sens que le mot « manifeste » évoque présente l'idée de « chose ou de déclaration de raisons rendues publiques », impliquant un programme politique, esthétique ou religieux. Étymologiquement, le vocable vient du latin *manifestus* : *manus* signifiant mis à portée de main, pris en flagrant délit (Cf. TORRINHA, 1942), plus l'adjectif *festus* dans le sens de gai, festif, mais ayant aussi le sens de *public*<sup>12</sup>.

Se manifester signifie aussi devenir visible et le moyen par lequel cela se concrétise en milieu adverse est, selon Ferréz, de nier la négation :

Nous sommes dans la rue, « loco », nous sommes dans la *favela*, sur le terrain, dans le bar, sur les viaducs, et nous sommes des marginaux, mais avant tout nous sommes littérature, et cela vous pouvez le nier, vous pouvez fermer les yeux, tourner le dos, mais, comme je l'ai dit, nous continuerons ici, tel le mur social invisible qui divise ce pays<sup>13</sup>.

Qui s'abrite sous le pronom vous (*vocês*) ? Ceux qui appartiennent aux classes dominantes ? Ceux qui ne veulent pas voir les problèmes sociaux ? Ceux qui refusent aux énonciateurs le droit à dire « je » (*eu*) ? Parmi eux se trouvent certainement ceux qui refusent aussi la classification de littérature à des textes comme ceux rassemblés dans l'anthologie en question. Le « je » qui parle au nom du « nous », comme cela semble évident dans la phrase « comme je l'ai dit », se place dans une tranchée de guerre et évoque ses adversaires en s'opposant à leurs valeurs et à leurs normes. En s'opposant ? Nous pouvons nous demander dans quelle mesure cette bataille se livre sans mélanger modèles et normes, y compris l'affirmation de l'authenticité, l'importance de publier sous forme de livre et de s'attribuer un statut, le fait de recevoir des prix. Après avoir expliqué les raisons d'un livre et en avoir raconté l'origine dans trois numéros de la revue *Caros amigos* [Chers amis], consacrés à la littérature marginale, Ferréz proclame : « Nous avons même gagné des prix comme celui de l'Apca (Académie "paulista" des critiques d'art) », « meilleur projet spécial de l'année »<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> FERRÉZ (org.), *op. cit.*, p. 10.

<sup>12</sup> CURY, M. Z., WALTY, I., « O intelectual e o espaço público », in *Revista da Anpoll*, n° 26, jul/dez. 2009, p. 225.

<sup>13</sup> FERRÉZ (org.), *op. cit.*, p. 10.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 12.

Ce que l'on peut constater, c'est que le choc serait aussi rhétorique, car la tranchée construite ici est plus hybride et complexe que ce que l'on déclare, et ce, parce qu'on ne bat pas les mots comme on bat le maïs, car les premiers s'organisent en réseaux, en faisant se croiser trajectoires et histoires. Voyons, par exemple, la référence à l'essai *Kafka : pour une littérature mineure*, de Deleuze et Guatari (1975)<sup>15</sup>, qui finit par introduire d'autres lignes dans le texte : la référence à d'autres cultures et à d'autres langues, des relations de pouvoir et des tentatives d'affirmation de lieux d'énonciation méprisés, entre autres.

L'opposition majeur *versus* mineur, majorité *versus* minorités, à laquelle se réfère Ferréz se reproduit sur le marché de l'art, dans la critique culturelle, dans les congrès universitaires. L'auteur prévoit une critique à la dichotomie proposée dans sa préface quand il dit :

J'en ai assez d'entendre :

– Mais ce que vous faites, vous séparez la littérature, celle du ghetto et celle du centre.

– Le truc est déjà séparé depuis longtemps, seulement de ce côté-ci personne n'a rouspété, personne ne s'est manifesté, on a fait un tas de thèses et d'études de l'autre côté et de ce côté-ci, on a tout juste terminé l'enseignement primaire<sup>16</sup>.

En un mouvement d'affirmation par la négation, comme dans les premiers mouvements féministes, la disposition à la confrontation est inévitable, ce qui n'empêche pas le lecteur de percevoir les contradictions entre l'éloignement et l'appel. La préface établit donc des différences entre ses lecteurs possibles : « Bonne lecture et beaucoup de paix si tu la mérites, autrement, bienvenue à la guerre »<sup>17</sup>.

Dans le « monde des études » où sont inclus les auteurs d'articles comme celui-ci, la polémique est féroce et suscite des questions refusant que des livres comme celui de Ferréz soient l'objet d'études académiques : selon quels critères doit-on juger des textes sans qualité esthétique ? Si la littérature se distingue par la qualité, comment utiliser ce genre de texte en classe ? Et le langage cultivé si malmené ?

Ces questions et bien d'autres posées dans le milieu académique et culturel pointent la nécessité de vérifier s'il n'y a pas deux poids et deux mesures. Antonio Candido montrait déjà qu'un des éléments les plus importants à considérer au moment de la formation de la littérature brésilienne est justement le grand contingent d'analphabètes parmi le public

---

<sup>15</sup> DELEUZE, G., GUATARI, F., *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris : Éditions de Minit, 1975.

<sup>16</sup> FERRÉZ (org.), *op. cit.*, p. 13.

<sup>17</sup> *Idem*.

récepteur des œuvres, qui ne serait donc pas nécessairement un public lecteur<sup>18</sup>. Candido considère que ce type d'auditeur a fini par interférer dans le style de l'écriture des œuvres publiées qui visaient à atteindre, par des moyens rhétoriques, ceux qui ne lisaient pas.

Par la suite, en mettant en évidence le changement du rapport entre le public, en voie de développement à l'époque du modernisme, et l'écrivain, alors plus à même de publier son texte, Candido attire l'attention sur le fait que ce public nouveau « était peu à peu conquis par le fort développement des nouveaux moyens de communication »<sup>19</sup>. Et l'auteur continue :

On a alors vu que, au moment où la littérature brésilienne réussissait à forger une certaine tradition littéraire, à créer un certain système expressif qui la rattachait au passé et ouvrait des voies vers l'avenir, – à ce moment-là les traditions littéraires cessaient de fonctionner comme un stimulant. En effet, les formes d'expression écrite entraient dans une crise relative, face à la concurrence de nouveaux moyens d'expression, ou pour nous récemment rééquipés, – tels que la radio, le cinéma, le théâtre actuel, les bandes dessinées<sup>20</sup>.

Dans l'essai « Littérature et sous-développement »<sup>21</sup>, le même critique aborde encore le sujet et prend la défense de l'alphabetisation phonétique qu'il juge fort menacée par la culture de masse. Silvano Santiago, commentant cette attitude, préconise l'élargissement des concepts d'alphabetisation et de lecture, pour qu'ils puissent accueillir la réception d'autres formes culturelles. Santiago dit :

Autrement dit : aujourd'hui un homme de bonne volonté, un citoyen, même analphabète, a une quantité d'information qui dépasse de beaucoup l'information qu'avait un homme de bonne volonté, un citoyen, même analphabète, il y a un demi-siècle. Le grave problème est de savoir comment transformer la quantité d'information en connaissance, comment conduire un citoyen à l'incorporer qualitativement afin qu'il puisse l'utiliser pour sa compréhension de la société et du monde dans lesquels il vit. Nous savons déjà que cela ne se fera pas, dans les pays périphériques, par la simple et épineuse alphabetisation phonétique<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> En 1890, au Brésil, les analphabètes étaient de l'ordre de 84 % ; en 1920, ils étaient 75 % ; en 1940, 57 %. CANDIDO, A., *Literatura e sociedade*, São Paulo : Nacional, 1976, p. 137. La version pour le français a été faite par Consuelo Fortes Santiago.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> CANDIDO, A., « Literatura e subdesenvolvimento », in MORENO, C. F. (org.), *América latina em sua literatura*, São Paulo : Perspectiva, 1979, pp. 343-362 ; CANDIDO, A., « Literatura e subdesenvolvimento », in *Educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo : Ática, 1987.

<sup>22</sup> SANTIAGO, S., *O cosmopolitismo do pobre*, Belo Horizonte : UFMG, 2004, p. 129.

La situation évoquée par les deux écrivains met en évidence des mouvements entre des groupes sociaux, entre les différents médias et entre différentes expressions culturelles, et pour cette raison même implique le concept d'espace public, pris comme un lieu d'intersection entre l'État et la société civile.

Si l'on considère, comme Habermas, le rôle de la littérature dans la formation de l'espace public bourgeois, on peut constater l'exclusion des non-lettrés de cet espace<sup>23</sup>. Si cela avait déjà eu lieu en France, en Angleterre et en Allemagne, pays utilisés par l'auteur pour imaginer ce concept encore au XVIII<sup>e</sup> siècle, on peut déduire qu'au Brésil les difficultés sociales compliquent la situation.

On a vu que le problème posé par le rédacteur de la préface/organisateur de l'œuvre *Littérature marginale* n'est pas nouveau, de même que les relations de pouvoir qu'il décrit. Le nouvel élément de cette équation serait la disposition de ce segment social, jusqu'alors exclu, à s'introduire sur le marché éditorial ainsi que la réponse de quelques maisons d'édition à cette demande. Nous ne discuterons pas ici les innombrables raisons de cette relation de production, circulation et consommation ; nous voudrions plutôt signaler un processus multiculturel qui s'impose, ce qui vient confirmer l'affirmation de Ferréz : « Mais nous sommes dans la place, et nous sommes déjà plusieurs »<sup>24</sup>.

Même en relativisant les concepts de vérité et d'authenticité d'un groupe et d'une littérature, qui finissent eux aussi par exclure, de forme simpliste, d'autres segments de l'ensemble, il faut considérer ces langages en quête d'identité et d'affirmation. Non pas de forme isolée, mais en dialogue avec d'autres, y compris celui qui est attaqué en tant que langage « des ennemis ».

Si la rue est l'espace public par excellence, elle peut accueillir la multiplicité, en rendant l'échange et l'interaction possibles. Percevoir la littérature des coins et des banlieues n'implique pas l'isoler dans des ghettos, en reproduisant le mouvement qu'on veut extirper. Il faut d'abord ébaucher de nouveaux parcours et des configurations des cartes en mouvement.

Dans une des constellations possibles, insérons dans cette réflexion une autre anthologie sans empreinte politico-idéologique apparente, la *Granta*, en portugais. Comme on l'a déjà dit, dans l'introduction écrite par Roberto Feith et Marcelo Ferroni, on attribue à la publication une teneur de consécration internationale étendue aux vingt jeunes auteurs sélectionnés, « qui contribuent par leur travail à changer le panorama des lettres dans

---

<sup>23</sup> HABERMAS, J., *L'espace public* (trad. Marc de Launay), Paris : Payot, 1990.

<sup>24</sup> FERRÉZ (org.), *op. cit.*, p. 11.

le pays »<sup>25</sup>. En outre, ils assurent que les textes des auteurs cités comme « les meilleurs jeunes écrivains brésiliens » seront aussi divulgués par la *Granta* en anglais et en espagnol, ce qui garantira un public de « quatre-vingt mille amateurs de littérature en Amérique latine, Espagne, États-Unis et Royaume-Uni, une portée inédite pour ces jeunes Brésiliens »<sup>26</sup>.

Un autre aval de la publication et de ses auteurs consiste autant dans les prix reçus jusqu'à présent par certains d'entre eux, comme Michel Laub, Tatiana Salem Levy et Daniel Galera que dans leur point commun qui ne se limite pas aux thèmes, mais à « la vigueur et à la qualité stylistique – l'exactitude des détails, la recherche d'un langage cohérent, le développement soigneux des personnages »<sup>27</sup>.

Après avoir établi une liste et résumé leurs contes, ils réitèrent l'importance de la revue pour l'établissement de canons nationaux et internationaux, en mouvement circulaire ; la revue avance des noms qui vont être incorporés à la scène littéraire ; leur appartenance antérieure à cette scène leur ouvre également la voie pour être sélectionnés. Citer les noms est un autre mécanisme de consécration et des écrivains et de la revue qui véhicule leurs textes ainsi que les noms des membres du jury qui ont sélectionné les vingt meilleurs sur les deux cent quarante-sept inscrits. Nous vérifions par les noms de Beatriz Bracher, Cristovão Tezza, Samuel Titan, Manuel da Costa Pinto et Ítalo Moriconi, outre le Nord-Américain Benjamin Moser, l'aval de professionnels reconnus ; n'importe quel lecteur qui s'intéresse à la littérature et qui lit éventuellement les journaux *Folha de São Paulo* ou *Estado de São Paulo* reconnaîtra la plupart des auteurs nommés.

On voit dans les mécanismes décrits des critères de « canonisation » des écrivains et on se rend compte de la place que la littérature brésilienne conquiert peu à peu sur la scène mondiale. Les auteurs disent :

Le Brésil vit un moment spécial en littérature. Au cours des dernières décennies, peu d'auteurs ont été publiés et reconnus hors du pays. Les raisons étaient variées : allant d'une littérature soi-disant difficile aux barrières de la langue<sup>28</sup>.

L'insertion progressive de la littérature brésilienne sur le marché se fait grâce à un réseau de traducteurs, d'agents éditoriaux, ainsi qu'à leur présence dans des foires internationales comme celle de Francfort qui a choisi de rendre hommage à ce pays pour son édition de 2013. Remarquons que le processus d'entrée sur la scène internationale ne diffère pas beaucoup

---

<sup>25</sup> FEITH, R., FERRONI, M., *Granta, Os melhores jovens escritores brasileiros*, Rio de Janeiro : Alfaguara, n° 9, 2012, p. 5. Toutes les citations de la revue *Granta* ont été traduites en français par Santiago Fortes Santiago.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 9.

de celui qui marque l'entrée de ladite littérature marginale sur la scène brésilienne. D'une façon ou d'une autre, c'est toujours la question de la marginalisation qui détermine les lieux et/ou les déplacements. Ce qui change, ce sont les agents impliqués, soit en tant que jugés, soit en tant que juges. Finalement, la barrière de la langue portugaise dans l'espace mondial ne correspondrait-elle pas, dans une certaine mesure, à la norme cultivée qui empêcherait l'insertion d'auteurs comme ceux de l'anthologie de Ferréz dans l'espace culturel brésilien ?

Remarquez, par exemple, dans le Cahier « *Ilustrada* » de l'édition du 16 juillet 2012 de la *Folha de S. Paulo*, que l'article intitulé « Les élus », comprenant des photos de la plupart des auteurs, soulève le « débat sur les critères et les marques visant à définir des générations littéraires »<sup>29</sup>.

On trouve dans ce débat un autre ingrédient qui complique la procédure des statuts de la littérature, il a trait au média et au divertissement. Comme le montre l'article, « l'écrivain Felipe Pena a lancé à la FLIP sa *Geração subzero* [Génération sous zéro] [...] dont le rabat critique la sélection de la revue britannique »<sup>30</sup> :

La [revue] *Granta* a eu la prétention de présenter les 20 meilleurs auteurs. Mais quels sont les critères qui définissent les meilleurs ? Des sujets portant le sceau des « médias spécialisés » et sélectionnés par les petits comités littéraires prennent le dessus<sup>31</sup>.

Dans sa critique, Felipe Pena cite ironiquement un autre critère de valorisation :

La [revue] *Granta* se prend trop au sérieux. Quand un éditeur a dit que ces auteurs-là vont dessiner la carte de la littérature brésilienne, j'ai dit à mon neveu de 5 ans : « Il vaut mieux commencer à tous les lire ; ces gars vont être au programme du bac ! »<sup>32</sup>

L'université, comme un espace de « canonisation », réaffirme l'ancien sens du terme classique, c'est-à-dire celui qui est lu en classe et, en plus, on sait que quatorze sur les vingt sélectionnés « ont participé aux ateliers littéraires ou bien ils font des études à l'université », ce qui mène l'article à conclure que « le dévouement au métier distingue cette génération de celles qui l'ont précédée, pleines de fonctionnaires ou de professionnels libéraux »<sup>33</sup>. Un autre facteur mentionné est la plus grande facilité de publier dans des maisons d'édition artisanales voire dans les groupes éditoriaux.

---

<sup>29</sup> « Os eleitos », in *Folha de S. Paulo*, 16 de julho de 2012. (*Ilustrada*, p. 1).

<sup>30</sup> *Idem*.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> *Idem*.

Des voix dissonantes de critiques brésiliens pointent aussi des aspects négatifs ou positifs de la publication, comme Alcir Pécora qui la voit comme un simple produit de marché, ou Nelson de Oliveira qui souligne l'importance de publier des anthologies. Il est intéressant de rappeler qu'il a été lui-même la cible des critiques, lors de la publication des anthologies *Geração noventa : manuscritos de computador* [Génération quatre-vingt-dix : manuscrits d'ordinateur], *Geração noventa : os transgressores* [Génération quatre-vingt-dix : les transgresseurs] et *Geração zero, zero* [Génération zéro, zéro]<sup>34</sup>, qui sont d'ailleurs citées dans un autre article du même journal, cette fois dans le Cahier *Ilustríssima* du 2 septembre 2012, où les critiques essaient, d'une manière plus analytique, de débattre de la thématique et du style des contes, ainsi que du lieu social des auteurs de la revue *Granta*.

Établissant un parallèle entre *Granta* et deux autres anthologies – *Os cem melhores contos brasileiros do século* [Les cent meilleurs contes brésiliens du siècle]<sup>35</sup> –, et *Geração 90 – manuscritos de computador* [Génération 90 – manuscrits d'ordinateur]<sup>36</sup>, Luís Augusto Fisher constate que le Groupe des écrivains de « *Granta* » est le plus métropolitain, 90 % d'entre eux sont nés dans des capitales, tandis que ceux de « Génération 90 » sont originaires de province (41 %). En outre, malgré une distribution raisonnable sur les états de la fédération, la plupart est établie dans les régions sud et sud-est. Et plus encore, l'auteur de l'article observe que les sélectionnés de *Granta* « sont nés dans les classes aisées et vivent comme écrivains, éditeurs, chroniqueurs, critiques, traducteurs, scénaristes – bref, des gens du milieu lettré dans la plupart des cas »<sup>37</sup>. Un autre trait qu'il faut mettre en relief, souligné auparavant par Marcelo Coelho, c'est également le changement de la scène socio-culturelle des personnages. L'auteur dit, en commentant la grande répercussion du lancement de la *Granta* :

Ici, dans la *Folha*, en un coup d'œil Marcelo Coelho a perçu du nouveau : les pauvres et les inadaptés sont sortis de scène ainsi que la prose régionale pleine de vices, cédant la place à des personnages raffinés, qui vivent des expériences en Europe<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> OLIVEIRA, N. de, *Geração 90 : manuscritos de computador*, São Paulo : Boitempo, 2001 ; OLIVEIRA, N. de, *Geração 90 : os transgressores*, São Paulo : Boitempo, 2003 ; OLIVEIRA, N. de, *Geração zero, zero : fricções em rede*, Rio de Janeiro : Língua geral, 2011.

<sup>35</sup> Nous considérons ici la section « Années 90 : étrangers et intrus », MORICONI, I., *Os cem melhores contos do século*, Rio de Janeiro : Objetiva, 2000.

<sup>36</sup> OLIVEIRA, N. de, *Geração 90 : manuscritos de computador*, São Paulo : Boitempo, 2001.

<sup>37</sup> FISCHER, L. A., « Letras em números : o que as estatísticas dizem sobre “Granta” », in *Folha de S. Paulo*, 2 de setembro de 2012 (*Ilustríssima*, p. 6).

<sup>38</sup> *Idem*.

En raison de ce changement, le monde des rues et des *favelas* cède la place à l'internationalisation de la scène, marquée tant par la circulation des personnages et des auteurs que par le registre cultivé de la langue et des références livresques :

Mais « Granta » s'écarte d'une autre courbe régulière : 90 % des personnages importants s'y trouvent dans les classes aisées (classe moyenne et plus ; sans soucis significatifs dans la vie). Dans l'anthologie de Moriconi, la division était tout autre : 59 % de gens aisés ; dans l'anthologie de Nelson de Oliveira, à peine 35 %, la plupart appartenant aux classes défavorisées<sup>39</sup>.

Il est donc intéressant de se demander si ce changement de scène se ferait selon une logique de substitution ou d'interaction de tendances. Finalement, serait-ce à ce propos que Silviano Santiago écrit dans son essai « Uma literatura anfibia » ? [Une littérature amphibie ?]. L'auteur y discourt sur le vide thématique concernant « la pauvre dramatisation dans la littérature des problèmes dominants de la classe moyenne, coincée entre les deux extrêmes de la société »<sup>40</sup>. Considérant les critères de sélection de lecture de l'étranger, Santiago déclare que ce genre de lecteur n'accepterait pas le caractère « amphibie » d'une littérature qui mélange art et politique. C'est alors qu'il justifie la permanence de ce type d'art :

La contamination est avant tout la forme littéraire par laquelle la lucidité du créateur s'affirme doublement. La forme littéraire amphibie exige la lucidité du créateur ainsi que celle du lecteur, tous deux imprégnés de la condition précaire de citoyens dans une nation dominée par l'injustice<sup>41</sup>.

La question ici posée englobe esthétique, politique et éthique. Compte tenu de cela, on peut se demander si la sélection de *Granta*, en s'ouvrant sur d'autres pays, ne laisserait pas de côté ce stade de contamination à la recherche de nouveaux lecteurs. Non sans souligner auparavant que c'est là une tendance liée au mouvement de mondialisation et de barrage de la conquête du marché éditorial brésilien.

Au lieu du mouvement considéré comme l'« esthétique de la faim »<sup>42</sup>, voire « cosmétique de la faim »<sup>43</sup>, marqué par l'exotisme qui traverserait l'histoire de la culture brésilienne, un courant épuré des maux sociaux du pays serait-il en train de surgir ? Serait-ce là le modèle où la littérature crée son propre référent, en se retournant sur elle-même ?

---

<sup>39</sup> *Idem*.

<sup>40</sup> SANTIAGO, S., *op. cit.*, p. 67.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>42</sup> ROCHA, G., « A estética da fome », in *Revista Civilização Brasileira*, n° 3, julho de 1965.

<sup>43</sup> BENTES, I., « Da estética à cosmética da fome », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/07/2001, pp. 1-4. (*Caderno B*).

La réponse affirmative à ces questions accuserait une vision d'exclusion qui accorde à la notion de réseau un degré de positivité qui pourrait mener à une autre forme d'ethnocentrisme. En ce sens, il vaut la peine de faire appel à Doreen Massey quand elle voit la modernité comme un mouvement nivelateur où une histoire ou une temporalité veulent s'imposer sur toutes les autres. L'auteur affirme :

Autrement dit, ce qui s'est développé au sein du projet de modernité, c'est l'établissement et la (tentative d') universalisation d'une façon d'imaginer l'espace (et la relation société/espace) qui a affirmé l'embaras matériel de certaines formes d'organiser l'espace et la relation entre société et espace. Et qui demeure encore de nos jours<sup>44</sup>.

« Et qui demeure encore de nos jours ». Cette phrase nous intéresse dans la mesure où la logique de substitution d'une anthologie, par ses critères de sélection, par son modèle esthétique, en efface d'autres ou les invalide : c'est fragmenter l'espace en fermant la circulation à des auteurs et à des personnages. On revient à l'analogie avec la colonisation : le Brésil et les forces externes ; les groupes marginalisés et les forces internes.

Pour emmêler encore plus les nœuds de ce réseau, il est important d'analyser la proposition de la troisième anthologie, objet de notre réflexion : *Geração subzero* [Génération sous zéro]. Dans le sous-titre, « 20 autores congelados pela crítica, mas adorados pelos leitores » [20 auteurs congelés par la critique, mais adorés par les lecteurs], un antagonisme s'installe, marqué par la conjonction « mais ».

Dans le début de son'introduction écrite l'organisateur Felipe Pena reprend ses propres mots utilisés dans une entrevue à un journal de Rio, en 2008 :

Une bonne partie de la littérature brésilienne contemporaine rend un mauvais service à la lecture. Les auteurs ne se préoccupent pas de leurs lecteurs, mais plutôt de satisfaire leur vanité intellectuelle. Ils écrivent pour eux-mêmes et pour une minorité lettrée soi-disant érudite, en basant les récits sur des jeux de langage qui ont pour but de montrer leur prétendue génialité personnelle. Ils se prennent pour la réincarnation de James Joyce, faisant partie d'une lignée illuminée. Par conséquent, ils considèrent un manque de respect à leur propre curriculum le fait d'élaborer des récits agiles, écrits avec simplicité et aisance<sup>45</sup>.

S'excusant d'avoir été « injuste et discourtois » envers des auteurs brésiliens qui ne méritaient pas une telle critique, l'auteur révèle que ses mots étaient une stratégie pour entamer ou alimenter une discussion sur

<sup>44</sup> MASSEY, D., *Pelo espaço : uma nova política da espacialidade* (trad. Hilda Pareto Maciel et Rogério Haesbaert), Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2008, p. 103.

<sup>45</sup> PENA, F. (org.), *Geração subzero : 20 autores congelados pela crítica mas adorados pelos leitores*, São Paulo : Record, 2012, p. 9.

les critères utilisés par la critique académique, qu'il considère anachroniques car attachés « aux formalistes russes du début du siècle passé »<sup>46</sup>. Sans manquer de s'inclure dans l'ensemble, il critique « les docteurs universitaires » qui nuisent à la formation d'un public lecteur. Il profite des mots de João Ximenes Braga, en réponse à une critique de la professeure Beatriz Rezende, pour réitérer l'idée qu'on n'accepte pas la diversité dans le monde littéraire et qu'on élit un seul canon, comme une camisole de force à laquelle la production littéraire doit s'assujettir.

Défendant la narration d'histoires au détriment de l'expérimentation linguistique et accordant à la critique académique la défense du texte hermétique de lecture difficile, Pena postule le concept de divertissement comme une partie de son engagement narratif : « [...] séduction par le mot écrit. C'est la capacité d'engager le lecteur, de lui faire tourner la page, de l'émouvoir, de le transformer »<sup>47</sup>. Il établit aussi un rapport entre la phrase d'Oswald de Andrade sur le gâteau fin et la pâte avec celle attribuée à Marie-Antoinette, qui suggère que le peuple mange des brioches s'il n'a pas de pain, pour mettre alors en évidence le caractère d'exclusion de la culture. Et il finit en complétant la référence à la Révolution française : « Mais la guillotine est déjà arrivée »<sup>48</sup>.

Pour consolider ses arguments, Pena profite des connaissances de son domaine de formation, et cite, entre autres, Todorov, en défense d'un plus grand lien entre littérature et vie et Émile Faguet, quand il se réfère ironiquement au public des « écrivains obscurs ». L'organisateur cherche à s'exempter de la responsabilité du choix, en expliquant qu'il n'a fait qu'examiner les œuvres les plus citées dans des blogs et réseaux sociaux, salles de classe et groupes de discussion. Il est important de signaler que ces réseaux, en dépit d'une prétendue pluralité, n'éliminent pas la subjectivité construite entre les membres d'un ou de plusieurs groupes. Un autre critère divulgué serait celui des écrits appartenant à des genres « traditionnellement méprisés par la critique littéraire, tels que la fantaisie, la terreur, la fable, l'espionnage, le folklore et la fiction scientifique, entre autres »<sup>49</sup>. Même sans discuter les étiquettes attribuées, puisque l'auteur lui-même montre la difficulté à classer par genres, citant le philosophe Platon et le linguiste Maingueneau, il faut observer le caractère hybride de la liste qui englobe forme et thème, ce qui renforce l'intention de penser à une bibliothèque comme à un magasin de vidéos, divisé en sections, ou à des listes des livres les plus vendus divulguées dans les journaux.

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 14.

Le mot « manifeste », déjà discuté dans ce texte par rapport à l'œuvre de Ferréz, revient explicitement dans la reprise du « Manifesto silvestre », transcrit en dix articles comme dans les Tables de la Loi. Il est intéressant d'évoquer le manifeste « J'accuse », de Zola, pour mettre en valeur la fonction de l'intellectuel et sa réflexion sur la place publique dans la défense d'une cause. Dans ce qui est ici nommé « sylvestre », on peut souligner la force de séduction de la parole, en méprisant des académismes, des jeux de langage et des expérimentalismes, afin d'atteindre un public beaucoup plus large. De plus, on parie sur le rôle de former des lecteurs en divulguant ce genre d'œuvre plus accessible, en déclarant le rejet du manichéisme qui sépare le difficile du facile, le populaire de l'érudit, « le pseudo-moderne du superficiel ».

Tandis que critiques et intellectuels, tel Antonio Candido, s'acheminaient vers l'élaboration esthétique par le biais de la formation d'un public lettré, le mouvement présent cherche à faire le chemin inverse ou, du moins, offre une proposition différente, dans la mesure où l'on veut atteindre le lecteur, considéré comme méprisé, par un texte plus facile et plus accessible. Paradoxalement, le texte qui suit dans l'article allégorique « L'invention du canon » est plein de références concernant un groupe culturel très privilégié aux goûts raffinés. Il est clair qu'il s'agit là d'une ironie vis-à-vis des mécanismes d'élection des classiques, faits justement par un segment social de l'élite. Mais à qui ce texte s'adresse-t-il ? Au lecteur commun qui chercherait le livre en question parce que de lecture facile ou justement à ses pairs qui « congèlent les auteurs adorés par les lecteurs ? » N'y aurait-il pas dans la publication de cette anthologie, qui veut affronter *Granta* et ses critères critiques, un désir légitime de formation de canons ?

Comme Ferréz, qui partage les lecteurs entre ceux qui méritent la paix et ceux à qui l'on déclare la guerre, dans le texte du rabat du livre de Felipe Pena, il est affirmé que « les écrivains de la *Geração subzero* [Génération sous zéro] mettent le nez à la fenêtre et restent dans l'attente de pierres et de fleurs. Beaucoup plus de pierres que de fleurs ». Le ton est donc à la guerre, aussi bien dans l'une que dans l'autre anthologie « marginale ».

La guerre n'est-elle pas une forme de gagner du terrain, de conquérir des territoires ? Comme nous l'avons vu, différentes armes sont utilisées pour vaincre les batailles livrées. Des stratégies mercantiles ou tactiques de pénétration sur un terrain interdit suscitent des parcours croisés à la conquête de la « polis », au droit de dire « je fais face à l'autre qui peut même le renier, mais il est constitué »<sup>50</sup>. Dans cette direction, il y a analogie entre les anthologies et les villes, vues comme des constellations de

---

<sup>50</sup> Cf. CERTEAU, M., *L'invention du quotidien*, arts de faire, Paris : Gallimard, 1990.

grandes trajectoires, intenses et hétérogènes, exigeant une négociation complexe entre les individus et les groupes<sup>51</sup>.

Marginale ou consacrée, périphérique ou centrale, la production littéraire compose, plus que des anthologies, des constellations mobiles, marquées par la recherche de la qualité esthétique, par la lutte politique, par les droits éthiques. On peut scruter dans ces constellations la « Survie des signes ou des images, quand la survie des protagonistes eux-mêmes se trouve affectée »<sup>52</sup>.

## Références bibliographiques

- ARENDDT, H., *Condition de l'homme moderne* (trad. G. Fradier), Paris : Calmann-Lévy, 1983.
- ARENDDT, H., *A condição humana* (trad. Roberto Raposo), Rio de Janeiro : Forense-universitária, 2005.
- BENTES, I., « Da estética à cosmética da fome », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/07/2001. pp. 1-4. (Caderno B)
- CANDIDO, A., *Literatura e sociedade*, São Paulo : Nacional, 1976.
- CANDIDO, A., « Literatura e subdesenvolvimento », in MORENO, C. F. (org.), *América latina em sua literatura*, São Paulo : Perspectiva, 1979. pp. 343-362.
- CANDIDO, A., *Formação da literatura brasileira*, Belo Horizonte : Itatiaia, 1981.
- CANDIDO, A., « Literatura e subdesenvolvimento », in *Educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo : Ática, 1987.
- CERTEAU, M., *L'invention du quotidien*, arts de faire, Paris : Gallimard, 1990.
- CURY, M. Z., WALTY, I., « O intelectual e o espaço público », in *Revista da Anpoll*, n° 26, jul/dez. 2009. pp. 219-232.
- DELEUZE, G., GUATARI, F., *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris : Éditions de Minuit, 1975.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Survivance des lucioles*, Paris : Éditions de Minuit, 2009.
- FEITH, R., FERRONI, M., *Granta, Os melhores jovens escritores brasileiros*, Rio de Janeiro : Alfaguara, n° 9, 2012.
- FERRÉZ, *Fortaleza da desilusão*, São Paulo : Brachura, 1997.
- FERRÉZ, *Capão pecado*, São Paulo : Labortexto editorial, 2000.
- FERRÉZ, *Manual prático do ódio*, São Paulo : Planeta, 2003.
- FERRÉZ (org.), *Literatura marginal : talentos da escrita periférica*, Rio de Janeiro : Agir, 2005.

---

<sup>51</sup> MASSEY, D., *op. cit.*, p. 226.

<sup>52</sup> DIDI-HUBERMAN, G., *Survivance des lucioles*, Paris : Éditions de Minuit, 2009, p. 150.

- FERRÉZ, *Manuel pratique de la haine* (trad. Paula Anacaona), Paris : Éditions Anacaona, 2009.
- FISCHER, L. A., « Letras em números : o que as estatísticas dizem sobre “Granta” », in *Folha de S. Paulo*, 2 de setembro de 2012. (Ilustríssima, pp. 6-7)
- HABERMAS, J., *L'espace public* (trad. Marc de Launay), Paris : Payot, 1990.
- MASSEY, D., *Pelo espaço : uma nova política da espacialidade* (trad. Hilda Pareto Maciel et Rogério Haesbaert), Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2008.
- MORICONI, I., *Os cem melhores contos do século*, Rio de Janeiro : Objetiva, 2000.
- OLIVEIRA, N. de, *Geração 90 : manuscritos de computador*, São Paulo : Boitempo, 2001.
- OLIVEIRA, N. de, *Geração 90 : os transgressores*, São Paulo : Boitempo, 2003.
- OLIVEIRA, N. de, *Geração zero, zero : fricções em rede*, Rio de Janeiro : Língua geral, 2011.
- « Os eleitos », in *Folha de S. Paulo*, 16 de julho de 2012. (Ilustrada, p. 1)
- PENA, F. (org.), *Geração subzero : 20 autores congelados pela crítica mas adorados pelos leitores*, São Paulo : Record, 2012.
- ROCHA, G., « A estética da fome », in *Revista Civilização Brasileira*, n° 3, julho de 1965.
- SANTIAGO, S., *O cosmopolitismo do pobre*, Belo Horizonte : UFMG, 2004.

*Écriture de la mémoire traumatique*



# Intimité et corrosion

## Narrateurs et récits d'une mémoire (historique) introjectée

Andrea SAAD HOSSNE\*

*Université de São Paulo*

Dans son livre *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, publié en 2005, et traduit au Brésil en 2007, Beatriz Sarlo, affirme d'emblée : « Le retour du passé n'est pas toujours un moment libérateur du souvenir, mais un avènement, une préhension du présent »<sup>1</sup>.

Cette opinion me semble confirmer ce que, à travers mon expérience comme lectrice de la littérature brésilienne actuelle, je crois discerner dans quelques ouvrages d'auteurs qui, nés aux alentours du Coup d'État civil et militaire de 1964, ont eu leur formation contaminée par les traces de la dictature à un niveau plus quotidien, plus habituel, et apparemment moins traumatisant, légèrement en dessous de la ligne visible qui les distingue des récits, des témoignages et de la fiction autobiographique des torturés, prisonniers politiques, militants et ex-militants, familles de disparus. Des traces encore présentes à travers les rapports humains, les structures d'éducation institutionnelle ou à travers les interactions sociales quotidiennes, et moins dans les casernes, les DOPS (Département de l'ordre politique et social), les « appareils », etc., mais qui, pour autant, ne sont pas moins importantes.

Au sein même du domaine du langage ou de la construction de la phrase, ces traces sont repérables. Nous citerons, comme exemple, le texte numéro 55 du livre *100 Histórias colhidas na rua* (100 histoires recueillies

---

\* Traduction de Dominique Stoenesco.

<sup>1</sup> SARLO, B., *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*, São Paulo/Belo Horizonte : Companhia das Letras/UFMG, 2007, p. 9. Citation traduite par Dominique Stoenesco.

Une version légèrement modifiée de ce texte a été publiée en portugais dans la revue *Antares : letras e humanidades*, de l'Université de Caxias do Sul (vol. 7, n° 13, janvier 2015).

dans la rue), publié en 1996, de Fernando Bonassi, un auteur né en 1962. S'agissant d'un micro-récit, nous citons intégralement le texte :

55

Aujourd'hui ça fait un an que mamie est morte et je me trouve à la 349<sup>e</sup> division du cimetière de Vila Formosa. « Le plus grand d'Amérique latine » – me dit ma mère dans le bus. Pas loin de sa sépulture, dans un secteur où toutes les tombes sont bien aménagées, avec des fleurs et avec des pierres tombales en ciment, ce qui attire mon attention est une tombe où la terre avait été remuée – manifestement pas aussi propre et aussi bien alignée que les autres. Je m'approche de ce tas de terre où les fourmis font la fête. La croix en bois qui était tombée à la moitié d'un bras enfoncé dans la terre. J'essaie de lire : *gella, quella, ghella...* Je pense à l'aubergine – *berinjela* – à la sauce tomate et au fromage. C'est une époque où le dessin des lettres m'émerveille, ainsi que le son et le sens des mots. Je souris. Un tourbillon de poussière se lève. Je sens une main qui me tire violemment en arrière. C'est mon père. Il continue à me tirer en arrière tout en regardant, d'un air inquiet, vers les collines et les cases funéraires qui entourent le lieu. Il m'ordonne de ne plus jamais m'approcher de cette tombe. Il dit que c'est la tombe d'un terroriste ; que la police surveille peut-être. J'ai mis du temps à comprendre l'intérêt de la police à surveiller les morts de cette époque. Pour moi, depuis ce jour-là, le mot « terroriste » venait de « terre », cette terre souple et remplie de fourmis du plus grand cimetière d'Amérique latine<sup>2</sup>.

La structure de ce livre, organisée à partir de cette cueillette des fleurs du mal dans la rue, sorte d'écho contemporain du *flâneur* baudelairien, permet aux textes de se relier entre eux au moyen de fils conducteurs souterrains qui les situent dans cette thématique de l'expérience de la violence et de la dégradation de la vie quotidienne à São Paulo, sous des regards divers, allant depuis celui d'une première personne pourvue de ses références personnelles, jusqu'à celui d'une troisième personne, sans se fixer sur une identité unique, faisant donc de ces textes des micro-récits autonomes. La violence et la dégradation résonnent dans chacun de ces textes, et dans celui qui évoque l'expérience infantile concernant la mort, concernant le mot. Nous pouvons les voir associées à l'histoire récente du pays et à la vie intime et familiale. Lorsque le narrateur agit en tant que première personne, nous faisons deux découvertes qui marquent tout parcours humain : celle de la perte (c'est la première année de la mort de sa grand-mère, évoquée en même temps dans un discours infantile, familier et imprégné d'oralité, « mamie ») et celle du langage, du dessin des lettres, du son des mots, des relations et des sens que ces dessins et ces mots peuvent évoquer. C'est dans cet univers intime et familial, mais en

---

<sup>2</sup> BONASSI, F., *100 Histórias colhidas na rua*, São Paulo : Scritta, 1996, pp. 117-118. Citation traduite par D. Stoenesco.

même temps jalonné par un événement inaugural – l'entrée dans ce qui est nouveau, dans l'inconnu : la perte, le cimetière, le mot – qu'apparaît la réalité brésilienne du temps de la Dictature.

Les supposés yeux qui observent, depuis les collines ou depuis les cases funéraires, impriment à ce texte un ton encore plus menaçant que la présence réelle de la police. L'impression de suspicion, de danger, de risque, crée une ambiance sombre alors qu'il ne s'agissait que d'une simple blague et d'un jeu de mots – un jeune enfant qui associe un nom à un aliment, et qui devine la racine d'un mot là où il n'existe pas. Marighella et *berinjela*, terroriste et terre, au lieu de terreur.

Carlos Marighella, comme on le sait, a été assassiné en 1969. Après avoir lutté contre la dictature de l'Estado Novo, il a organisé la résistance armée face à la dictature suivante (celle qui s'était installée après le coup d'État de 1964), à travers l'Alliance de Libération Nationale (ALN), dont il fut le fondateur. En lisant entre les lignes de ce texte, un lecteur contemporain né après la dernière dictature brésilienne sera donc placé devant un fait historique, si sa curiosité le pousse dans ce sens. Il y découvrira alors un matériel très abondant, des livres, des nouvelles extraites des journaux et des revues de l'époque. Et si sa lecture est plus récente que la date de publication du livre de Bonassi (1996), il y trouvera aussi une biographie de Marighella, publiée en 2012. Mieux encore, si le Hip Hop et le Rap l'intéressent, il établira probablement un lien entre ce texte et la chanson « Mil faces de um homem leal (Marighella) » – Mille visages d'un homme loyal (Marighella) – composée par les Racionais MC's pour le documentaire « Marighella », de Isa Grinspum Ferraz, produits également en 2012.

Le lecteur appartenant à des générations antérieures, jeune ou adulte au moment du coup d'État, reconnaîtra dans ce nom incomplet et à travers ce mot « terroriste », le signe d'une époque qu'il a vécue, quelle qu'eût été sa posture au moment des faits.

Le lecteur de la même génération que Bonassi, éventuellement père ou mère d'adolescents ou de jeunes adultes actuellement, aura peut-être, tout d'abord, cette vague impression d'étrangeté, de peur omniprésente, de suspicion, d'ombres imprécises mais persistantes, du temps de son enfance.

Pour la génération antérieure, reste la Mémoire, aussi bien collective qu'individuelle : « où étais-je le jour où j'ai appris la nouvelle de l'assassinat de Marighella ? » Cette phrase sera, peut-être, une des phrases de son probable dialogue intérieur face à ce texte 55. Pour les générations venues après, qui sont les enfants des garçons et des filles que le texte 55 évoque, reste l'Histoire, dans ses différentes reconstructions et perspectives. Pour ceux de la même génération que l'enfant du texte, ce sera une mémoire personnelle, intime, nourrie par l'Histoire, où celle-ci est néanmoins toujours une ombre, une crainte diffuse, un climat de perception peu clair

qui se mêle aux informations qu'ils auront connues postérieurement aux événements et aussi à leurs réactions face à celles-ci. Ce ne sont pas les mêmes regards.

D'autres enfants, à travers les pages de la littérature contemporaine, présentent des formes moins admises et moins attendues d'enterrement, comme dans le texte « De peixes e urubus » (« De poissons et urubus »), du livre *Curva do rio sujo* (*La courbe du fleuve sale*), publié en 2003, de Joca Reiners Terron (né en 1968)<sup>3</sup>.

Dans le fleuve, souillé par les corps abandonnés par la dictature, un jeune homme en découvre un qui servait de festin à un urubu. Il appelle son frère qui plongeait dans les eaux sombres et sales du fleuve et, même si cela devait le faire souffrir, il veut lui montrer ce festin sordide. Ensemble, ils récupèrent alors plusieurs corps et commencent à les enterrer. Cette scène de la découverte et de la récupération des cadavres du fleuve-sépulture est entrecoupée par des voix d'un autre temps : la nouvelle au cours du journal télévisé, quelques années plus tard, de la découverte des lieux où furent abandonnés les cadavres des disparus politiques durant la dictature et la nouvelle des deux frères, à travers une conversation en voix off pendant le journal, permettant ainsi de raccorder des faits éloignés dans le temps.

Le thème de la mémoire est central dans ce livre qui associe expérience, personnalité et discours narratif, selon des critères peu conventionnels d'autofiction : un ouvrage qui peut être lu comme une sélection de nouvelles ou bien comme un genre dépassé de roman, dans lequel les différents textes ne sont que les reliquats d'une organisation en chapitres, mais où ils conservent leur autonomie, perturbant ainsi le regard du lecteur, qui ne sait plus s'il a affaire à des textes indépendants ou bien à un corpus cohérent, où les différents éléments ou parties se forment par accumulation, et non pas par enchaînement.

Examinons l'épigraphe du livre, un proverbe populaire : « La courbe d'un fleuve sale provoque la "tranqueira" » – (*tranqueira* = obstacle, problème).

L'image du fleuve, sorte de lieu commun qui renvoie au temps, est, ici, présentée péjorativement, s'écartant ainsi du paradigme traditionnel lié à cette image. Par ailleurs, elle se focalise sur la courbe du fleuve, là où le mouvement ondoyant des eaux donne l'idée d'accumulation, de concentration, de rétention, sans aucun ordre rationnel, un amoncellement dû en partie au hasard, comme la structure elle-même du livre. Et ce qui s'accumule devient *tranqueira* (obstacle, problème), terme populaire qui peut signifier aussi bien un tas de troncs d'arbre ou de branches sèches qui s'accumulent au milieu de la forêt ou qui obstruent la circulation, qu'une

---

<sup>3</sup> TERRON, J. R., *Curva do rio sujo*, São Paulo : Planeta, 2003.

quantité d'objets quelconques hors d'usage, ou bien des petites choses sans importance qui gênent ou qui bloquent un espace.

Cette vision de la mémoire, de la traversée de notre propre existence au cours de laquelle on accumule, de manière excessive, ce qui est résiduel, se traduit à travers un petit texte, sorte de préface ou peut-être d'auto-épigraphe signée (par l'auteur) et datée (de l'année de publication de l'ouvrage), et où le sujet est l'oubli :

J'écris pour oublier.

« Oublier est une fonction de la mémoire aussi importante que se souvenir », c'est ce que j'imagine avoir entendu de la bouche d'un ivrogne dans une fête ou dans un de ces bistrotis quelconques, je ne m'en souviens pas. À cette époque je tenais à mes souvenirs, au point que leurs racines se confondaient avec mes cheveux.

À présent, cependant, lorsque j'approche mon stylo de cette feuille blanche, je me dis que bientôt mes souvenirs l'auront souillée, car ma mémoire est une courbe du fleuve sale.

Et alors je ne pense même plus, je ne fais qu'oublier et plus jamais je ne me souviens de rien. Ce n'est plus ce jet ininterrompu dans le néant du même lit asséché d'un fleuve toujours identique à lui-même. Et alors à bientôt, au revoir, à une prochaine fois, à un de ces jours.

Adieu.

Joca Reiners Terron, hiver 2003<sup>4</sup>.

La question de la mémoire, qui était déjà contenue dans le titre, présentée comme une chose « sale », mélangée et non épurée, retenue, ou qui retient ce qui n'est peut-être pas le plus important, est posée à travers cette association titre/proverbe/préface-auto-épigraphe. L'emploi même d'un proverbe populaire, donc d'auteur anonyme, qui demeure dans la mémoire collective malgré l'écoulement inexorable du temps, est un fait significatif. Placé en exergue, proche de la préface/explication ou auto-épigraphe, ce proverbe traduit non seulement un rapport au temps, mais aussi une vision du discours narratif et de ce qui est raconté. Habilement, l'auteur/narrateur affirme et remplit sa fonction d'oublier, puisqu'il commence par dire : « J'écris pour oublier », puis aussitôt il fait une citation sur l'oubli et déclare ne pas se souvenir de l'origine de sa citation. Si la mémoire est la courbe d'un fleuve sale qui accumule la *tranqueira*, écrire pour oublier signifie désengorger le flux du fleuve et laisser s'écouler ce que l'on ne parvient pas à retenir. La page est le lieu qui sera maculé par les souvenirs.

Les souvenirs sont un jet et ce qu'ils rejettent, leur substance, ne contient rien, car le lit du fleuve est asséché, et étant asséché il est, suivant

---

<sup>4</sup> *Idem*. Citation traduite par D. Stoenesco.

la pensée anti-héraclitienne, identique à lui-même. Ce qui jaillit n'est donc pas ce que l'on a vécu, car le vécu est asséché, c'est le souvenir que l'on a du vécu. Et il est nécessaire de se souvenir pour enfin pouvoir oublier.

La séparation entre le vécu, le souvenir et cette vision presque douloureuse de la mémoire, dans un livre considéré comme étant une fiction, mais rempli d'éléments d'auto-références concernant l'auteur, montrent clairement que l'on est bien loin des configurations des trois formes traditionnelles d'écriture sur soi-même, inspirées du principe selon lequel il est possible de (re)constituer la subjectivité en racontant son expérience vécue, car celle-ci pourrait être représentée en elle-même : la confession, l'anatomie, l'autobiographie. Ce ne sont pas uniquement le discours narratif et la personnalité du narrateur qui se trouvent ainsi questionnés, mais aussi le rapport au temps, sous la forme d'une coexistence de différentes temporalités, où la mémoire individuelle, comme la courbe du fleuve, retient des résidus, des restes submergés par l'Histoire du pays.

Et c'est ainsi que dans le texte « De peixes e urubus » (« De poissons et urubus ») nous allons découvrir les deux enfants dans l'eau, non pas celle d'un fleuve quelconque, ni du fleuve Apa, situé dans l'État du Mato Grosso do Sul, au centre-ouest du Brésil, qui apparaît dans plusieurs textes, mais au barrage de Juru-Mirim, à Avaré, ville située à l'intérieur de l'État de São Paulo, qui fut, en réalité, comme il a été prouvé quelques années après la Dictature, un lieu de décharge des cadavres de disparus.

À Avaré, le jeu de ces enfants qui plongent dans l'eau et qui découvrent les limites de leurs poumons fonctionne simultanément comme une découverte des résidus et des traces indésirables accumulés peu à peu par l'histoire brésilienne. Il s'agit ainsi de la récupération, littérale et métaphorique de ce qui dans la mémoire individuelle était perçu comme un secret né d'un jeu des enfants, mais qui pour l'Histoire était la révélation du fait occulte ou occulté.

Le mode d'écriture de cette nouvelle refuse la suprématie d'un temps sur un autre ; les deux temporalités, celle de l'enfance et celle de l'adulte qui entend la nouvelle à la télévision, et les deux dimensions, celle de la mémoire d'enfance et celle de l'Histoire du pays, sont placées dans une relation de proximité et de coexistence, sans hiérarchisation entre elles, et sans mise en séquence des événements.

Des oiseaux marins qui se nourrissent de poissons prennent ici cet aspect sombre des urubus qui, eux, s'alimentent de charognes à demi recouvertes par les eaux du fleuve. Il n'y a pas de poissons dans ce texte, mais uniquement des corps et des enfants qui nagent, à moins que ces corps ne soient, métaphoriquement et par métonymie, les poissons.

Mais, au-delà de la proximité des temporalités et de la mémoire infantile, ainsi que de l'Histoire, il y a aussi dans ce texte l'exhortation du narrateur, pour qu'on l'entende :

- Écoutez-le nager. C'est lui :
- T'es idiot ?
  - Pourquoi ?
  - Alors, tu m'as pas entendu appeler ?
  - Non.
  - Viens avec moi.
  - Pour quoi faire ?
  - Viens. Tu vas voir<sup>5</sup>.

Le narrateur à la première personne est l'un des deux frères, mais on ne sait pas lequel. Est-ce celui qui essayait d'effectuer la plongée la plus profonde dans l'eau, ou bien celui qui rencontre le premier cadavre en train d'être dévoré par l'urubu et qui admire énormément son frère ? Nous pouvons penser que le narrateur est celui qui plongeait et qui apprend la découverte du cadavre par son frère, qui lui apprendra aussi d'autres choses, telles que faire un lance-pierre, fumer, etc. De toute façon, c'est le narrateur qui exhorte : « Écoutez-le nager ».

Sorti de sa plongée, l'un des frères montre le cadavre à l'autre. Aussitôt après cette constatation, c'est-à-dire qu'il s'agissait bien d'un cadavre, apparaît en italique la nouvelle à la télévision :

*Bonsoir.*

*Les principales nouvelles d'aujourd'hui : après l'ouverture au public des archives du Service National d'Information, le gouvernement accepte de parler des lieux où furent abandonnés les cadavres des prisonniers politiques assassinés pendant la répression<sup>6</sup>.*

Pendant la diffusion de la nouvelle, le texte en italique est interrompu par un coup de téléphone : « Je réponds. Écoutez, c'est lui : [...] ». De nouveau, nous, lecteurs, sommes invités à écouter, car il n'y a pas de doute que c'est au lecteur que l'exhortation s'adresse. Nous apprenons alors que la nouvelle était diffusée dans le « Jornal Nacional », qui n'est pas un journal d'information quelconque, mais le premier en termes d'audience dans tout le Brésil, principal canal d'information pour la majorité de la population, appartenant à la Rede Globo, une chaîne de télévision en clair et gratuite, notoirement proche de la Dictature. En plein milieu de l'appel télépho-

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 30. Citation traduite par D. Stoenesco.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 30-31. Citation traduite par D. Stoenesco.

nique, la temporalité infantile vient compléter le tableau de la récupération des corps trouvés dans le barrage, ainsi que de l'enterrement ; des corps dont les marques de torture ne passent pas inaperçues. D'où l'interrogation de l'un des frères : « Et maintenant ? », complétée par celle du narrateur : « La même question, en deux temps »<sup>7</sup>. Et sur la même ligne du texte, on revient aussitôt à la mémoire du premier corps découvert, sans aucun repère pour indiquer ce recul dans le temps. La question en deux temps, entre les enfants qui découvrent le cadavre et les adultes qui entendent la nouvelle, ne cesse de résonner tandis que dans la mémoire les enterrements commencent ; la séquence des corps découverts est décrite et elle met en évidence celui d'une jeune fille « très belle »<sup>8</sup> et « en très mauvais état ».

Le jeu ambigu d'une écriture qui aligne le présent et le passé dans la même phrase se poursuit : « Ensuite notre famille a déménagé vers une autre ville et plus jamais nous n'avons évoqué ce sujet./ Il était temps »<sup>9</sup>, dira le narrateur au paragraphe suivant. Il était temps de déménager, après avoir passé tout un été en train de pêcher des cadavres dans le fleuve et de les enterrer, ou bien il était temps d'aborder à nouveau le sujet – entre les frères, entre tous les Brésiliens ?

Alors, le cercle intime du secret gardé entre les frères, des jeunes gens en période de formation, se précise :

- Tu penses encore à cette fille ?
- Oui. Mon premier amour...

Son rire presque inaudible se contracte, devenant un simple murmure.

Puis, c'est le silence. Je raccroche calmement le téléphone, avec sa voix et le bruit de l'eau dans mes oreilles<sup>10</sup>.

Tous les aspects de cette écoute traversent entièrement le texte, depuis les bruits de la plongée jusqu'à la fin du texte, en passant soit par la nouvelle qu'on finit par apprendre, une dissimulation enfin révélée, soit par les exhortations du narrateur pour qu'on entende un « Il », cet Autre.

Ainsi, le narrateur nous demande qu'on entende son complice dans la découverte des corps (lorsqu'ils étaient enfants, et plus tard, au téléphone, déjà adultes et après la nouvelle donnée à la télévision). Comme les dialogues sont présents dans le texte, en réalité nous les « entendons » ; et comme il y a l'enregistrement de la voix à la télévision, nous l'« entendons » aussi. Il n'y a que ceux qui ont été assassinés que nous ne pouvons pas entendre.

---

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>9</sup> *Idem.* Citation traduite par D. Stoenesco.

<sup>10</sup> *Idem.* Souligné par nous. Citation traduite par D. Stoenesco.

Ici, dans ce texte, la question du témoignage vient s'ajouter à la dynamique de la mémoire/oubli. Nous sommes invités à entendre ce que les enfants ont dû involontairement voir. Des enfants témoins, mais des témoins silencieux, un secret d'enfants, un secret entre frères. Une fois de plus, la dimension intime et familiale, une fois de plus des enfants en pleine évolution qui découvrent le monde et la vie – ou plutôt la mort – et la parole, ou le silence.

La métaphore du fleuve sale (mélangé) ne concerne pas que la mémoire individuelle. Elle symbolise aussi la mémoire collective, immergée dans des eaux troubles, une mémoire qui dans ce texte prend la forme concrète des eaux sombres du barrage de Juru-Mirim, à Avaré. Et si pour oublier il faut écrire, comme il est dit dans la préface/auto-épigraphe, alors il faut récupérer dans ce fleuve sale les résidus, les fragments, les restes qui s'y trouvent engloutis, soit : l'histoire récente du pays.

Sarlo affirme : « [...] la validité du témoignage repose sur la visibilité que "les gens" ont du lieu, non seulement un lieu de proximité et familial, mais aussi de manifestation publique »<sup>11</sup>.

Plus que jamais, cette littérature semble aller dans le sens indiqué par Beatriz Sarlo, que nous avons citée dès le début de la présente étude : « Le retour du passé ne représente pas toujours un moment de délivrance du souvenir, mais plutôt un avènement, une préhension du présent ». Et nous devons considérer aussi comme présent la continuité des ombres et des fantasmagories issues du cadre intime, de la vie familiale, corrodant de l'intérieur les fondements des notions de confiance et de sécurité, imprimant ses marques dans le langage, dans la vie quotidienne, pour se transformer enfin en littérature.

Mais ce n'est là qu'une des formes de rapprochement entre intimité et corrosion. Ce sont des textes où la mémoire infantile semble, à travers le tissu de la subjectivité, filtrer l'Histoire, devenant ainsi des textes aux structures fluides, qui nous renvoient soit à la matrice baudelairienne, soit à l'autofiction.

Une autre forme apparaît dans des cas qui appartiennent nettement à la fable et à la fiction, sous le signe de l'absence, de la disparition.

Pilar Calveiro, scientifique sociale, militante politique qui avait disparu pendant une année et demie dans les camps de la mort en Argentine durant la dictature qui régnait dans ce pays, auteure d'une thèse de doctorat intitulée « Poder e desaparecimento : os campos de concentração na Argentina » (Pouvoir et disparition : les camps de concentration en Argentine), crée l'expression « poder desaparecer » (pouvoir de faire disparaître), reprise

---

<sup>11</sup> SARLO, B., *op. cit.*, pp. 20-21. Citation traduite par D. Stoenesco.

dans les analyses de Paulo Arantes sur la dictature civile et militaire brésilienne<sup>12</sup> et dans celles de Beatriz Sarlo, dans son œuvre déjà citée ici même.

Le « poder desaparecedor » a été tellement actif qu'il a eu une influence même dans la manière avec laquelle on se réfère à ceux qu'il vise, comme dans l'expression « foram desaparecidos » (« ils ont été disparus »), employée dans le livre « K », de Bernardo Kucinski (2011, réédité en 2014), dans lequel celui-ci parle de « l'agonie de l'incertitude », du « gouffre de personnes » qui ont été la caractéristique des dictatures de cette période<sup>13</sup>. Les personnes qui « ont été disparues » ne sont même pas le sujet du verbe qui exprime ce qui s'est passé avec elles : elles n'ont pas disparu, elles ont été disparues, dans un même mouvement sémantique et syntaxique, qui fait surgir un autre verbe conjugué à l'époque : les « suicidés ».

Ces êtres, qui ne sont plus le sujet d'eux-mêmes, ni de leur volonté, ni du verbe – catégorie grammaticale et parole – ne parviendront à s'exprimer que s'ils prennent le statut de survivants, que s'ils témoignent ou racontent, ou bien encore s'ils escamotent la première personne, comme le souligne Pilar Calveiro, dans son analyse en tant que scientifique sociale.

Ainsi, les disparus qui demeurent figés dans ce statut de disparus ne seront pas entendus. Et c'est durant cette absence, durant ce hiatus ou cette rupture brutale renouvelée quotidiennement, car il n'y a pas de corps pour en faire le deuil, que l'Histoire se construit dans la mémoire de ceux dont ils furent arrachés.

L'expression lacunaire, tronquée, n'est pas une simple marque de style, mais elle est l'expression la plus cruciale de l'expérience de cette absence sans limite, sans rémission. Elle est présente de façon remarquable dans la nouvelle « O Céu e o Fundo do Mar » (Le ciel et le fond de la mer), de Fernando Bonassi, publiée en 1999<sup>14</sup>. Une écriture transversale, parsemée de propositions coordonnées, de phrases présentant de nombreuses interruptions, comme si la connexion entre elles était imperceptible, donne l'impression de suivre et de dessiner une ligne hachurée du temps, où les espaces ne traduisent pas seulement une absence, mais les marques de corrosion de ce qui avait déjà été entier ou qui aurait pu l'être.

C'est ainsi que la rencontre entre la femme d'un disparu politique et un jeune homme – l'enfant devenu personnage adulte, celui du texte 55 déjà cité, extrait du livre « 100 Histórias colhidas na rua » (100 Histoires recueillies dans la rue), devant le tombeau de Marighella, texte repris intégralement, mais à présent fondu dans la nouvelle – fonctionnaire dans une agence de publicité où sa principale activité consiste à mettre des glaçons

---

<sup>12</sup> ARANTES, P., « 1964 ». *O novo tempo do mundo*, SP : Boitempo, 2014.

<sup>13</sup> KUCINSKI, B., *K. Relato de uma busca*, SP : Cosac Naify, 2014.

<sup>14</sup> BONASSI, F., *O céu e o fundo do mar*, SP : Geração Editorial, 1999.

dans des verres et à servir de la cocaïne à des directeurs, des top-modèles et des acteurs, a lieu durant les premières années qui ont suivi l'amnistie. C'est lors d'occasions comme celle-là que les familles des disparus parlent et s'écoutent en silence.

Et cette spécificité de l'expression orale apparaît également dans ce texte, qui présente un discours interrompu, puis repris de nombreuses fois, toujours récupéré, où très peu de choses sont dites sous la forme du discours direct :

Alors le jeune homme remet la photo dans les mains de la femme, car elle va en parler, et à travers elle des informations remontent.

Elle dit que cela s'était passé avant.

Avant l'époque où cette photo a été prise. Mais que c'était déjà le début, la première fois.

Qu'il y a une fumée noire.

– Du gaz lacrymogène.

Qu'ils avaient commencé à utiliser ça. Que c'était sa première fois aussi ces bombes. Que cette fumée, que ce mur de fumée est traversé par quelques personnes qui s'enfuient dans la confusion et par des policiers à cheval<sup>15</sup>.

Cette façon de raconter, où l'emploi de la première personne est presque un chuchotement qui s'échappe par des interstices, avec une suite de phrases qui commencent par « que », dans l'extrait ci-dessus, servira à reconstituer une autre rencontre, celle de la femme et de celui qui sera son compagnon dans la guérilla, son mari, le père de son fils, et qui « aura été disparu » déjà depuis 8 ans lorsque le narrateur raconte l'histoire – qu'il ne fait que reprendre, sans employer la première personne –, ce que cette femme raconte au jeune homme. Dans le texte, les noms ne sont jamais dévoilés, et bien que les personnages se présentent avec leurs prénoms et leurs noms, ils restent inaccessibles au lecteur.

Il s'agit d'une fiction, et non pas d'un récit, ni d'un témoignage de la femme. Ni d'une histoire que le jeune homme raconte à un lecteur, après avoir perdu cette femme à cause de la folie qui l'envahit au fur et à mesure que la douleur de la disparition, de l'absence et du deuil impossible à faire la corrodent de l'intérieur.

Le narrateur, intervenant à la troisième personne, tantôt dans les pas de l'un des personnages du couple, tantôt dans ceux de l'autre, tantôt à l'extérieur du couple, mais jamais totalement quelque part, introduit, à travers son propre langage et sa façon de raconter, la détérioration des relations interpersonnelles et sociales, le tissu déchiré de la sociabilité brésilienne au cours de l'histoire récente du pays.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 104. Citation traduite par D. Stoenesco.

Le titre et l'épigraphe du livre, tirés du poème « A mulher visita o marido preso » (La femme visite son mari emprisonné), de Ho Chi Minh, publié dans « Diário de prisão » (Journal de prison), traduisent, négativement, les privations que le « poder desaparecedor » instaure : aucune information sur le lieu de réclusion, pas moyen, même sous surveillance, d'avoir une courte rencontre, ce qui est un droit pour les prisonniers de droit commun, et qu'on appelle droit de visite. Mais en même temps, ils identifient le noyau principal du texte : la grille de séparation qui symbolise uniquement une séparation et non pas le statut de celui qui est incarcéré et de celui qui est libre, car tous deux, femme et mari, sont prisonniers ; d'un côté les disparus, de l'autre la société brésilienne.

Dans un autre texte qui se présente comme une fiction, mais qui est néanmoins construit avec la matière brute et violentée de l'expérience de celui qui a souffert, sans rémission, les effets du « poder desaparecedor », Bernardo Kucinski associe l'idée de récit à celle d'enquête, idées qui apparaissent déjà dans le sous-titre de « K. », « Relato de uma busca » (Récit d'une enquête)<sup>16</sup>.

L'indice de concordance avec la réalité biographique ne figure pas uniquement dans le nom patronymique représenté par l'initiale K, – le même que celui de l'auteur du livre et que celui de Ana Rosa Kucinski, professeur universitaire de l'Institut de chimie de l'USP (Université de São Paulo) et militante politique qui « a été disparue » et démise de ses activités par le Conseil de la Faculté pour abandon de poste, après avoir été absente de son travail pendant dix-neuf mois consécutifs. En réalité, il s'agit là d'un de ces nombreux et lamentables témoignages issus de la connivence, et pas seulement de la résistance, de l'USP face à la Dictature. Cette lettre initiale est aussi celle du nom du journaliste, et professeur universitaire, un écrivain « formé » par la Dictature. Cet indice de concordance avec la réalité est aussi exprimé à travers le langage que l'auteur utilise pour s'adresser au lecteur du texte, dès le début du livre : « Cher lecteur, tout dans ce livre n'est qu'invention, mais presque tout est arrivé »<sup>17</sup>.

Et tout ce qui est invention mais qui est aussi arrivé est une recherche truffée d'impasses, de tentatives de diversion, de fausses informations, d'espoirs provoqués par le « poder desaparecedor » dans le but ultérieur de les faire échouer ; une quête d'un père terrifié et amoindri devant sa double découverte : la double vie de sa fille et sa disparition. Et il s'agit bien là d'un récit car il refait le parcours de sa recherche sans résultat. Il s'agit également d'un récit dans le sens de rapport, étant donné que sa recherche définit, avec précision, l'anatomie du « poder desaparecedor », sa manière d'opérer et de s'organiser, y compris avec ses contradictions,

<sup>16</sup> KUCINSKI, B., *op. cit.*

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 8. Citation traduite par D. Stoenesco.

comme le constate son vieux père K à travers sa recherche qui lui assure une immunité :

Il découvre la muraille mais pas sa fille. [...] Lorsque les jours sans nouvelles se transforment en semaines, le père, à la recherche de sa fille crie, comme un fou, il dérange avec son malheur et ses exigences impossibles de justice.

Le gouffre des disparus ne cesse de fonctionner, la répression se poursuit dans la cruauté, mais le père qui recherche sa fille a de moins en moins peur. Malheureux mais courageux, il comprend alors l'immense paradoxe de son immunité. N'importe qui peut être avalé par les tourbillons de ce gouffre, ou bien renversé et jeté dans un trou quelconque, sauf lui. La répression n'ose pas s'attaquer à lui, même lorsqu'il crie. S'attaquer à lui reviendrait à avouer, reconnaître. Voyant se refléter dans la vitrine de la plus grande avenue son image, un vieil homme parmi d'autres vieux et d'autres vieilles, brandissant comme un étendard le portrait agrandi de sa fille, se rend compte, stupéfait, de sa transformation. Il n'est plus lui-même, l'écrivain, le poète, le professeur de yiddish, il n'est plus un individu, il est devenu un symbole, l'icône du père d'une disparue politique<sup>18</sup>.

Et c'est cette transformation, qui dépouille l'individu de son statut, qui brise la normalité et le cours de son existence, créant une sorte d'enveloppe, un statut négatif résultant de l'absence, signe de portée sociale, qui lui ôte la possibilité de parler à la première personne. Comme dans la nouvelle de Bonassi, ici la voix n'est pas celle du discours direct. Le récit se produit à travers une voix à la troisième personne, qui observe de l'intérieur et de l'extérieur, mais dont le propos est toujours issu de ce que les yeux du père peuvent apercevoir ou voir. La subjectivité, l'identité corrodée n'est même plus quelqu'un dans le récit. La perversité du « poder desaparecedor » apparaît en plein jour : ceux qui « ont été disparus » ont pour revers de la médaille ceux qui ont été « desaparecerizados », si ce néologisme nous était permis, c'est-à-dire, ceux qui ont souffert du fait d'avoir eu des membres de leurs familles transformés en « desaparecidos » (disparus). Soit, face à ceux qui disparaissent, il reste ceux dont les proches ont disparu : recto et verso du même processus de destruction.

Et la transformation devient totale à travers cette image forte présente dans le texte suivant :

Encore quelques années et la vie reprendra son cours normal, dont elle n'a jamais dévié. Des vieux meurent, des enfants naissent. Le père qui recherchait sa fille disparue ne recherche plus rien, vaincu par l'épuisement et l'indifférence. Il ne brandit plus sa photo comme un étendard. Il n'est plus une icône. Il n'est plus rien. Il n'est que la souche inutile d'un arbre mort<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 89-90. Citation traduite par D. Stoenesco.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 90. Citation traduite par D. Stoenesco.

Mais il y a une troisième transformation, celle qui échappe à la prévision de perversion du « poder desaparecedor » : celle des enfants qui, devant les tombes, sur terre ou sous l'eau, sont devenus des écrivains ; celle des écrivains qui n'ont pas disparu, qui sont restés toujours des écrivains. Ce ne sont pas des écrivains occasionnels, ce ne sont pas des survivants dans le même cas que ceux qui, disparus, emprisonnés, exilés ou torturés ont repris et assument la première personne à travers le témoignage ou la fiction de nature testimoniale ; ce sont des auteurs comme les trois autres qui ont été cités ici : deux qui appartiennent à la génération ayant grandi sous la Dictature, et un autre qui appartient à la génération qui l'a vue surgir. De leur for intérieur le plus intime, ils racontent, dans un style corrodé et corrodant, l'Histoire, entre fiction et mémoire.

Et c'est cette matière qui permettra à l'écrivain Kucinski de publier, en 2014, le recueil de nouvelles « *Você vai voltar para mim* » (Tu reviendras vers moi)<sup>20</sup>. La nouvelle qui sert de titre au recueil est, dans ce sens, emblématique, aussi bien par la façon dont elle est construite que par la manière dont son titre évoque un réseau de relations.

En 2014, à l'occasion des cinquante ans du putsch civil et militaire, il est impossible de rester indifférent face à cette date, rappelée dans la presse, dans le marché éditorial, dans les universités, etc. De nombreux lecteurs n'ignorent plus l'histoire d'Ana Rosa Kucinski et ses liens de parenté avec l'auteur de « *K.* ». Un ouvrage ayant pour titre « *Você vai voltar para mim* » (Tu reviendras vers moi) aurait donc pu suggérer, à travers l'idée de retour, une clé de lecture à travers laquelle l'attente ou l'espoir, d'emblée frustrés, comme le lecteur le sait, pourraient concerner l'auteur et sa sœur. Mais tel n'est pas le cas, rien dans le livre va dans ce sens. Toutefois, en tant que stratégie pouvant donner un sens au livre, cela mérite notre attention.

Dans un contexte plus banal, hors de l'entrecroisement des liens entre l'auteur, son expérience personnelle avec le « poder desaparecedor », et sa sœur, ce titre évoque le monde de l'intimité amoureuse. Ce pourrait être le titre de n'importe quelle chanson qui raconte, dans les styles les plus variés, un chagrin d'amour. Ce retour résonne alors comme un mélange d'agonie et d'espoir de reconstitution d'un bonheur perdu.

Rien de plus inquiétant, cependant, que la disparition de ce sens et la construction d'un autre, dans une phrase n'ayant subi aucune modification, ne deviennent la pire des menaces. L'espoir d'être transférée du DOPS (Département de l'ordre politique et social) vers une prison pour femmes, un lieu privé de liberté mais à l'abri de la torture permanente, s'avère n'être qu'une farce du tribunal complice.

---

<sup>20</sup> KUCINSKI, B., *Você vai voltar pra mim*, São Paulo : Cosac Naify, 2014.

Elle aurait pu dire ce qu'on attendait d'elle, procéder à un deuxième faux aveu : le premier concernait une action militante dans la guérilla ; le deuxième aurait pu concerner, après avoir été préparé et répété, l'hébergement occasionnel, désintéressé et presque fortuit d'un militant. De la présomption de faute on passerait à la présomption d'innocence, sans discussion sur la nature criminelle ou non de l'acte, considérée comme certaine. Mais la prisonnière parle, et elle parle d'autres personnes qui, à l'extérieur du DOPS et dans l'espace public, avaient déjà parlé, ce qui, au moins, a pu lui garantir le droit de se présenter au tribunal et au procès.

Ce qu'elle dit ne peut pas être répété et ce qu'on lui dit n'est que mensonge. Le lecteur, aussi horrifié que le personnage, la voit retourner au DOPS, dupée, et traînée par les jambes par le bourreau chargé de la torturer et qui avait déjà prévu son retour en prison.

Ici oui, le discours direct a lieu, la voix à la première personne aussi, mais l'essentiel de ce qu'elle raconte, et qui la remet entre les mains de son bourreau, apparaît aussi à la troisième personne. À la première personne, il n'y a que la phrase terrible qui, à notre avis, résume la corrosion de l'intimité et la façon sous laquelle elle apparaît dans diverses œuvres brésiliennes contemporaines dont le contenu est moins la libération du souvenir par le retour du passé que le discernement du présent dans la société brésilienne issue du coup d'État de 1964.

## **Références bibliographiques**

- ARANTES, P., « 1964 ». *O novo tempo do mundo*, SP : Boitempo, 2014.
- BONASSI, F., *100 Histórias colhidas na rua*, São Paulo : Scritta, 1996.
- BONASSI, F., *O céu e o fundo do mar*, SP : Geração Editorial, 1999.
- KUCINSKI, B., *K. Relato de uma busca*, São Paulo : Cosac Naify, 2014.
- KUCINSKI, B., *Você vai voltar pra mim*, São Paulo : Cosac Naify, 2014.
- SARLO, B., *Tempo passado*. *Cultura da memória e guinada subjetiva*, São Paulo/ Belo Horizonte : Companhia das Letras/UFMG, 2007.
- TERRON, J. R., *Curva de rio sujo*, São Paulo : Planeta, 2003.