



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Université Clermont Auvergne (UCA)



François Weigel

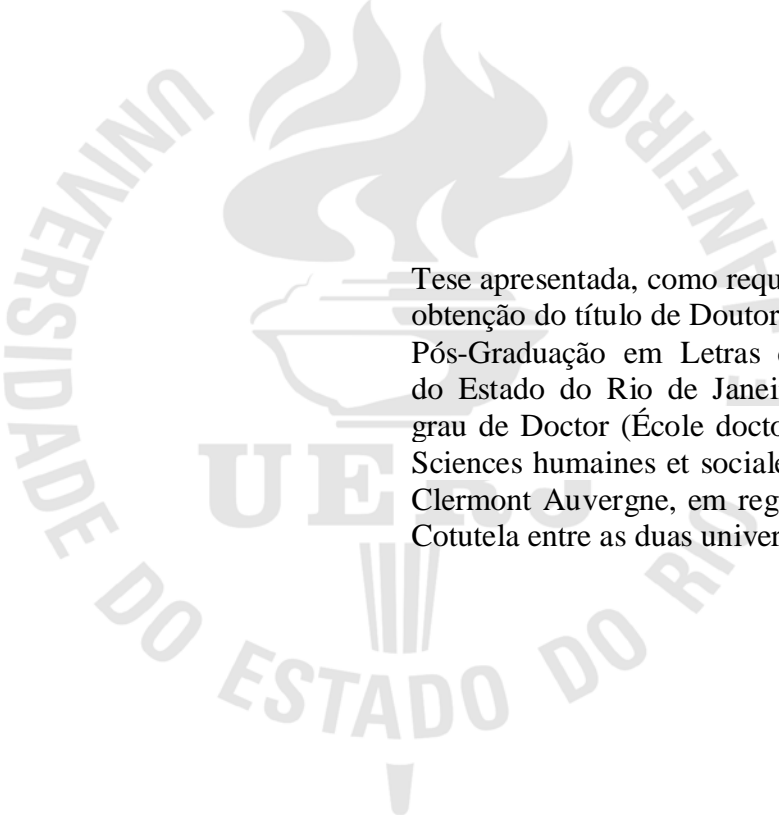
**Entre fragmentation et réappropriation de l'espace : représentations des
grandes villes dans le roman brésilien contemporain
(1989-2012)**

Rio de Janeiro

2017

François Weigel

**Entre fragmentation et réappropriation de l'espace : représentations des grandes villes
dans le roman brésilien contemporain (1989-2012)**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Janeiro e do grau de Doctor (École doctorale des Lettres, Sciences humaines et sociales) da Université Clermont Auvergne, em regime acordado de Cotutela entre as duas universidades.

Orientador: Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Coorientador: Prof. Dr. Saulo Neiva

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

W419 Weigel, François.
Entre fragmentation et réappropriation de l'espace : représentations des grandes villes dans le roman brésilien contemporain (1989-2012) / François Weigel. - 2017.
564 f.

Orientador: João Cezar de Castro Rocha.
Coorientador: Saulo Neiva.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.
Convênio realizado em cotutela entre a Universidade do Estado do Rio de Janeiro e a Université Clermont Auvergne.

1. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 2. Literatura e sociedade – Teses. 3. Cidades e vilas na literatura – Teses. 4. Vida urbana na literatura – Teses. 5. Espaço na literatura – Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro. II. Neiva, Saulo. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV. Université Clermont Auvergne. V. Título.

CDU 869.0(81)-3(091)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

François Weigel

**Entre fragmentation et réappropriation de l'espace : représentations des grandes villes
dans le roman brésilien contemporain (1989-2012)**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Janeiro e do grau de Doctor (École doctorale des Lettres, Sciences humaines et sociales) da Université Clermont Auvergne, em regime acordado de Cotutela entre as duas universidades.

Aprovado em 11 de dezembro de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Saulo Neiva (Coorientador)
Université Clermont Auvergne

Prof. Dr. José Luís Jobim de Sales Fonseca
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Maria Elizabeth Chaves de Mello
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Michel Riaudel
Université Paris 4 – Paris-Sorbonne

Rio de Janeiro

2017

AGRADECIMENTOS

Je ne peux commencer cette thèse sans remercier très chaleureusement mes deux directeurs de recherche, Messieurs Saulo Neiva et João Cezar de Castro Rocha, pour leur très grande rigueur intellectuelle et la valeur de leurs observations scientifiques, mais aussi leurs incomparables qualités humaines et leur patience.

Je voudrais par ailleurs souligner toute ma reconnaissance envers les deux universités dont je dépends. L'Université Clermont Auvergne (UCA) m'a permis de donner mes premiers cours de littérature et m'a offert des conditions idéales pour mener ma recherche. Ce travail a été réalisé dans le cadre d'un contrat doctoral et j'ai pu bénéficier, pour mes déplacements, de financements du Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique (CELIS), ainsi que de l'Ecole doctorale des Lettres, sciences humaines et sociales.

Grâce à l'Université de l'Etat de Rio de Janeiro (UERJ), j'ai pu approfondir mes connaissances sur la littérature brésilienne. Alors que cette université traverse une phase particulièrement difficile, l'abnégation et le courage des professeurs dans la défense de l'université publique et de ses valeurs n'est pas la moindre des leçons qu'il m'ait été donné d'apprécier. Je tiens bien sûr à exprimer tout mon soutien à cette université, face à l'irresponsabilité des pouvoirs publics.

Un grand merci, également, pour Madame Siham Olivier, non seulement une secrétaire d'une très grande compétence mais aussi une admirable personne. De la même façon, comment ne pas mentionner Oumar, mon ami chercheur en littérature lusophone, un compagnon de tous les instants ? Sans lui, les pauses-café au CELIS auraient été bien tristes. Je suis tout aussi reconnaissant à l'égard de mon ami et collègue Daniel Rodrigues, qui tout au long de ce doctorat m'a orienté par ses conseils et sa gentillesse. Merci, également, à Martine et Aurélio, guides en terres auvergnates. Et je n'oublie pas non plus d'exprimer ma gratitude envers les professeurs qui m'ont donné le goût du portugais et de la littérature brésilienne, Egídia, Jean-Paul, Izabella et Madame Jacqueline Penjon, qui m'a toujours beaucoup aidé.

Plus généralement, je voudrais remercier tous les membres de ma famille et amis, en France et au Brésil, pour leur soutien et leur affection.

Enfin, j'ai une pensée particulière pour Ewerton Nogueira Martins, l'un de ces grands amis qui m'ont fait découvrir et aimer le Brésil, et à la mémoire duquel cette thèse est dédiée.

Tornou-se grande, sórdida, ó cidade,
Do meu amor maior!
Deixa-me amar-te assim, na claridade
Vibrante de calor!

“A cidade em progresso”

Vinicius de Moraes

RESUMO

WEIGEL, François. *Entre fragmentation et réappropriation de l'espace : représentations de grandes villes dans le roman brésilien contemporain (1989-2012)*. 2017. 564 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Université Clermont Auvergne, Clermont-Ferrand, França, 2017.

Essa tese visa a examinar as relações entre a escrita romanesca e o mundo urbano brasileiro. Nossa proposta é analisar de que maneira o romance brasileiro, num contexto de grandes transformações sociais, poucos anos depois da ditadura, tenta apreender a articulação entre a esfera local e a cidade “global”, assim como a tensão entre uma visão unitária da cidade e a fragmentação dos discursos, dos bairros, das práticas urbanas. A fim de aprofundar nossa reflexão sobre a tensão entre a uniformização das megalópoles e, por outro lado, as identidades locais, o romance *Passageiro do fim do dia* (2010), de R. Figueiredo – que representa uma cidade imaginária, mas cujas características remetem a muitas cidades do litoral brasileiro – será confrontado com seis outras narrativas: Manaus na região Norte (*Relato de um certo Oriente* de M. Hatoum, 1989), Recife no Nordeste (*Estive lá fora* de R. Correia de Brito, 2012), Brasília no Centro-oeste (*Cidade livre* de J. Almino, 2010), Curitiba no Sul (*O fotógrafo* de C. Tezza, 2004), e por fim as duas grandes cidades do Sudeste, São Paulo (*Eles eram muitos cavalos* de L. Ruffato, 2001) e Rio de Janeiro (*O Silêncio da Chuva*, de L. A. Garcia-Roza, 1996).

Palavras-chave: Literatura brasileira. Representação do espaço. Cidades. Romance contemporâneo.

ABSTRACT

WEIGEL, François. *Between fragmentation and reappropriation of space: representations of big cities in the contemporary Brazilian novel (1989-2012)*. 2017. 564 f. Dissertação (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Université Clermont Auvergne, Clermont-Ferrand, França, 2017.

This research aims to study the links between the writing of fiction and the urban world in contemporary Brazil. Our purpose is to analyze how, at a time marked by important changes in Brazilian society, a few years after the end of the dictatorship, the fiction grasps the articulation between local specificities and the “globalized” city, and also the tension between a view of the city as a whole and the fragmentation of urban speeches, areas and practices. In order to better identify the tension between the standardization of megacities and, on other part, local identities, *Passageiro do fim do dia* (2010) by R. Figueiredo – a novel that represents an imaginary city, but dealing with realities of many Brazilian coastal cities – will be confronted with seven other novels, which represent real cities of different regional areas. Manaus in the North of the country (*Relato de um certo Oriente*, by M. Hatoum, 1989), Recife in the North East (*Estive lá fora*, by R. Correia de Brito, 2012), Brasilia in the Centre West (*Cidade livre*, by J. Almino, 2010), Curitiba in the South (*O fotógrafo*, by C. Tezza, 2004), and finally the two big cities of the South East, São Paulo (*Eles eram muitos cavalos* de L. Ruffato, 2001) and Rio de Janeiro (*O Silêncio da Chuva*, de L. A. Garcia-Roza, 1996).

Keywords: Brazilian literature. Representation of space. Cities. Contemporary novel.

ABRÉVIATIONS

Afin de simplifier le renvoi aux romans à l'étude, nous utiliserons des abréviations pour indiquer leur titre (en portugais ou en français), suivies du numéro des pages concernées par notre renvoi. Pour indiquer tel ou tel épisode, sans l'adjonction d'une citation, nous ne donnerons que les pages de l'édition en français. Mais quand nous serons amenés à citer le texte, afin de coller au plus près du langage littéraire, la citation apparaîtra en français, dans le corps du texte, et en portugais, dans une note de bas de page. Voici les abréviations que nous avons retenues:

Ouvrage	Abréviation édition originale	Abréviation édition française
Luiz Ruffato, <i>Eles eram muitos cavalos</i>	<i>EEMC</i> ¹	<i>TTC</i>
Milton Hatoum, <i>Relato de um certo Oriente</i>	<i>RCO</i> ²	<i>RCO</i>
Rubens Figueiredo, <i>Passageiro do fim do dia</i>	<i>PFJ</i>	<i>PFJ</i>
João Almino, <i>Cidade Livre</i>	<i>CL</i>	<i>HB</i>
Luiz Alfredo Garcia-Roza, <i>O silêncio da chuva</i>	<i>SDC</i>	<i>SDP</i>
Ronaldo Correia de Brito, <i>Estive lá fora</i>	<i>ELF</i>	
Cristóvão Tezza, <i>O fotógrafo</i>	<i>OF</i>	

¹ Les références bibliographiques complètes de ces ouvrages seront mentionnées plus loin, dans notre « Introduction ».

² L'abréviation que nous utiliserons après chaque citation sera donc la même, *RCO*, à la fois pour l'édition originale et pour l'édition française. Cela ne posera pas de problème puisque les langues sont différentes.

TABLE DES MATIÈRES

	INTRODUCTION	11
1	LE PALIMPSESTE DE LA REPRÉSENTATION DES VILLES	32
1.1	Juxtaposition de traditions littéraires et épaisseur des villes représentées	35
1.2	De la ville médiévale à la ville contemporaine	38
1.2.1	<u>L'émergence des grands types de représentation de la ville</u>	38
1.2.2	<u>La flânerie et l'attrait pour les foules</u>	42
1.2.3	<u>Le roman réaliste ausculte la ville</u>	48
1.2.4	<u>La ville de la modernité littéraire</u>	54
1.2.5	<u>Lire les signes de la ville, entre réalité et fiction</u>	60
1.2.6	<u>L'irreprésentable des grandes villes d'aujourd'hui</u>	65
2	LES VILLES BRÉSILIENNES PASSÉES À LA LOUPE DE LA FICTION	70
2.1	Développements tardifs de l'urbanisation et de la fiction urbaine	70
2.2	D'Aluísio Azevedo à Rubens Figueiredo	73
2.3	Machado de Assis ou l'universalisme de la fiction urbaine	77
2.4	São Paulo, la ville des modernistes	81
2.5	Écriture journalistique, réalisme brutal et « nouvelle littérature de la ville »	84
2.6	Des Recife pour tous les discours	88
2.7	Manaus et ses périodes de gloire et décadence	92
2.8	Curitiba, au cœur d'un « Brésil différent »	95
2.9	Brasília, un espace vierge pour le roman?	98
3	INVENTION ET RECYCLAGE POUR EXPRIMER DES VILLES PLURIELLE	102
3.1	Dans l'intertexte des villes représentées : pluralité de temps et d'espaces	107
3.1.1	<u>Un dialogue intertextuel sans hiérarchies préétablies</u>	107
3.1.2	<u>Compression des temps historiques et asynchronie des villes</u>	109

3.1.3	« Polytopie »	113
3.2	L'invention et le recyclage dans chacun des romans	116
3.2.1	<i>Hôtel Brasília</i> : la dynamique des parcours anime la ville planifiée	116
3.2.2	<i>Estive lá fora</i> : la marche dans la ville comme métaphore d'un destin personnel	122
3.2.3	<i>Le silence de la pluie</i> : la « rhétorique cheminatoire » des personnages et du récit	128
3.2.4	<i>Récit d'un certain Orient</i> : des « décors vivants » et des « couleurs en mouvement »	134
3.2.5	<i>Tant et tant de chevaux</i> : l'entassement de fragments pour dire la ville	141
3.2.6	<i>Passager de la fin du jour</i> : parcours dans une ville scindée	150
3.2.7	<i>O fotógrafo</i> : les photogrammes découpent la ville	157
4	POINTS DE VUE LITTÉRAIRES SUR LA VILLE: DU SUBJECTIF AU GÉNÉRAL	166
4.1	La ville exprimée par des points de vue subjectifs, décentrés, variés .	169
4.1.1	<u>La saisie de l'altérité par une pluralité de voix et de focus</u>	170
4.2	Des personnages décentrés, pour des parcours urbains non conventionnels	182
4.3	Sensations, couleurs et sphère intime	197
5	UN DÉFI LITTÉRAIRE: DIRE LA VIOLENCE ET L'ÉCLATEMENT DES VILLES	211
5.1	Dialectique de la marginalité	213
5.2	Mise à distance critique des fractures sociales	220
5.3	Violence, crime et cruauté	227
5.4	Les discontinuités de l'espace urbain	237
6	LA TENSION ENTRE LE LOCAL ET LE GLOBAL	246
6.1	La mondialisation et l'homogénéisation	247
6.2	Les non-lieux	254
6.3	Les lieux communs	265
6.4	L'archipel des villes littéraires brésiliennes	286
7	RELECTURES ROMANESQUES DU MOINDE CONTEMPORAIN	305
7.1	L'hétérogène et la fluence au cœur de ces représentations	308

7.1.1	<u>Variété de sous-genres et de types de discours</u>	309
7.2	Empreintes, traces, énigmes. La ville et l'enquête littéraire	321
7.3	Marques scripturales de la ville dans les récits	327
7.4	Le mouvement et le défilé d'images urbaines	331
7.5	Le débordement de la ville par l'insolite et l'onirisme	340
8	L'ENTRE-DEUX DE CES VILLES ROMANESQUES	352
8.1	Immigration, multiculturalisme et « espace médian »	354
8.2	La dialectique de la maison et de la rue	362
8.3	L'espace lisse et l'invention du quotidien	377
8.4	Une place pour l'utopie ?.....	388
9	SEPT ROMANS, SEPT VILLES D'ENCRE ET DE PAPIER	398
9.1	<i>Récit d'un certain Orient : Manaus entre le mouvement et l'immobilité</i>	399
9.2	<i>Tant et tant de chevaux : São Paulo sur un rythme syncopé</i>	408
9.3	<i>Le silence de la pluie : un Rio de Janeiro trouble et ambigu</i>	416
9.4	<i>Hôtel Brasília : Brasília entre la « flamme » et le « cristal »</i>	422
9.5	<i>Passager de la fin du jour : une ville fictive qui éclaire de dures réalités urbaine</i>	429
9.6	<i>Estive lá fora : Recife et son millefeuille temporel</i>	436
9.7	<i>O fotógrafo : Curitiba entre intériorité et extériorité.</i>	443
	CONCLUSION	450
	BIBLIOGRAPHIE	464
	ANNEXE A Entretien avec Cristóvão Tezza	490
	ANNEXE B Entretien avec Luiz Alfredo Garcia-Roza	502
	ANNEXE C Entretien avec Ronaldo Correia de Brito	514
	ANNEXE D Algumas "palavras secretas" de Rubens Figueiredo	531
	ANNEXE E Entretien avec Milton Hatoum	536
	ANNEXE F Entretien avec Luiz Ruffato	549
	ANNEXE G Entretien avec João Almino	562
	INDEX	564

INTRODUCTION

L'écrivain cubain Alejo Carpentier en était convaincu, les romanciers latino-américains devraient se donner pour cap d'explorer les réalités urbaines de leur continent:

Pour ce qui me concerne, je crois que certaines réalités américaines, parce qu'elles n'ont pas été explorées par la littérature, parce qu'elles n'ont pas été nommées comme il se doit, exigent un long, vaste et patient travail d'observation. [...] Je suis persuadé que le premier devoir d'un romancier du continent américain, de nos jours, est d'inscrire la physionomie de ses villes dans la littérature universelle [...].¹

Depuis 1969, date où Carpentier s'exprimait en ces termes, les transformations des villes de l'Amérique latine et en particulier celles du Brésil, se sont considérablement accélérées, au point que nul ne peut contester le qualificatif de « gigantisme urbain », que Jean-François Troin a avancé pour caractériser les effets de la croissance sans précédent de São Paulo et de quelques autres grandes villes de l'hémisphère sud.² Alors comment les romanciers brésiliens contemporains s'attachent-ils à répondre au défi formulé par Alejo Carpentier ? Comment rendent-ils compte des transformations de la société urbaine et quelles sont les stratégies et procédés littéraires qu'ils emploient pour représenter les villes qui figurent dans leurs romans ? D'ailleurs, dans un contexte de mondialisation, peut-on dire que ces villes possèdent encore une « physionomie » particulière ?

Vastes questions, auxquelles nous ne pourrions apporter des réponses définitives, ce qui ne serait d'ailleurs pas souhaitable... Prétendre le faire ne serait-il pas, en effet, un pari présomptueux, dans la mesure où les formes des villes et des sociabilités qui s'y développent, en tant qu'objets anthropologiques et urbanistiques, aussi bien que comme matière littéraire, sont si changeantes et diverses ? Il nous semble cependant important de dégager des tendances générales, des lignes de force sur les liens entre l'écriture romanesque et le monde urbain. Notre étude est à mi-chemin entre une perspective généraliste et une approche plus restreinte. Nous aurions pu envisager une étude globale, sinon exhaustive, sur les interactions

¹ CARPENTIER, 1964, p. 20-21. Pour les textes en langue étrangère qui ne figurent pas dans notre corpus primaire, nous ne citerons pas le texte original et fournirons directement la traduction d'une édition française, si du moins elle existe ; à défaut nous proposerons notre propre traduction.

² « Cette poussée urbaine est foncièrement différente par ses rythmes, ses facteurs, ses répercussions sociales et spatiales de la croissance des villes du Nord lors de la période d'industrialisation. Elle revêt des aspects de 'fièvre' et bouleverse très rapidement les hiérarchies de l'urbanisation mondiale ». TROIN, 2000, p. 6.

entre le roman brésilien de ces dernières années et la ville, mais nous entendions rester au plus près de la matière textuelle. Pour mieux caractériser certaines stratégies d'écriture, nous avons établi un corpus primaire constitué de sept romans qui entretiennent un rapport direct avec les villes représentées. Tout en ayant l'espoir que l'analyse de ces sept romans permettra de faire ressortir des voies générales empruntées par la littérature brésilienne, dans le genre du roman.

Dans un panorama romanesque où la ville et les questions urbaines sont des thématiques et des arrière-plans presque omniprésents, le choix des sept romans de notre corpus résulte certes d'une part de subjectivité, mais il obéit à une cohérence d'ensemble, qui repose sur quatre critères. L'un de ces critères de sélection était géographique. Afin de mieux cerner la tension entre l'uniformisation des mégapoles et l'ancrage identitaire dans un lieu, *Passager de la fin du jour* (2010) de Rubens Figueiredo, un roman représentant une ville imaginaire, mais renvoyant à la réalité de nombreuses villes du littoral brésilien, sera confronté à six autres récits qui représentent des villes réelles, chacune correspondant à une grande aire géographique. Manaus au nord (*Récit d'un certain Orient*, de Milton Hatoum, 1989), Recife au nord-est (*Estive lá fora* de Ronaldo Correia de Brito, 2012), Brasília au centre-ouest (*Hôtel Brasília* de João Almino, 2010), Curitiba au sud (*O fotógrafo* de Cristóvão Tezza, 2004) et enfin les deux grandes villes du sud-est, São Paulo (*Tant et tant de chevaux*, de Luiz Ruffato, 2001) et Rio de Janeiro (*Le silence de la pluie*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, 1996).³

Il y avait également un critère d'ordre temporel. Les écrivains de notre corpus sont tous nés dans la même décennie, entre 1950 (João Almino) et 1961 (Luiz Ruffato), à l'exception de Garcia-Roza, né en 1936. Lorsque nous exposerons succinctement les parcours

³ Pour les romans ayant paru dans des maisons d'édition françaises, nous ferons donc mention du titre de la traduction, mais avons fait le choix de conserver les titres originaux pour les deux romans n'ayant pas fait l'objet de traductions. Indiquons maintenant les éditions avec lesquelles nous avons travaillé, en commençant par les textes originaux (en portugais): HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (1989); GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 (1996); RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2012 (2001); TEZZA, Cristóvão. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004; FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010; ALMINO, João. *Cidade livre*. Rio de Janeiro: Record, 2010; CORREIA DE BRITO, Ronaldo. *Estive lá fora*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012. Pour les textes ayant été traduits, voici les références des éditions françaises avec lesquelles nous avons travaillé: HATOUM, Milton. *Récit d'un certain Orient*, traduit du portugais par Claude Fages et Gabriel Iaculli. Paris: Le Seuil, 1993 (1989); GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Le silence de la pluie*, traduit du portugais par Valérie Lermite et Eliana Machado. Paris: Actes Sud, 2004 (1996); RUFFATO, Luiz. *Tant et tant de chevaux*, traduit du portugais par Jacques Thiériot. Paris: Métailié, 2012 (2001); FIGUEIREDO, Rubens. *Passager de la fin du jour*, traduit du portugais par Dominique Nédellec. Paris: Books Editions, 2013 (2010); ALMINO, João. *Hôtel Brasília*, traduit du portugais par Geneviève Leibrich. Paris: Métailié, 2012 (2010).

de ces écrivains, nous verrons qu'ils sont venus à l'écriture fictionnelle assez tardivement, après avoir suivi des carrières diverses et en ayant eu, pour certains, une maturation lente jusqu'à l'affermissement de leur activité en tant qu'auteurs de romans. De sorte que leurs premières publications se situent toutes dans les années 80 ou même 90. C'est là un fait assez frappant que nous entendons souligner: plus que l'âge de ces auteurs, ce qui nous a intéressé est le fait qu'ils ont vraiment trouvé une place dans le champ littéraire après la fin de la dictature militaire (1985) et après la chute du Mur de Berlin sur le plan international, cette dernière ouvrant une période géopolitique à la fois plus ouverte et plus instable. En dépit des différences, parfois nettes, entre ces auteurs, leurs œuvres, toutes sensibles aux problématiques de leurs temps, dialoguent clairement avec le contexte historique qui les a vues naître. Pour ce qui est des questions liées à la ville et à l'urbanisation, leurs écritures se sont déployées en une époque où la concentration des populations urbaines, la violence et les inégalités sapient la cohésion de la société brésilienne, et alors que le pays, ayant renoué avec la démocratie, s'est affiché comme une puissance économique émergente.⁴ Mais aussi au moment où le processus de mondialisation des flux d'échanges manufacturés, financiers et humains s'accélère considérablement.⁵

Ces auteurs ne forment pas à proprement parler une génération cohérente, car même s'ils se connaissent et ont l'occasion de se rencontrer dans des salons littéraires ou des congrès universitaires, ils se distinguent assez nettement par leurs esthétiques, les sous-genres romanesques qu'ils investissent, les formes qu'ils emploient. Voilà, justement, le troisième critère qui a influé sur la sélection de notre corpus: nous souhaitons que les différents romans étudiés, confrontés les uns aux autres, soient représentatifs de grandes tendances de la littérature brésilienne actuelle, dont les auteurs de notre corpus peuvent être considérés comme des figures de proue, mais qu'en même temps ils reflètent la grande variété de préoccupations esthétiques et thématiques qui caractérise cette littérature.⁶ Cette variété est perceptible dans les croisements, auxquels se livrent les auteurs, entre des traditions, des

⁴ Et ce malgré d'immenses fragilités, qui sont vraiment remontées à la surface lors de ces toutes dernières années, après 2012, borne temporelle de notre corpus.

⁵ Pour une synthèse de ces transformations du cadre socio-économique et des évolutions urbaines au Brésil, on peut notamment se référer aux articles suivants: WHITAKER FERREIRA, 2000, p. 10-20 (et en particulier les p. 13-16); MATOS, Ralfo et BRAGA, Fernando. « Urbanização no Brasil contemporâneo, população e a rede de localidades centrais em evolução ». In: *XI Encontro nacional da Associação nacional de pós-graduação e pesquisa em planejamento nacional e regional (ANPUR)*, Salvador, Anais da Anpur, mai 2005, p. 1-20 (et en particulier les mots d'introduction, p. 1-2).

⁶ On citera simplement Beatriz Resende, qui résume un constat d'ensemble partagé par de nombreux critiques, au-delà de tout jugement esthétique, lorsqu'elle met en avant le terme de « multiplicité » pour qualifier le panorama littéraire actuel. Une « multiplicité » favorisée par les « nouvelles formes éditoriales » et les supports numériques, et qui « se révèle à travers le langage, les formats, les relations établies avec les lecteurs », mais aussi par « une variété de tons et de thèmes ». RESENDE, 2008, p. 17-18.

formes d'expression narratives et des catégories génériques multiples. Dans notre corpus, on trouvera notamment un roman policier, un autre roman se développant sur l'arrière-fond historique de la dictature, un troisième que le narrateur présente comme le résultat d'un blog internet, et même un texte pour lequel le qualificatif de « roman » a parfois été contesté par la critique, tant il déconstruit l'unité narrative.⁷ Or cette hétérogénéité générique et narrative, nous en faisons l'hypothèse, est tout à fait apte à représenter des villes contemporaines elles-mêmes hétérogènes, complexes et protéiformes.

Enfin, et ce n'est sans doute pas le moindre des facteurs nous ayant guidé dans notre choix d'œuvres à étudier, les villes, dans ces romans, aussi variés soient-ils, sont davantage que de simples toiles de fond ; elles occupent une place prépondérante et participent tant de la dynamique de la narration, que de la construction de l'imaginaire. Il ne faudra cependant jamais perdre de vue que la mise en texte de la ville n'est en aucun cas l'objet unique d'un roman (comme cela pourrait être cas d'un éloge ou d'un essai sur une ville donnée), mais qu'elle entre en conflit avec d'autres thématiques, d'autres discours et éléments d'organisation romanesque. En ce sens, nous souscrivons à l'affirmation d'Henri Garric, pour qui « il ne saurait y avoir de romans purement urbains ».⁸ Ceci implique de ne pas isoler stérilement l'analyse de la représentation d'une ville, mais d'observer en quoi cette représentation prend forme dans ses interactions avec de multiples variantes, telles que la caractérisation des personnages et les techniques d'écriture pour rendre compte de leurs perceptions et pensées, la structure du texte, les registres et variations de langages, la dynamique de l'intrigue ou encore l'interface entre la ville et d'autres villes ou d'autres espaces, périurbains ou ruraux.

Alors que nous avons déjà employé, plus haut, le mot « lieu », nous profitons de la première occurrence, dans notre travail, du mot « espace », pour une précision sémantique importante. D'une façon générale, nous pouvons nous reporter, en ce qui concerne l'emploi de ces deux termes, aux définitions simples et cohérentes de Christine Dupouy, dans son étude du lieu en poésie. « Limité et apparenté à la chose, le lieu serait partie d'un tout [...] ». Ce tout, c'est l'espace, considéré en tant que dehors ou extériorité, que l'individu situe par rapport aux autres et à lui-même, en une définition que Christine Dupouy développe à partir d'une lecture de Kant et de Merleau-Ponty. « [...] L'espace est un ensemble qui comprend toutes choses. [...] Dans la mesure où nous sommes au monde, il ne saurait ne pas y avoir

⁷ Nous aurons bien sûr l'occasion de développer ces questions.

⁸ GARRIC, 2007, p. 81.

d'espace ».⁹ Ce qu'il faut mettre en évidence est que pour se détacher de l'espace en tant que point déterminé, il faut a priori qu'un lieu soit repérable comme spécifique – tel port, telle place publique ou telle gare – et donc que l'on y attache du sens, des émotions, des perceptions, des souvenirs. Il est d'ailleurs commun d'entendre parler de « lieu investi » ou de « lieu hanté ». Cela étant, dans la distinction de Christine Dupouy et dans la plupart des acceptions, les termes « espace » et « lieu » ne sont donc pas vraiment opposés et se confondent parfois. Par rapport au lieu, l'espace aurait simplement un plus haut degré d'indéfinition. Quand, dans la suite de notre travail, nous parlerons au sujet de la ville « d'espace » hétérogène, pluriel ou mouvant, nous ne ferons pas référence à un espace strictement « géométrique » et objectif, mais bien à un espace « subjectif », vécu, appréhendé à travers les perceptions et éventuellement chargé de symboles et de mémoire.¹⁰

Mais, sans plus tarder, présentons succinctement les différents auteurs et leurs romans que nous allons étudier et, pour commencer, honneur au doyen de notre corpus ! Luiz Alfredo Garcia-Roza est né en 1936, à Rio de Janeiro. Il a d'abord eu une longue carrière de professeur à l'Université fédérale de Rio de Janeiro, où il a enseigné la philosophie et la théorie psychanalytique. Il est l'auteur de huit livres portant sur des sujets psychanalytiques et philosophiques.¹¹ À l'exception de *Berenice procura*, dont le personnage principal est une femme chauffeur de taxi,¹² les onze romans publiés par cet auteur ont pour protagoniste Espinosa, policier romantique qui vit dans le quartier de Copacabana.¹³ *Le silence de la pluie*, traduit dans plusieurs langues, ouvre le cycle des aventures d'Espinosa, accompagné par son jeune associé Welber, et a valu à Garcia-Roza d'obtenir le Prix, une des plus grandes récompenses littéraires dans son pays. Dans ses fictions, Garcia-Roza puise dans diverses traditions du roman policier pour créer un univers romanesque très reconnaissable, reposant avant tout sur l'association entre deux éléments forts de l'intrigue : la personnalité

⁹ DUPOUY, 2006, p. 58.

¹⁰ On se reportera, en ce qui concerne ce distinguo entre « espace géométrique » et « espace subjectif », au texte de MERLEAU-PONTY, 1976 (1945), en particulier les pages 14-172 et 281-344.

¹¹ Notre survol bibliographique ne vise pas à être exhaustif, mais simplement à indiquer des spécificités propres à chacun des auteurs de notre corpus. Nous nous contenterons donc de citer deux livres d'essais écrits par notre auteur de romans policiers: GARCIA-ROZA, 1986; Idem., 1990.

¹² GARCIA-ROZA, 2005.

¹³ Nous n'allons pas tous les citer ici, mais signalons simplement ceux qui ont été traduits en français: GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Objets trouvés*, traduit par Vitalie Lemerre et Eliana Machado. Paris: Actes Sud, 2005 (1998); Idem. *Bon anniversaire, Gabriel !*, traduit par Vitalie Lemerre et Eliana Machado. Paris: Actes Sud, 2006 (1999); Idem. *L'étrange cas du docteur Nesse*, traduit par Sébastien Roy. Paris: Actes Sud, 2010 (2001); Idem. *Une fenêtre à Copacabana*, traduit par Vitalie Lemerre et Eliana Machado. Paris: Actes Sud, 2008 (2004); Idem. *Nuit d'orage à Copacabana*, traduit par Sébastien Roy. Paris: Actes Sud, 2015 (2006).

anachronique d'un personnage principal qui est en décalage tant avec les pratiques professionnelles de ses collègues qu'avec les codes culturels et sociaux de son époque, et puis la ville de Rio, révélée essentiellement à travers les parcours et les pensées de ce personnage.

Luiz Ruffato est né en 1961 à Cataguases, dans l'État de Minas Gerais. Issu d'une famille ouvrière, il a d'abord suivi une formation de tourneur-fraiseur, puis a accumulé des petits emplois. Après une formation universitaire en Communication, il travaille finalement pour différents journaux dans les États de Minas Gerais, puis de São Paulo. Ses premiers textes publiés sont des nouvelles – *Histórias de Remorsos e Rancores* (1998) et (*os sobreviventes*) (2000)¹⁴ mais il devient l'un des écrivains brésiliens les plus en vue, dans les médias et à l'université, après la publication de *Tant et tant de chevaux*, Prix Machado de Assis du Meilleur roman en 2001, décerné par la Fundação Biblioteca Nacional. Dans *Tant et tant de chevaux*, Luiz Ruffato fait étalage d'une pléthore de discours, de registres de langues et de procédés fictionnels pour présenter la ville de São Paulo, du petit matin jusqu'à la nuit du 9 mai 2000. Ultérieurement, Luiz Ruffato, très actif dans la presse où il écrit régulièrement des chroniques et billets d'humeur (régulièrement publiés dans *El país. Edição Brasil*), et puis souvent sollicité pour organiser des anthologies de littérature contemporaine et des compilations de nouvelles,¹⁵ a surtout enrichi sa production littéraire par son grand cycle romanesque intitulé *Inferno provisório*,¹⁶ ainsi que par les trois romans suivants : *De mim já nem se lembra*, *À Lisbonne, j'ai pensé à toi* et *Flores artificiais*.¹⁷

Rubens Figueiredo est né en 1956 à Rio de Janeiro. Ce professeur de lettres cumule l'écriture d'œuvres fictionnelles à des activités de traducteur, en particulier de grands auteurs russes, comme Tolstoï ou Tchekhov.¹⁸ Il a durant de longues années donné des cours dans des

¹⁴ RUFFATO, 1998; Idem, 2000. Il faut noter que l'auteur ne considère plus ces textes, non réédités, comme faisant partie de sa bibliographie, et qu'il a repris ces nouvelles pour les transformer et les incorporer dans son projet romanesque *Inferno provisório* (voir note n° 18). Il s'en explique en particulier dans l'interview qui nous a accordée: WEIGEL, François. *Entretien avec Luiz Ruffato*, São Paulo, décembre 2016 (Voir « Annexes »).

¹⁵ Il serait trop long d'en faire une liste complète, mais citons simplement deux anthologies de nouvelles, l'une d'entre elles ayant été coordonnée par Luiz Ruffato pour le public français et publiée chez les éditions Métailié, à l'occasion du Salon du Livre 2015: RUFFATO, 2004; RUFFATO, Luiz et MÉTAILE, 2015.

¹⁶ De 2005 à 2011 sont publiés les cinq romans de la série appelée *Inferno provisório*, que Ruffato conçoit comme une façon de représenter, par la fiction, l'histoire de la classe ouvrière brésilienne depuis le milieu du XX^e siècle jusqu'aux années les plus récentes du XXI^e siècle. Les cinq romans forment un vaste ensemble romanesque, au point que désormais Luiz Ruffato a fait le choix de les regrouper en un seul volume, publié par la Companhia das Letras. RUFFATO, 2016 (2005-2011). Il n'existe pas de traduction française de cet ensemble romanesque dans sa totalité, mais seulement des deux premiers volets: RUFFATO, Luiz. *Des gens heureux* [titre original : *Mamma, son tanto felice*] traduit par Jacques Thiériot. Paris: Métailié, 2007 (2005); Idem. *Le monde ennemi*, traduit par Jacques Thiériot. Paris: Métailié, 2010 (2005).

¹⁷ RUFFATO, 2007; Idem, *À Lisbonne, j'ai pensé à toi*, traduit par Mathieu Dosse. Paris: Chandeigne, 2015 (2009); Idem, 2014.

¹⁸ Citons, entre autres traductions : TOLSTOI, Léon. *Guerra e paz*, traduit du russe vers le portugais par Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011 (1865-1869); TCHEKHOV, Anton. *O assassinato. E outras histórias*, traduit du russe vers le portugais par Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2002 (1894-1900).

écoles municipales, notamment dans la favela de Cidade de Deus, et cette expérience l'a inspiré pour créer le quartier fictif du Tirol, dans *Passager de la fin du jour*. Ses premiers romans sont des récits humoristiques qui flirtent avec le genre policier et qui – c'est là une caractéristique que l'on retrouvera dans ses textes ultérieurs – adhèrent au quotidien urbain.¹⁹ Mais à partir de la publication du recueil de nouvelles *O livro dos lobos* (1994),²⁰ Rubens Figueiredo abandonne le ton léger de ses premiers textes et explore davantage la vie intérieure de ses personnages, au besoin en introduisant des éléments fantastiques. Par une syntaxe précise, il sonde les remous de la mémoire dans le présent ainsi que la façon dont les déterminismes sociaux affectent les modes de pensée des personnages et leurs rapports à autrui. Ces thématiques, justement, sont au premier plan de son dernier texte publié, récompensé par le Prix Portugal Telecom, *Passager de la fin du jour*, un roman dont l'intrigue se résume au parcours en autobus du protagoniste Pedro, pour rejoindre la banlieue d'une ville sans référent réel.

João Almino, membre de l'Académie brésilienne de lettres depuis juillet 2017, est né en 1950 à Mossoró, dans l'État du Rio Grande do Norte. Après un doctorat en Histoire comparée des civilisations contemporaines, qu'il a réalisé sous la direction du philosophe Claude Lefort, il a mené une carrière dans la diplomatie brésilienne, a enseigné dans plusieurs universités internationales et a écrit des ouvrages d'histoire et de philosophie politique, en particulier sur les questions de l'autoritarisme et de la démocratie.²¹ Son œuvre en tant qu'essayiste comporte également deux livres de réflexion littéraire,²² et dans le domaine de la fiction, il a publié six romans. Le dernier en date est *Enigmas da primavera* (2015),²³ mais il s'est d'abord fait connaître par son « Quintette de Brasília »,²⁴ cinq romans axés autour de la

¹⁹ FIGUEIREDO, 1986; Idem, 1987; Idem, 1990.

²⁰ Idem, 2009 (1994). Dans ses interviews, l'auteur préfère ne pas évoquer ses trois premiers romans, assez rocambolesques, et c'est donc finalement en passant par le genre de la nouvelle que Rubens Figueiredo semble avoir trouvé une voie fictionnelle qui lui correspond mieux. Il a par la suite écrit deux autres recueils de nouvelles (Idem, 1998; Idem, 2006 et, certainement plus sûr de son art, est revenu au roman avec *Barco a seco* (Idem, 2002), puis *Passageiro do fim do dia*.

²¹ Citons, entre autres: ALMINO, 1980; Idem, 2004.

²² Idem, 2009. Et Idem, 2008.

²³ Idem, 2015.

²⁴ Comme l'explique João Almino dans un entretien qu'il nous a accordé, il avait d'emblée ébauché une structure selon laquelle une série de romans viendrait compléter le cadre de sa première fiction, et même s'il a finalement profondément altéré ce plan initial, des correspondances entre les œuvres restent toutefois perceptibles, avec la réapparition de quelques personnages d'un roman à l'autre, au sein d'un même espace romanesque, Brasília. Au point que le monde éditorial, les journalistes, mais aussi l'auteur lui-même ont fini par employer ce terme de « quintette » (en portugais, « quinteto », un mot qui a prédominé sur celui de « pentalogie », tant pour les critiques et diffuseurs que pour l'auteur). Les romans qui intègrent ce quintette ne forment cependant pas une séquence et peuvent être lus indépendamment les uns des autres. On peut ici se reporter à ce qu'en dit l'auteur dans notre entretien: WEIGEL, François. *Entretien avec João Almino*, Rio de Janeiro, août 2017 (Voir « Annexes »).

capitale du Brésil. Ce cycle romanesque s'est ouvert en 1987, date de la parution de *Idéias para Onde Passar o Fim do Mundo*,²⁵ et s'est refermé, au moins temporairement, avec *Hôtel Brasília* (2010), qui a remporté de nombreux prix et a été traduit en plusieurs langues. Le récit d'*Hôtel Brasília* revient aux origines de la ville, puisque le protagoniste évoque son enfance dans la Cidade Livre, également connue sous le nom de Núcleo Bandeirante, où vivaient ingénieurs et travailleurs, et qui n'était alors conçue que comme un quartier provisoire.

Ronaldo Correia de Brito est né en 1951 à Saboeiro, une ville du Ceará. Il se rend ensuite à Recife pour ses études universitaires et se spécialise dans la médecine clinique et la psychanalyse. Parallèlement à son travail de médecin, Ronaldo Correia de Brito a très tôt développé des activités artistiques, dans les domaines du cinéma et du théâtre, et il est notamment connu pour être le co-auteur de pièces de théâtre puisant dans le fond populaire du Nordeste, telles que *Baile de menino Deus* (1983), qui depuis quelques années est représentée et chantée à Recife lors de la période de Noël.²⁶ Toutefois, dans les genres narratifs, s'il commence à publier dès la fin des années 1980,²⁷ le premier livre qui lui a permis d'atteindre un public plus large est *Le jour où Octacilio Mendes vit le soleil*, un ensemble de nouvelles paru en 2003.²⁸ Sa bibliographie comporte plusieurs recueils de nouvelles, des pièces de théâtre, un livre de littérature pour enfants, un recueil de chroniques.²⁹ Enfin, il a pour l'heure publié deux romans, *Le Don du mensonge* (2008) et *Estive lá fora* (2012),³⁰ des textes qui d'une certaine façon se raccordent, non pas seulement parce qu'ils mettent en scène des personnages d'une même lignée familiale, mais parce qu'ayant pour cadres respectifs la campagne reculée et la grande ville, ils explorent, dans les perspectives de vie correspondant à ces deux espaces, tant la survivance de cultures locales que les effets de l'urbanisation et de la modernisation dans la région du Nordeste. Comme Correia de Brito lui-même, le protagoniste d'*Estive lá fora*, Cirilo, un jeune natif du sertão, également étudiant en médecine, dont la

²⁵ ALMINO, 2012.

²⁶ CORREIA DE BRITO, et ASSIS LIMA, 2011 (1983).

²⁷ En 1987 sont publiées des nouvelles que Ronaldo Correia de Brito réécrira et intégrera plus tard dans des recueils ultérieurs: CORREIA DE BRITO, 1987.

²⁸ CORREIA DE BRITO, 2013 (2003). Titre original: *Faca*.

²⁹ *Le jour où Octacilio Mendes vit le soleil* (CORREIA DE BRITO, 2013 [2003]) reste son recueil de nouvelles le plus connu, mais on peut aussi citer *Livro dos homens* (Idem. 2005), *Retratos imorais* (Idem. 2010) ou encore *O amor das sombras* (Idem. 2015). Il a co-écrit ses pièces de théâtre avec Francisco Assis Lima, lequel s'occupait avant tout de composer les parties chantées des pièces, et par la suite le binôme a adapté certaines de ces pièces dans des récits en prose, ce qui a donné lieu, en particulier, à un texte pour les enfants : CORREIA DE BRITO et ASSIS LIMA, 2005. Quant aux chroniques de Correia de Brito, elles ont été regroupées par le professeur et critique Cristhiano Aguiar et publiées sous le titre suivant : *Crônicas para ler na escola*. CORREIA DE BRITO, 2011.

³⁰ CORREIA DE BRITO, 2010 (2008). Le titre original est *Galiléia*.

narration suit le parcours au sein d'un Recife au climat délétère, dans « les années de plomb » du régime militaire.

Milton Hatoum est né en 1952 à Manaus, dans l'État de l'Amazonie. Fils d'immigrés libanais, il est diplômé d'architecture à l'Université de São Paulo (USP), a travaillé comme journaliste culturel et professeur universitaire, d'abord en histoire de l'architecture puis en littérature, et s'est ponctuellement consacré à la traduction.³¹ Milton Hatoum, auteur de quatre romans, d'un recueil de nouvelles et d'un livre de chroniques,³² s'est d'abord essayé à la poésie,³³ sans grand succès, avant que ne soit publié, en 1989, *Récit d'un certain Orient*. Dans ce premier roman, une femme retourne après plusieurs années à Manaus, où la mort d'Emilie, sa mère adoptive et personnage incontournable d'une grande famille d'émigrés libanais, la pousse à écrire une longue lettre à son frère parti en Europe. Cette femme, narratrice principale, conglomère des récits de narrateurs secondaires, des parents ou des amis de la famille, et c'est ainsi qu'elle fait revivre, même de façon désordonnée et lacunaire, le temps à la fois fascinant et traumatique de son enfance, la ville de Manaus apparaissant à travers des temporalités et des points de vue distincts.

Cristóvão Tezza est né en 1952 à Lages, dans l'État de Santa Catarina, où il n'a vécu que jusqu'à l'âge de 8 ans, moment où sa famille s'est installée à Curitiba, dans l'État du Paraná. Durant sa formation de jeune adulte, il s'investit dans un groupe de théâtre libertaire, dialoguant avec les cultures beatnik et hippie des années 1960 et 1970, et s'essaie déjà à l'écriture. Mais jusqu'aux années 1980, alors qu'il entame une carrière de professeur d'université en lettres et publie ses premiers livres de fiction,³⁴ l'auteur se déprend de l'idéalisme de ses jeunes années et développe une conception d'un art romanesque qui s'arrime à un hic et nunc bien défini. Il est l'auteur d'une quinzaine de romans, dont le plus célèbre est sans conteste *Le fils du printemps*, traduit dans plusieurs langues et auquel a été

³¹ Citons deux textes traduits par Milton Hatoum: « Um coração simples », (FLAUBERT, 2004); « *Representações do intelectual. As conferências Reith de 1993* », traduit de l'anglais (États-Unis) vers le portugais, (SAÏD, 2005).

³² Après *Récit d'un certain Orient*, ont été publiés les trois romans suivants, tous traduits en français: *Deux frères*, traduit par Cécile Tricoire, (HATOUM, 2015 [2000]); *Cendres d'Amazonie*, traduit par Geneviève Leibrich, (Idem, 2008 [2005]); *Orphelins de l'Eldorado*, traduit par Michel Riaudel, (Idem, 2010 [2008]). Le recueil de nouvelles écrites par Milton Hatoum s'intitule *A cidadeilhada*, (Idem, 2009). Et voici le titre de son livre de chroniques: *Um solitário à espreita*, (Idem, 2013). Signalons, enfin, un livre co-écrit avec le philosophe Benedito Nunes, où les deux auteurs font les portraits de leurs villes respectives, Manaus et Belém: NUNES, et HATOUM, 2006.

³³ Un livre en atteste, contenant quelques poésies de Milton Hatoum ainsi que des photographies: HATOUM, Milton(poésie), GOUVÊA MUSA et LORENZ, 1979. La revue *Babel* a republié certains des poèmes de Milton Hatoum. *Babel*, Santos, volume 1, n° 1, mars-juillet 2000.

³⁴ Il s'agit, respectivement, d'un roman et d'un recueil de nouvelles: TEZZA, 1979; Idem, 1980.

décerné, en France, le Prix Charles Brisset (2010),³⁵ de deux recueils de nouvelles,³⁶ d'un grand nombre de chroniques et d'essais littéraires,³⁷ ainsi que d'un livre que l'auteur qualifie « d'autobiographie littéraire ».³⁸ Tous ses textes s'ancrent, depuis la publication de son roman *Trapo* (1988),³⁹ dans les circonstances historiques de son temps, et ont pour espace privilégié la ville de Curitiba. Cela est tout particulièrement le cas dans *O fotógrafo*, sans doute celui de ses romans où la topographie de Curitiba est la plus présente, à travers les allées et venues de cinq personnages principaux (parmi lesquels un photographe), qui captent d'une avenue à l'autre des séquences d'images, des « photogrammes » de la ville, fugacement enregistrés et aussitôt oubliés au gré d'une narration fragmentaire.

Les nombreuses études parues sur des œuvres de notre corpus relèvent la volonté de leurs auteurs d'éclairer la réalité par l'exploration de la langue et le recours à différents procédés formels. Elles témoignent de la reconnaissance dont jouissent ces auteurs, dont les œuvres ont d'ailleurs souvent été traduites, récompensées par des prix ou adaptées par des artistes s'exprimant en d'autres supports artistiques. Cependant, notre approche innove parce qu'aucune étude ne s'est intéressée à l'ensemble de ces romans et qu'elle vise de façon inédite à confronter ces points de vue multiples sur les villes brésiliennes, en refusant une focalisation unique, souvent privilégiée dans des travaux précédents, sur l'axe Rio/São Paulo. Nous souhaitons étudier le regard pluriel que la littérature porte à la fois sur l'hétérogénéité géographique du Brésil, la complexité grandissante de l'espace urbain contemporain et le réinvestissement de techniques narratives et de procédés formels.

Pour terminer sur les questions liées à la délimitation de notre corpus, justifions deux absences. D'abord, on aura remarqué qu'il n'y a pas de femmes parmi les auteurs étudiés. Des écrivaines contemporaines ont écrit des romans intéressants, où la ville occupe une place de choix dans le développement de l'intrigue, et l'on pourrait citer en particulier Adriana Lisboa avec *Um beijo de colombina*, Ana Paula Maia avec *Charbon animal*, ou Patrícia Melo avec *Inferno*, entre autres.⁴⁰ Cependant, il n'était pas question de nous demander si une sensibilité

³⁵ Idem, 2009 (2007).

³⁶ Idem, 1980; Idem, 2011.

³⁷ Parmi les essais qui sont le fruit du travail universitaire de l'auteur, citons: Cristóvão Tezza, *Entre a prosa e a poesia. Bakhtin e o formalismo russo*, (TEZZA, 2003). Certaines chroniques de l'auteur ont été regroupées dans deux livres: *Um operário em fúrias*, (Idem, 2013), et *A máquina de caminhar. 64 crônicas e um discurso contra o autor*, (Idem, 2016).

³⁸ Idem, 2012.

³⁹ Idem, 2007 (1988).

⁴⁰ MAIA, A. 2013 (2011). Les personnages de *Charbon animal* sont employés dans un crématoire et leur quotidien est aussi gris et désolant que la ville fictive représentée, du nom d'Abalurdés. *Inferno*, (MELO, 2000).

féminine affecte la façon de représenter littérairement la ville, ce qui du reste est une interrogation passionnante et pourrait faire l'objet de travaux ultérieurs, mais bien de chercher à savoir, à travers l'analyse de romans centrés sur sept villes différentes, quelles étaient les stratégies fictionnelles adoptées par la littérature brésilienne afin de saisir la tension entre une vision unitaire de la ville et l'éclatement des discours, des quartiers, des pratiques urbaines.

En revanche, il est une autre absence qu'il convient absolument de faire remarquer dans notre corpus, car elle est signifiante et éclaire un pan important de notre réflexion. Les dernières décennies ont vu l'avènement d'un groupe d'auteurs que l'on regroupe parfois sous la bannière de la « littérature marginale », et dont Paulo Lins et Ferréz sont les plus célèbres représentants.⁴¹ Le roman de Paulo Lins, *Cité de Dieu*, publié en 1997 puis adapté au cinéma par Fernando Meirelles, avait fait date. Ayant lui-même vécu dans la favela Cidade de Deus et s'étant appuyé sur une recherche anthropologique qui traitait de la criminalité dans ce quartier, l'auteur avait centré son roman sur plusieurs générations de trafiquants. S'ouvrait alors une voie pour toute une génération d'auteurs écrivant « de l'intérieur », c'est-à-dire à partir de leur position d'habitants de quartiers marginalisés, dont ils font entendre la parole, les revendications et la culture à travers leurs textes poétiques ou fictionnels.

Dans notre corpus, cependant, il n'y a aucun écrivain pouvant être rattaché à ce mouvement. Pas plus qu'il n'y a d'auteur qui puisse être directement associé à la veine littéraire du « réalisme féroce »,⁴² selon le qualificatif d'Antonio Candido. Le développement de cette tendance avait pourtant constitué une évolution importante de la fiction urbaine brésilienne. À partir des années 1960, des auteurs s'intéressaient de plus en plus aux bas-fonds, aux sphères interlopes et marginalisées des banlieues et des quartiers pauvres, en traitant cette réalité de façon très crue et directe, en ayant recours au registre de l'obscène et à l'argot, et en s'aventurant souvent dans les eaux du roman noir et du thriller urbain. Parmi ces auteurs se détachait Rubem Fonseca, écrivain encore actif aujourd'hui. L'influence de Fonseca sur les générations postérieures d'écrivains est soulignée par de nombreux critiques, précisément parce qu'il creuse le sillon de la littérature urbaine et tisse ses trames narratives à

Le roman se présente comme une plongée, spectaculaire et très subjective, dans des favelas de Rio de Janeiro. *Um beijo de colombina*, (LISBOA, 2015 [2003]). Ce roman à la prose très lyrique mêle plusieurs époques de Rio et du quartier de Lapa en particulier, en un dialogue intertextuel avec le poète Manuel Bandeira.

⁴¹ Le terme de « littérature marginale », souvent employé pour désigner ce nouveau courant littéraire, vient du lancement de numéros spéciaux de la revue « Caros amigos », regroupant des textes de plusieurs auteurs issus de la banlieue et des quartiers pauvres, comme Ferréz ou Lins. FERRÉZ, 2001.

⁴² CANDIDO, 2003, p. 212. Si Candido évoquait un « réalisme féroce », Alfredo Bosi parlait de « brutalisme yankee », cette expression renvoyant à l'influence de la littérature nord-américaine. BOSI, 1997 (1975), p. 18.

partir des univers de la violence et du crime, qui fascinent autant qu'ils révoltent.⁴³ Les textes des auteurs de « littérature marginale », en particulier, ont quelque chose de la « férocité » des fictions écrites par Fonseca, mais ces auteurs insistent sur la portée politique de leur écriture et sur la légitimité de leur discours fictionnel, en décalage avec des textes plus ou moins complaisants et qui se voudraient avant tout divertissants, écrits par des auteurs des classes moyennes et supérieures.

Le réalisme des représentants du réalisme féroce, en particulier de Rubem Fonseca, ne peut être mis exactement sur le même plan que le réalisme du XIX^e siècle ; pour ces auteurs, il s'agit surtout d'exploiter le matériel le plus obscène et le plus dramatique du quotidien en provoquant le choc et en faisant apparaître un réel fragmenté. Or nous pensons que, face à la complexité encore grandissante de l'espace urbain et dans le désir de dépasser ce type de fictions ultra-réalistes, les écrivains de notre corpus essaient de mettre en place des stratégies discursives et narratives allant au-delà du simple recours au réalisme féroce, quand bien même certains ont pu admirer ou être influencés par leurs lectures de Fonseca.⁴⁴ Dans notre corpus, il y aurait donc tout à la fois un prolongement et des infléchissements de ces lignes de force apparues dans la littérature brésilienne de la deuxième partie du XX^e siècle, comme nous espérons pouvoir le démontrer au cours de notre travail. De la même façon, la littérature marginale constitue une sorte de défi indirect pour des auteurs qui se démarquent assez nettement de son esthétique et ne sont pas issus du même milieu social. Elle invite d'autres écrivains à interroger leurs façons de dire ou de décrire l'altérité et à inventer des angles narratifs qui soient à même de continuer à représenter la ville, sans que le monde du trafic et la culture des favelas ne constituent nécessairement le cœur thématique de leurs fictions.

Mais interrogeons maintenant les termes du titre de notre thèse, ce qui nous permettra d'en dégager les principaux jalons. Pour ce faire, convoquons d'abord un guide essentiel de la

⁴³ Citons ici les mots de la critique Walnice Nogueira, qui sont parmi les plus explicites: « Par sa position séminale et patriarcale, qu'il occupe depuis plusieurs années, on peut dire que Rubem Fonseca représente pour la fiction urbaine ce que Jorge Amado représente pour la fiction régionale ». NOGUEIRA GALVÃO, 2005, p. 30.

⁴⁴ Sans parler d'influence directe, il est évident que Rubem Fonseca était une lecture importante, au moins pour une partie des auteurs de notre corpus. Un écrivain comme Cristóvão Tezza met en avant le rôle charnière de Fonseca, comme ayant orienté la littérature brésilienne vers le monde urbain : « Son œuvre [celle de Fonseca] parcourt en profondeur l'image d'un monde urbain brésilien et, d'une certaine façon, donne une nouvelle direction à tout un pan de notre littérature nationale ». TEZZA, Cristóvão. « Rubem Fonseca e sua prosa irresistível em dose dupla », In: FONSECA, 2012, p. 188. Quant à Luiz Ruffato, il déclare avoir été grandement nourri par la fiction urbaine des années 1970 et lance notamment le nom de deux autres auteurs qui l'ont inspiré, Ignácio de Loyola Brandão et Ivan Ângelo. WEIGEL, François. *Entretien avec Luiz Ruffato*, São Paulo, décembre 2016 (Voir « Annexes »). Luiz Alfredo Garcia-Roza, enfin, est peut-être le plus explicite, lançant des commentaires admiratifs sur son confrère. WEIGEL, François. *Entretien avec Luiz Alfredo Garcia-Roza*, Rio de Janeiro, novembre 2015 (Voir « Annexes »).

flânerie littéraire dans les villes brésiliennes. Dans son célèbre *A alma encantadora das ruas*, l'écrivain carioca João do Rio (1881-1921) avait commencé par recenser différentes notices d'encyclopédie à l'entrée « rue », avant de rejeter avec véhémence toutes ces définitions : « La rue n'était pour eux qu'un alignement de bâtiments, entre lesquels circule la population. Mais la rue est bien davantage que cela, la rue est un facteur de vie dans les villes, la rue a une âme ! »⁴⁵ Or si les définitions les plus communes de la rue ne sont pas satisfaisantes, à plus forte raison il est quasiment impossible de cerner la notion de ville, où les rues pénétrées d'« âme » sont si nombreuses et variées, et où se multiplient les contacts humains. C'est justement cette profusion de vie, de langages et d'interrelations qui fait de la ville un champ privilégié pour le roman et son oscillation entre d'un côté l'exploration subjective d'individualités et de l'autre la figuration, par les personnages, de questions humaines et collectives.

Remontant jusqu'aux origines de la ville, qui succède au village en tant qu'espace de sédentarisation dans la dernière phase du néolithique, l'historien Lewis Mumford nous dit bien, du reste, cet aspect totalisant de la ville, qui contient en elle toutes les fonctions de la vie :⁴⁶ « d'abord représentation du cosmos, figuration grossière de l'ordre céleste, la cité allait devenir un moyen d'expression de toutes les possibilités humaines ».⁴⁷ C'est pourquoi, dans sa vocation culturelle et sacrée, elle n'a eu cesse d'avoir son cours lié à des aspirations utopiques. Une ville, précise Mumford, n'est donc pas seulement marquée par l'extension de sa surface et le nombre important de ses habitants. Le village devient « cité » dès lors que « les regards se tournent vers d'autres buts que les soucis originels de la nourriture et de la reproduction ».⁴⁸ Bien plus encore, Mumford distingue les simples « groupements résidentiels » par rapport aux villes, caractérisées par une « organisation dynamique et complexe », ainsi que par l'importance de la force et du pouvoir dans l'agencement de l'espace et dans les relations entre groupes sociaux.⁴⁹

De la ville, et plus encore de la grande ville, cet objet de représentation en constante mutation, on peut donc malgré tout souligner quelques constantes ; et parmi celles-ci, le cosmopolitisme et la mise en contacts avec une foule d'étrangers ne sont pas les moindres, ainsi que nous le rappelle le sociologue Zygmunt Bauman : « Quoi qu'il arrive aux villes dans

⁴⁵ RIO, 1987 (1908), p. 4.

⁴⁶ On pourrait aussi faire référence au sociologue Georg Simmel, qui avait clairement relevé cette variété de fonctions et de conditions de vie dans la grande ville : « L'aspect le plus fondamental de la grande ville réside dans l'ampleur de fonctions qui dépassent les limites de ses dimensions réelles ». SIMMEL, 2007 (1902), p. 33.

⁴⁷ MUMFORD, 1964 (1961), p. 44.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 124.

leur histoire, [...] un trait ne varie pas : les villes sont des espaces dans lesquels les étrangers demeurent et se déplacent très près les uns des autres ».⁵⁰ Les différents textes à l'étude se font l'écho des liens complexes établis par les individus avec les « étrangers » d'une même ville, ils mettent en scène des nœuds de pouvoir et des tensions entre groupes sociaux, sur la base d'interactions dynamiques et conflictuelles.

Non pas que le texte littéraire, en une conception dépassée de la mimésis, « reflète » automatiquement la réalité ou en soit un « miroir » fidèle. La définition de Carlos Fuentes mérite d'être soupesée attentivement : « Le roman ne montre ni ne démontre le monde, il lui ajoute quelque chose. Il crée des éléments verbaux qui complètent le monde ».⁵¹ Ces termes de « reflet » et de « miroir » nous semblent établir un rapport trop étroit et mécanique entre la fiction et le réel ; c'est pourquoi nous leur préférons le terme de « re-présentation », en insistant à dessein sur le préfixe. Le texte littéraire institue des virtualités en partant du monde et du réel, y compris par les voies les plus imaginatives et fantaisistes. Dans les mots du comparatiste Bertrand Westphal, « la représentation littéraire est incluse dans le monde, dans un réel élargi et dans un espace infiniment modulable qui est en prise directe sur une pluralité de discours ».⁵² Animés par cette conviction, nous avons choisi de rattacher notre analyse à une conception du champ littéraire particulièrement marquée par un esprit interdisciplinaire et, en divers points de notre thèse, nous serons amenés à étudier la façon dont s'inscrivent, dans les sept romans qui composent notre corpus, des thématiques sociales, des phénomènes anthropologiques, des conceptions philosophiques, des dynamiques historiques. C'est l'objet même de notre étude, la ville, qui rend nécessaire une telle approche, car comme le rappelle Henri Garris, la ville n'est pas seulement un « objet connu et exploré scientifiquement », c'est aussi « un objet imaginé » et surtout « un objet pratiqué quotidiennement ».⁵³

Mais comment continuer à représenter la ville alors que celle-ci ne semble plus capable de transcender les différences sociales et à l'heure où, selon Jean-Luc Nancy, « la ville ne sait plus si elle est ville ou bien conurbation, complexe urbain, tissu sans nom », un vaste réseau d'axes routiers et de « signaux sur l'ensemble desquels les noms de villes ou de quartiers ne jettent plus qu'une lueur défaillante » ?⁵⁴ En 2010, 84,35 % de la population

⁵⁰ BAUMAN, 2010 (2003), p. 129.

⁵¹ FUENTES, 1997 (1993), p. 19.

⁵² WESTPHAL, 2007, p. 191.

⁵³ GARRIC, 2007, p. 12.

⁵⁴ NANCY, 2004, p. 139.

brésilienne vivait en milieu urbain.⁵⁵ L'accroissement sans précédent des populations urbaines depuis le siècle précédent, des planifications urbaines souvent précipitées, mais aussi la mondialisation : autant de phénomènes qui ont éloigné de nous le temps où la ville moderne, celle de Baudelaire et de Benjamin, celle de modernistes comme Oswald de Andrade ou Alcântara Machado au Brésil, était certes déjà l'objet de vives critiques pour ses excès, mais conservait en même temps des limites spatiales et humaines, incitant artistes et penseurs à parcourir ses rues, à déchiffrer ses signes, à bâtir des utopies. « Le 'devenir ville' de l'ensemble du monde habité a mis en crise la ville », comme le résume Françoise Gaillard.⁵⁶ Cette crise urbaine est le creuset de la « fragmentation » de la ville, à laquelle se réfère le titre de notre travail. Les grandes villes d'aujourd'hui peuvent apparaître comme un ensemble informe, hérissé de fractures, de discontinuités temporelles (la modernité la plus débridée jouxtant des quartiers qui rappellent les taudis du XIX^e siècle), de frontières physiques et symboliques.

Il est d'autant plus significatif d'observer cette crise urbaine dans un continent, l'Amérique latine, où l'hyper-concentration démographique est un phénomène très problématique, du fait d'une urbanisation rapide et mal contrôlée dans les dernières décennies. Les chiffres de Jean-Pierre Paulet sont éloquentes : « Avec une superficie de 8 557 000 km², le pays a connu une déruralisation relativement récente : en 1940, 69% de la population vivait encore dans les campagnes. En revanche, dès 2000, le cap des 80% de population urbaine est largement franchi ».⁵⁷ Bien entendu, les situations des sept villes représentées ne sont pas les mêmes et il y a certes de grandes disparités entre São Paulo, l'un des grands centres financiers internationaux, et Curitiba, qui est plutôt un centre régional.⁵⁸ Rio et São Paulo appartiennent au groupe des « mégacités, des mégalopoles », qui « dépassent le seuil des 10 millions d'habitants » et « alimentent un imaginaire du chaos et une

⁵⁵ Ce sont les données de l'IBGE (Institut brésilien de géographie et statistiques), disponibles sur la page internet suivante: <http://7a12.ibge.gov.br/vamos-conhecer-o-brasil/nosso-povo/caracteristicas-da-populacao.html>. Page consultée le 14 janvier 2015.

⁵⁶ GUILLARD, 2004, p. 208.

⁵⁷ PAULET, 2009, p. 61.

⁵⁸ Bien entendu, São Paulo est un « centre » par rapport à Curitiba ou Recife, mais il faut considérer ces notions de « centre » et de « périphérie » comme dynamiques. São Paulo a beau être un centre du monde globalisé, cette ville est en même temps très souvent dans un rôle de périphérie par rapport à d'autres métropoles comme New York et Pékin. Recife est plutôt dans un rapport de dépendance économique et culturelle par rapport au sud-est du pays, mais elle est actuellement l'un des grands pôles de création dans des arts comme le cinéma ou la musique. Lorsque nous évoquerons ces notions de centre et de périphérie, nous veillerons donc à ne pas les considérer comme absolues et à les montrer comme complexes et changeantes. Pour terminer, au moins ponctuellement, sur cette question, Jean-François Troin, au sujet de « l'espace particulier » du Brésil et en observant notamment les changements successifs de capitales, insiste sur le fait qu'une « pluri-centralité, souple et pragmatique, semble bien être une caractéristique brésilienne ». TROIN, 2000, p. 141.

symbolique de la ville-masse », selon les termes de Jean-Marc Stébé.⁵⁹ Cependant, même si elles n'ont pas cette taille hypertrophiée, les autres villes qui apparaissent dans notre corpus n'en sont pas moins des agglomérations de plusieurs millions d'habitants, toutes reliées à des circuits commerciaux globaux ; et aucune n'échappe aux « dissymétries spatiales et sociales »⁶⁰ que la mondialisation produit, intégrant une partie de la population et laissant de côté les autres. Pour Jean-François Troin, la fragmentation de la ville prend des proportions encore plus manifestes dans un pays en développement tel que le Brésil :

La grande ville des pays en développement apparaît de plus en plus comme un puzzle de quartiers, fort différents par leur habitat, leur architecture, leur composition sociale, leur mode de vie [...] ; ce sont des morceaux de cité juxtaposés composant une morphologie éclatée.⁶¹

Dans les romans du corpus, on observe un certain nombre de procédés qui fragmentent tant les récits et leur linéarité que les structures formelles dans lesquelles les narrations se déploient. Dans ce cadre, nous allons nous appuyer sur la démarche d'Henri Garric, pour qui la fragmentation urbaine est à mettre en parallèle avec la fragmentation des récits contemporains. L'approche de ce critique n'est pas centrée sur l'imaginaire ou le mythe de la ville, mais s'intéresse au *portrait de ville*, à l'aspect physique de la ville telle qu'elle apparaît dans le texte littéraire. Dans sa dimension réflexive, le récit intégrerait « la destruction placée au cœur de l'expérience de la ville »,⁶² par une déconstruction des parcours narratifs, allant de pair avec une déconstruction des parcours menés par les personnages au sein de villes erratiques.

La possibilité de représenter la ville comme un tout cohérent et d'en faire une synthèse serait donc de plus en plus vaine et illusoire ; et cependant nous persistons à penser que les textes de notre corpus oscillent entre fragmentation et réappropriation de l'espace. Dans cette optique, tout en nous appuyant sur les écrits critiques centrés sur la violence et la marginalisation, ainsi que sur la résurgence du réalisme dans la représentation urbaine, nous ne nous limiterons pas à l'auscultation de ces aspects dystopiques et dysphoriques, espérant montrer en quoi les romans étudiés invitent aussi à une réappropriation de l'espace urbain et de sa diversité socioculturelle, et peut-être même à un réenchâtement de l'imaginaire.

⁵⁹ STÉBÉ, 2009, p. 613.

⁶⁰ TROIN, 2000, p. 139.

⁶¹ TROIN, *ibid.*, p. 39.

⁶² GARRIC, 2007, p. 204.

Quand nous parlons de réappropriation, nous songeons tout particulièrement aux analyses de Michel de Certeau sur « les ‘manières de faire’ » qui « constituent les mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l’espace organisé par les techniques de la production socioculturelle ». ⁶³ La modernisation des villes, dans la pensée de Michel de Certeau, serait orientée par la toute-puissance d’une technique rationnelle, laquelle organise l’espace selon « une loi utilitariste et fonctionnaliste ». ⁶⁴ Mais des pratiques inventives du quotidien, des chemins de traverse et des récits singuliers redonnent du sens aux lieux : « sous l’écriture fabricatrice et universelle de la technologie, des lieux opaques et têtus permanent ». ⁶⁵ Dans les termes philosophiques de Deleuze et Guattari, il s’agirait de retrouver, dans la ville et par le langage littéraire, un « espace lisse », nomade et pluriel, non soumis aux découpures et à la coercition de « l’espace strié ».

« Sous l’écriture de la technologie », les textes grattent le palimpseste des villes, nous les montrent en mouvement et dans un perpétuel dynamisme, ils s’intéressent aux « ubiquités » et aux « strates hétérogènes » des lieux, redonnent de l’importance à « l’imprévu », au « temps accidentel » qui les agite, pour réemployer le vocabulaire de Michel de Certeau. ⁶⁶ Il nous faudra donc étudier la façon dont les textes offrent un regard pluridimensionnel sur la ville et, dans cette optique, nous ferons souvent référence à la géocritique de Bertrand Westphal, qui propose d’étudier le lieu littéraire selon « une poétique de l’archipel », c’est-à-dire en partant d’une « lecture orientée vers la perception plurielle de l’espace » et de ses différents « îlots mobiles » ⁶⁷ que sont la mémoire, les représentations collectives, l’intertextualité, ou encore les impressions subjectives des personnages. ⁶⁸

La réappropriation de l’espace pose en même temps la question de l’expression de cultures locales à l’intérieur du monde globalisé, et des résistances à l’uniformisation du

⁶³ CERTEAU, 1990 (1980), p. XL.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 292.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 294.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 294-296. Tous ces termes renverraient à des façons de retrouver la ville comme un espace propre. « Eliminer l’imprévu ou l’expulser du calcul comme un accident illégitime ou casseur de rationalité, c’est interdire la possibilité d’une pratique vivante et ‘mythique’ de la ville ». *Ibid.*, p. 296.

⁶⁷ WESTPHAL, 2000, p. 18.

⁶⁸ Notre étude n’est cependant pas un travail « géocritique », laquelle consiste à confronter les différentes images que divers écrivains donnent d’un lieu. Or, si nous évoquons les rapports intertextuels établis par les écrivains du corpus avec des représentations antérieures de leurs villes romanesques respectives, notre perspective comparatiste concerne, à travers ces romans, sept lieux différents. Cela étant, nous puiserons souvent dans des notions critiques proposées par Westphal afin d’étudier les rapports entre le lieu et le texte. Ne souhaitant pas enfermer notre travail dans une étude géocritique (à la façon de Westphal), ni le réduire à la description de portraits de villes (à la façon de Garric), nous envisageons ces approches comme des outils d’analyse complémentaires, deux faces d’un même objet qui permettront de scruter à la fois les représentations des villes en tant que systèmes de signes, maillées par des textes et des symboles, et comme des images (que les récits redessinent) d’espaces quadrillés par des rues et quartiers.

monde urbain. L'articulation entre la sphère locale et la ville intégrée aux circuits de la mondialisation, telle qu'elle apparaît dans ces sept romans, sera l'objet de notre plus grande attention dans le dernier temps de notre deuxième partie. Dans *Uma interpretação da literatura brasileira*, Vianna Moog définit la réalité culturelle brésilienne comme hétérogène, étant formée par sept aires régionales ou « îles culturelles ». ⁶⁹ Le contexte a bien sûr évolué depuis 1943, mais relire Vianna Moog permettra de questionner la diversité de la littérature brésilienne à l'aune des représentations urbaines, qui oscillent entre une vision universaliste et la constitution d'images différenciées selon les villes représentées.

En rapport avec cette intrication du local et du global, nous développerons l'hypothèse que les romans de notre corpus, de diverses façons, conduisent tous à des interrogations sur les effets de la modernisation urbaine et sur les temporalités distinctes qui découlent d'une adaptation plus ou moins rapide à cette modernité, selon les groupes sociaux, les zones d'habitat et les individus. Les textes dévoilent des anachronismes au cœur des villes et se fondent eux-mêmes sur des anachronismes créateurs, en réinvestissant des symboles, des représentations collectives anciennes et actuelles, ainsi que des traditions littéraires d'époques différentes. En ce sens, ces textes confirmeraient la tendance actuelle au « recyclage » que Walter Moser a identifié dans l'ensemble des champs artistiques et qui consiste « en plusieurs phases d'un geste qui comporte à la fois reprise et transformation ». ⁷⁰ Rompant avec l'idée de rupture artistique, le recyclage serait une pratique artistique de composition à partir des matériaux les plus divers.

Ce dévoilement de strates antérieures de la ville nous amène, en passant par Agamben, à repenser de façon paradoxale le terme de « contemporain » qui figure dans le titre de notre étude. Certes, « le contemporain doit fixer le regard sur son temps ». ⁷¹ Toutefois, le véritable contemporain serait celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières de son temps, qui n'est pas complètement emporté par le flot de son époque. ⁷² C'est par une mise à distance qu'il distinguera mieux les zones d'ombres de son présent et qu'il parviendra à les faire rayonner. ⁷³

⁶⁹ MOOG, 1983 (1943).

⁷⁰ Walter Moser développe sa conception du recyclage dans un texte en français, co-écrit avec Jean Klucinkas. MOSER, Walter et KLUCINSKAS, Jean. « Introduction. L'esthétique à l'épreuve du recyclage culturel » In: *Esthétiques et recyclages culturels. Explorations de la culture contemporaine*, Ottawa: Presses de l'université d'Ottawa, 2004, p. 1-27.

⁷¹ AGAMBEN, 2008, p. 18.

⁷² Cela renvoie en un sens à la philosophie nietzschéenne et à sa valorisation de l'inactuel ou de l'intempestif, c'est-à-dire d'une inconformité au temps présent. « Je ne sais quel sens la philologie classique pourrait avoir aujourd'hui, sinon celui d'exercer une influence inactuelle, c'est-à-dire d'agir contre le temps, donc sur le temps et, espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir ». NIETZSCHE, 2000 (1874), p. 500.

⁷³ « Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps ». AGAMBEN. 2008, p. 22.

Agamben ajoute que le contemporain, « précisément par cet écart et cet anachronisme, est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps ». ⁷⁴ Nous verrons combien la réversibilité des temps est féconde pour nos auteurs : les représentations du Rio des années 1990, dans *Le silence de la pluie*, portent des vestiges d'un autre temps, ⁷⁵ tandis que dans le Recife de la fin des années 1960 représentée par Correia de Brito, c'est le Recife de l'époque contemporaine qui se dessine en un miroir.

L'engouement littéraire pour la ville correspond-il donc à un renouvellement des formes et des récits pour mieux dire la complexité de l'espace urbain ? Vise-t-il à décrire l'écartèlement entre la sphère locale et la ville-monde, entre le centre et une périphérie diffuse ? Est-t-il une tentative de représenter le décalage entre la dystopie et l'utopie, si celle-ci est du moins encore capable de se faire entendre, même à travers le vacarme assourdissant des mégapoles ? En ayant à l'esprit cette série de questions, nous procéderons à une lecture attentive des sept romans du corpus et détacherons tant leurs points de convergence que leurs différences, le tout en suivant trois grands axes d'étude, dont les perspectives, bien entendu, se recourent et se complètent.

Dans un premier temps, nous étudierons ces romans en tant que palimpsestes, où peuvent se lire non seulement des couches temporelles hétérogènes de l'histoire et de la culture propres à chacune des villes représentées, mais aussi des éléments variés d'intertextualité et de dialogue avec des traditions représentatives d'autres auteurs, à la fois Brésiliens et étrangers. Le terme « d'appropriation » sera d'ores et déjà au cœur de nos préoccupations, mais plutôt que de l'appropriation de l'espace par les personnages et dans le langage, il sera ici surtout question de l'appropriation, par les auteurs, de techniques narratives et de modes de représentation issus de la tradition, qu'ils « recyclent » pour donner des contours à leurs propres représentations de la ville.

Le réinvestissement de références et de matériaux culturels et littéraires hétérogènes est la matrice à partir de laquelle les romanciers cherchent à peindre la diversité et la complexité du quotidien dans les grandes villes, qu'ils expriment par une pluralité de formes d'expression narratives et de points de vue. Les villes se dévoilent à travers la vision subjective et les perceptions de personnages souvent décalés par rapport aux normes et déphasés par rapport à leur époque. C'est en partant de l'intimité des personnages et de leurs

⁷⁴ *Ibid.*, p. 9-10.

⁷⁵ « Aussi étonnant que cela puisse paraître, ils [les portraits de ville contemporains] ne décrivent jamais un lieu pleinement contemporain. Le lieu est toujours archaïque, toujours d'une façon ou d'une autre vestige ». GARRIC, 2007, p. 194.

perceptions phénoménologiques, que les textes peuvent offrir des perspectives critiques de lecture sur la réalité des villes brésiliennes d'aujourd'hui, leur surpopulation, leur violence et leurs asymétries de pouvoirs entre, d'une part, des sphères intégrées à la mondialisation et d'autre part des populations à l'écart de ces circuits. Nous observerons donc un va-et-vient entre, d'une part, l'individualité des personnages et, de l'autre, des dimensions collectives et des grandes problématiques urbaines ; nous tenterons aussi d'éclairer des tensions entre le local et le global qui s'affrontent sur le théâtre de la ville et s'interpénètrent dans les imaginaires et les écritures des écrivains.

Notre troisième partie est en un sens la synthèse des deux grands premiers temps de notre travail. Nous approfondirons notamment la notion de confusion des temps et d'entremêlement d'imaginaires reliant une ville donnée à d'autres espaces et d'autres cultures. En présentant des focalisations multiples, des personnages décentrés qui parcourent des espaces aux mémoires plurielles, les romanciers invitent à une « relecture » du monde urbain contemporain et des différentes villes qu'ils représentent. Il s'agit là d'une relecture permanente, face à des villes sans cesse mouvantes, dont le texte littéraire, à défaut de pouvoir en donner des vues d'ensemble, exprime du moins la très grande hétérogénéité. Relire la ville d'aujourd'hui sous le jour de la fiction, c'est explorer ses contradictions, ses dialectiques sociales et les rapports à la fois dynamiques et conflictuels entre le propre et l'altérité, entre celui qui prétend être enraciné et l'étranger ; c'est investir par la narration un espace pratiqué au quotidien, chargé de symboles, voire de désirs utopique. En somme nous nous demanderons en quoi ces textes peuvent révéler des potentialités insoupçonnées des lieux urbains et nourrir une représentation d'un espace autre, un espace tiers, à la frontière de la réalité et de l'imaginaire.

Quelques mots enfin, avant de nous lancer dans l'analyse des textes en rapport avec leur représentation de la ville, sur notre bibliographie, qui ne prétend ni ne saurait être exhaustive. Tant de choses ont été écrites sur les modes de vie urbains, sur les villes brésiliennes en particulier, et sur la ville en littérature. Nous avons donc dû procéder à des choix, qui sont le fruit de nos goûts, des caps fixés ici dans notre introduction et de l'intérêt de certains textes critiques et théoriques pour les perspectives qui sont les nôtres. De la même façon, dans la masse de textes critiques consacrés aux œuvres étudiés et à leurs auteurs, nous avons retenu ceux qui nous semblaient les plus à même d'affiner nos analyses sur la mise en texte des villes. Après cette précision nécessaire, nous voici, à l'orée de notre étude, tel un

voyageur consciencieux qui, avec une dose partagée d'enthousiasme et de rigueur, s'apprête à sillonner une ville qu'il veut apprendre à connaître et qu'il rêve de faire sienne...

1 LE PALIMPSESTE DE LA REPRÉSENTATION DES VILLES

Les sept romanciers à l'étude, dans leurs représentations de villes aussi diverses que Manaus ou Curitiba, sont des scribes d'un genre bien particulier, des copistes et sismographes du monde urbain. À la surface des villes contemporaines, ils lisent et retranscrivent des couches de symboles et de représentations collectives, des strates temporelles qui ont fondé l'identité des citadins, mais aussi l'histoire des rues et bâtiments. C'est en ce sens que nous étudierons, dans cette première partie, la façon dont ils retravaillent un « palimpseste ».

Historien de l'architecture et de l'urbanisme, le Suisse André Corboz a développé la métaphore du palimpseste pour éclairer la continuité et l'épaisseur d'un territoire, « continuellement gratté, effacé, modifié, réutilisé ».¹ Plus qu'à une accumulation composite de styles architecturaux se succédant au long du temps, Corboz se réfère au fait qu'un territoire bâti est tout chargé de traces, lectures et projections, car « il n'y a pas de territoire sans imaginaire du territoire ».² Ainsi le territoire est-il « le produit d'une intertextualité entre genres, entre époques, entre visions, entre œuvres et leurs lectures ».³ Après nous être penchés penchés sur les mots « lieu » et « espace », voilà un autre mot, « territoire », dont les très nombreuses acceptions, selon les auteurs et les disciplines, peuvent prêter à confusion. Venant du mot latin « *territorium* », qui dérive de « *terra* », sa signification va cependant au-delà d'une simple étendue de terre.

La définition de la géographe Maryvonne Le Berre nous semble suffisamment large pour faire consensus, si du moins on ne s'aventure pas trop dans les champs de la philosophie ou du droit : « Le territoire peut être défini comme la portion de la surface terrestre appropriée par un groupe social pour assurer sa reproduction et la satisfaction de ses besoins vitaux. C'est une entité spatiale, le lieu de vie du groupe, indissociable de ce dernier ».⁴ Nous retrouvons dans cette définition le terme d'appropriation, un pôle important de la réflexion d'ensemble de notre thèse. On peut s'approprier un territoire, y imposer un pouvoir, le faire vivre. Autrement dit, on peut lui donner une épaisseur historique et, dans cette optique, Frédéric Cantaroglou et Stéphane Saudoux affirment même que « le territoire doit, à l'image des travaux de Mikhaïl Bakhtine, être considéré comme un palimpseste dialogique ».⁵ Le croisement entre littérature

¹ CORBOZ, 2001, p. 228. .

² Ibid, p. 214..

³ MORISSET et BRETON, 2011, p.72.

⁴ LE BERRE. « Territoires ». In: BAILLY, Antoine ; FERRAS, Robert; PUMAIN, Denise (organisation). *Encyclopédie de géographie*. Paris: Economica, 1995, p. 618.

⁵ CANTAROGLOU et SAUDOUX, 2006, p. 187.

et urbanisme est ici fécond, bien qu'il nous faille apporter plus de rigueur et de précision dans l'emploi de ces notions dans le champ littéraire.

Pour Bakhtine, on ne peut appréhender l'être que comme sujet, non objectivable, et donc résultant d'interactions humaines, d'interrelations multiples. C'est sur cette base que repose le concept de dialogisme, que Bakhtine décline en deux acceptions, le dialogisme externe (le dialogue, au sens courant) et le dialogisme interne, au sens où tout mot est d'abord un mot d'autrui, déjà utilisé, et où tout énoncé rencontre des discours antérieurs déjà proférés, car « il n'existe plus, depuis Adam, d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi ». ⁶ C'est surtout cette deuxième acception, le dialogisme interne, qui intéresse Bakhtine et qui sera appelée à une grande fortune critique, en étant confondu avec un autre célèbre concept bakhtinien, la polyphonie, qu'a priori il ne recoupe qu'en partie. L'un des auteurs de notre corpus, Cristóvão Tezza relève pourtant avec justesse que le dialogisme est inhérent à toute production de langage, tandis que la polyphonie est un principe de composition romanesque, ⁷ que le penseur russe associe à l'œuvre de Dostoïevski, chez qui les voix des personnages apparaîtraient comme autant d'idéologies et de langages différents, indépendants de la conscience de l'auteur-narrateur. ⁸

Quoiqu'il en soit et en dépit de ces fluctuations qui entourent ces termes de dialogisme et de polyphonie, Julia Kristeva a avancé le concept d'intertextualité en s'appropriant de façon personnelle les textes du formaliste russe qui, selon elle, aurait été « le premier à introduire [une découverte] dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». ⁹ La polyphonie renverrait ici à la confrontation de discours contradictoires dans l'écriture romanesque, discours qui peuvent apparaître dans un réseau intertextuel, en rapport avec des textes antérieurs. Gérard Genette, à son tour, prolonge l'idée de résonances ou de rapports qui s'établissent entre plusieurs textes, qu'il qualifie de relations transtextuelles. Pour lui l'intertextualité, de la citation à l'allusion en passant par le plagiat, renvoie à une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...] par la présence effective d'un texte dans un

⁶ BAKHTINE, 1987 (1924), p. 103.

⁷ TEZZA, 2012, p.21.

⁸ Voici ce que dit Bakhtine au sujet du discours des héros dostoïevskiens : « Il [Le mot du héros] possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original ». BAKHTINE, 1970 (1929), p. 33.

⁹ KRISTEVA, 1969, p. 85.

autre », ¹⁰ mais elle n'est qu'un des cinq types de relations transtextuelles, et en cela Genette se démarque de Kristeva.

Au-delà de ces questions de terminologie qu'il ne nous importe guère de développer au cours de ce présent travail, ce qui retient ici notre attention est le titre significatif de l'ouvrage écrit par Gérard Genette : *Palimpsestes*, paru un an avant les essais de Corboz. Voici comment Gérard Genette résume ce qu'il désigne par « palimpseste » littéraires : « On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : hypertextes), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation ». ¹¹ La différence entre les emplois du terme « palimpseste », par Corboz et Genette, repose donc sur les types de « parchemins » ayant été grattés et recopiés à d'innombrables reprises : Corboz se réfère au territoire et aux infinies recompositions du bâti urbain, Genette aux lectures et réécritures de livres par de nouveaux livres.

Ces réserves sur l'emploi des notions de dialogisme, de polyphonie et d'intertextualité nous semblaient importantes avant d'entamer la réflexion de notre première partie, mais il n'en reste pas moins que, par le vocable de « dialogisme » et surtout celui de « palimpseste », André Corboz et quelques autres établissent des correspondances fertiles entre la ville et le texte littéraire, nous permettant de saisir toute l'épaisseur de certaines représentations fictionnelles des villes. Pour saisir l'écriture en palimpseste des villes de nos romans, l'objet de la première section de notre première partie sera de révéler la double épaisseur des romans à l'étude, qui superposent non seulement plusieurs discours ou symboles associés à ces villes et à leurs histoires, mais aussi plusieurs traditions littéraires et textes antérieurs ayant ouvert la voie dans le domaine de la représentation urbaine en littérature, des textes qu'ils réinvestissent ou avec lesquels, le cas échéant, ils marquent des infléchissements.

De nombreux théoriciens de l'architecture et de l'urbanisme, en particulier au Canada, partent de la notion de palimpseste pour avancer une vision dynamique et transformatrice du patrimoine ancien. « Plutôt que de les figer dans le temps, le palimpseste architectural actualise les traces anciennes ». ¹² La désindustrialisation a laissé de nombreux espaces urbains en friche et l'époque est aussi marquée par une réflexion sur la durabilité écologique

¹⁰ GENETTE, 1982, p.8.

¹¹ *Ibid.*, 4^e de couverture.

¹² GAUDET-CHAMBERLAND, Katerie et GENDREAU-TURMEL, Aude. « Le palimpseste architectural : le passé en filigrane », In: *Continuité, Chemins anciens ; des voies à explorer*, Québec, Continuités, n° 123, 2009-2010, p. 14.

de nos villes. Dans ce contexte, outre les travaux de restauration et de conservation du patrimoine, les architectes lancent des projets de rénovation et de « recyclage ».¹³ Christine Laferrière, également une chercheuse canadienne, nous propose une définition du recyclage architectural :

Le recyclage architectural est une intervention nécessaire à la réutilisation d'un bâtiment existant dans un contexte de changement. Il demande à l'architecte d'intervenir, suivant une stratégie qui se situe quelque part entre la restauration parfaite et la transformation radicale, afin de lier l'ancien et le nouveau.¹⁴

Qu'on nous permette une fois de plus le parallèle avec la littérature, où la réutilisation de traditions anciennes est une technique d'écriture permettant d'inventer, de réactualiser, de transformer. Exactement comme l'a avancé Walter Moser, qui a employé ce terme de « recyclage » pour l'appliquer au champ artistique.¹⁵ En quoi les écrivains de notre corpus inventent-ils du nouveau à partir de l'ancien et recyclent-ils le palimpseste de la représentation littéraire des villes ? Telle sera la question à laquelle nous tenterons d'apporter des éléments de réponse plus précis dans la deuxième section de notre première partie, en nous fondant notamment sur des études successives de chacun des romans à l'étude.

1.1 Juxtaposition de traditions littéraires et épaisseur des villes représentées

« Le futur par le rétroviseur » : pour entamer notre première section, nulle formule ne saurait être aussi éloquente que cette expression.¹ L'idée centrale qui guidera notre

¹³ BRONSON, 1989, p. 154-167.

¹⁴ LAFERRIÈRE, Christine. *Le détail architectural à la rencontre de l'ancien et du nouveau dans des projets de recyclage. Étude de réalisations de trois firmes québécoises*, Montréal, Thèse de l'Université Laval, 2007, Chapitre 1. Disponible sur internet : <http://theses.ulaval.ca/archimede/fichiers/24425/24425.html>. Lien internet consulté le 13 février 2016.

¹⁵ « Nous appelons 'recyclage culturel' la réutilisation d'un matériau déjà disponible dans une nouvelle pratique, quelque différents que soient par ailleurs les matériaux et les pratiques en question quant à leur étendue, leur forme et leur domaine ». MOSER, 1998 (1993), p. 519.

¹ L'expression constitue le titre de l'ouvrage organisé par Stefania Chiarelli, Giovanna Dealtry et Paloma Vidal, *O futuro pelo retrovisor. Inquietudes da literatura brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, Rocco, 2013. Voici en quelques mots l'interrogation fondamentale qui articule les différents essais critiques de ce livre : « [...] nous pourrions nous demander si plusieurs auteurs brésiliens contemporains ne réinvestissent pas des questions fondamentales des XIX^e et XX^e siècles – sur les plans esthétique, idéologique, thématique, formel, etc. – réélaborées depuis le présent ». CHIARELLI, DEALTRY et VIDAL. « Apresentação », 2013, p.7. . L'interrogation est absolument pertinente, bien qu'il faille souligner que le réinvestissement de techniques et de codes anciens n'est pas propre, bien entendu, aux écrivains contemporains, et que le fait de créer du nouveau à

argumentation est que la littérature contemporaine, lorsqu'elle s'attache à représenter les grandes villes et la vie en leur sein, s'approprie et réinvestit des perspectives, des thématiques, des techniques narratives et des procédés stylistiques que la littérature, tout particulièrement à travers le genre romanesque, a développés par le passé. L'optique est donc de détecter les indices d'une continuité littéraire, tout en signalant, ici ou là, des éléments d'infléchissement par rapport à la tradition.

Il convient ici de souligner que nous ne concevons pas la « tradition » comme un ensemble figé et immuable de codes et de pratiques, mais qu'au contraire nous pensons que la tradition est sans cesse appelée à se transformer et à être enrichie ou déplacée par de nouveaux apports, de nouvelles œuvres. En cela, nous nous rapprochons du sens que Saulo Neiva donne à la « tradition générique », dans ses recherches sur le renouvellement du genre de l'épopée. Pour Saulo Neiva, la tradition générique est « un processus en construction permanente, traversé par une tension constante, de sorte que la transmission et la transformation des codes génériques sont deux faces inséparables d'une même réalité ».² La tradition, en ce sens, serait le moteur de l'expérimentation, celle-ci s'alimentant de celle-là, en un processus dynamique. Ce qui fait dire à Saulo Neiva que la tradition ne peut en aucun cas être considérée comme une « entité statique ou, péjorativement, 'patrimoniaire' ».³

En ce qui concerne les traditions de la représentation des villes, dans lesquelles puisent les écrivains de notre corpus, nous porterons surtout notre attention sur la période allant du XIX^e siècle au XXI^e. Le XIX^e siècle, de fait, est une période charnière : c'est à partir de ce siècle que les grandes villes européennes, dans un premier temps, sous l'effet de l'industrialisation, connaissent un essor considérable. De façon concomitante la littérature et le roman s'emploient alors de plus en plus à traduire par l'écriture les transformations des villes et les bouleversements intérieurs qui en résultent.⁴ Plutôt que de procéder à des découpages chronologiques très nettes, nous considérerons différentes approches esthétiques et façons de représenter la ville, étant entendu que l'on ne saurait envisager ces esthétiques comme des blocs purs et homogènes ; il n'y a pas d'un côté le réalisme de Balzac, de l'autre le modernisme de Woolf, mais la tradition littéraire est en constant mouvement et un même

partir de l'ancien est sans doute constitutif de toute écriture littéraire, aussi avant-gardiste soit-elle. La différence étant que maintenant la croyance en une rupture totale n'est plus vraisemblable, et que chez certains auteurs la récupération de techniques anciennes est un processus plus conscient.

² NEIVA, Saulo. « Tradição e experimentação genéricas. Diálogos com *Os Lusíadas* na épica brasileira » (p. 9-19), in *Colóquio/Letras*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, n° 180, mai 2012, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ Au Brésil, le phénomène est plus tardif. Le pays est encore très rural au XIX^e siècle et même jusque vers la deuxième moitié du XX^e siècle. Nous développerons le cas du Brésil et de sa tradition littéraire dans un second temps de cette première section.

auteur peut très bien combiner le réalisme le plus traditionnel et la fantaisie la plus débridée dans une même représentation.⁵ De même, certaines tendances peuvent traverser des courants littéraires et esthétiques d'une génération à l'autre.

Dans le cas de la littérature brésilienne, rappelons l'observation d'Antonio Candido : « S'il était possible d'établir une loi de l'évolution de notre vie spirituelle, nous pourrions peut-être dire qu'elle est tout entière régie par la dialectique du localisme et du cosmopolitisme ».⁶ Ajoutons, à la suite du critique João Cezar de Castro Rocha, que depuis leur position d'artistes dont les cultures sont « non-hégémoniques », les grands auteurs latino-américains ont eu tendance à rompre les hiérarchies établies et à élargir le répertoire des lectures, en croisant les influences locales et internationales.⁷ Au sein d'une société contemporaine mondialisée, cette dialectique entre localisme et cosmopolitisme est, plus que jamais, d'actualité. Dans la deuxième partie de notre travail, nous nous pencherons bien davantage sur les tensions entre l'universel et le local qui sous-tendent les écritures romanesques de notre corpus, mais pour l'heure il s'agira de démontrer que la méthode de composition des romans à l'étude repose sur une juxtaposition de traditions littéraires, mêlant les influences locales et internationales.

Pour plus de clarté, nous évoquerons dans un premier temps la tradition littéraire de façon générale, en faisant avant tout allusion à de grandes références européennes, voire nord-américaines ou russes. Dans second temps, nous nous focaliserons sur l'émergence et le développement d'une fiction urbaine au Brésil et surtout sur les représentations passées des différentes villes apparaissant dans les romans du corpus. Nous espérons ainsi dégager des éléments qui ont pu nourrir les représentations de villes dans ces romans ; des éléments provenant à la fois de traditions littéraires très diverses et aussi d'images et caractéristiques historiques plus spécifiques à chacune de ces villes.

⁵ Les exemples sont légion et, dans le champ de la représentation urbaine, nous évoquerons plus loin la façon dont Flaubert, dans *L'éducation sentimentale*, emmène ses lecteurs dans Paris à la manière d'un guide réaliste et bien documenté, tout en faisant la part belle à une perception subjective et même onirique de la ville. FLAUBERT, 2005. Plus récemment, l'auteur mexicain Carlos Fuentes, dans *La región más transparente*, dresse un portrait réaliste d'un Mexico très contrasté sur le plan social, mais il le fait en multipliant des références au Mexique aztèque, et en n'hésitant pas à mêler des situations mystiques ou magiques à la réalité urbaine la plus crue. FUENTES, 2006 (1958).

⁶ CANDIDO, 1965, p.109.

⁷ « L'intellectuel d'une nation périphérique, en prenant conscience de sa circonstance historique, en vient à voir le monde à travers des yeux – littéralement – cubistes, c'est-à-dire à partir d'une pluralité d'angles, appréhendés de façon simultanée. » (Italiques de l'auteur). CASTRO ROCHA, 2015a, p.78.

1.2 De la ville médiévale à la ville contemporaine

1.2.1 L'émergence des grands types de représentation de la ville

Dans son analyse érudite des *Portraits de ville* contemporains, croisant les domaines de la peinture, de la littérature et des discours scientifiques, Henri Garric établit un survol rapide de la représentation des villes par les arts et délimite deux périodes charnières, avant les dernières évolutions de la période contemporaine. En premier lieu, le basculement du Moyen Âge vers la Renaissance. Selon lui – dont le propos, qui peut paraître légèrement réducteur, cherche à accentuer le contraste entre le Moyen Âge et la Renaissance – le « Moyen Âge n'a pas réussi à produire une représentation synthétique satisfaisante de la ville dans son ensemble »,¹ ayant bien du mal à se dégager des modèles rhétoriques de l'Antiquité ou à dépasser le genre de l'éloge,² qui mettait en avant la richesse et la diversité des villes par l'usage de catalogues et d'énumérations. C'est à travers l'art des cartographes et le domaine pictural qu'une véritable révolution s'opère à l'aube de la Renaissance, avec la découverte des techniques de perspective. La Renaissance ne marque ainsi rien de moins que « la mise en place d'un sujet autonome qui va poser », à travers les techniques de perspective, « sa maîtrise sur l'espace urbain ».³

Les premiers véritables « portraits de ville », c'est-à-dire des représentations complètes d'une ville en tant que thème unique d'illustration, datent de cette période, avec le célèbre vue de Venise réalisée par Jacopo de Barbari, imprimée à Nuremberg en 1500, ou la gravure sur bois dite *Plan à la chaîne de Florence* (1505).⁴ Ces plans, cela est crucial, offrent une vue générale de la ville. L'artiste dessine l'enchevêtrement des rues depuis un promontoire (souvent une cathédrale, comme pour le plan de Strasbourg par Conrad Morant, datant de 1548), tout en mettant en relief certains volumes et bâtiments, ce qui nous donne l'illusion d'une promenade dans les ruelles. En « un moment privilégié de l'histoire urbaine (XVI^e-XVII^e siècles) »,⁵ ces portraits de ville associent ce que Garric appelle « la carte », une vision panoramique, et « le parcours », lié à la marche, à la promenade individuelle. Ajoutons que cette carte et ce parcours s'articulent autour du nom de la ville ; ainsi, selon Henri Garric,

¹ GARRIC, 2007, p. 150.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ CHÂTELET-LANGE, 2001, p. 26.

⁵ GARRIC, 2007, p. 50.

« l'attribution », qui « consiste en une désignation directe de la ville par son nom », ⁶ est le dernier type de représentation de la ville. Même si Henri Garric ne s'attarde guère sur ce dernier type de représentation, il n'est pas sans importance dans la mesure où il renvoie à la désignation, la toponymie et la référentialité des villes représentées.

Or l'une des thèses les plus fécondes d'Henri Garric est que le parcours et la carte, ces types de représentation ayant bouleversé la représentation picturale, ont été transposés métaphoriquement dans le domaine des lettres. Louis Marin avait auparavant développé une approche assez similaire, sans toutefois en faire l'objet central de sa réflexion, qui portait sur l'utopie. Au cours d'un développement sur le récit de voyage, il relève que dans une telle littérature « l'histoire bascule dans la géographie », dans la mesure où « le parcours et la traversée constituent la narration elle-même ».⁷ Louis Marin, à l'instar d'Henri Garric, met en avant la narrativité qu'implique le parcours, comme on peut le constater à la lecture de ces phrases :

Le propre du récit de voyage est cette succession de lieux traversés, le réseau ponctué de noms et de descriptions locales qu'un parcours fait sortir de l'anonymat et dont il expose l'immuable préexistence. [...] Ainsi le récit de voyage est la remarquable transformation en discours, de la carte, de l'icône géographique.⁸

Le récit de voyage est important pour notre perspective, car il met en jeu la question des déplacements. De ce point de vue, on retrouve des jeux d'espaces entre parcours et carte dans les romans de notre corpus, où les personnages sont si souvent en déplacement.

Henri Garric s'éloigne de la plupart des critiques littéraires, qui envisagent avant tout la ville comme une écriture et font l'analogie entre deux systèmes de signes, celui de la ville et celui de l'écrit littéraire. Il rappelle que la ville est aussi une « image » et s'intéresse à la « visibilité » de la ville en littérature.⁹ Dans cette optique, le parcours et la carte ont été intégrés dans les textes, avec les mêmes conflits que dans le domaine pictural, la même tension entre une vision panoramique et un itinéraire individuel, entre la synthèse et le fragmentaire. Le parcours métaphorise le principe dynamique, l'axe syntagmatique, alors que la carte métaphorise le principe statique, l'axe paradigmatique.¹⁰ Le parcours est lié à une

⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁷ MARIN, 1973, p. 64.

⁸ *Ibid.*, p. 64-65.

⁹ GARRIC, 2007, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 80.

énonciation, se fait dans le présent et introduit une dynamique narrative,¹¹ tandis que la carte introduit une dimension atemporelle et totalise différents éléments de la ville.¹² Les contradictions entre carte et parcours seraient, pour Henri Garric, au cœur du vécu urbain et de notre représentation de la ville. Et même si le plan géométral a substitué le portrait de ville dans le domaine de la représentation cartographiée, les photos aériennes ressortent encore de notre attrait pour le portrait de ville. Surtout, celui-ci subsiste comme une forme essentielle de notre vision de la ville – notre vision littéraire au tout premier chef :

Le portrait de ville a proposé une synthèse qui pèse encore aujourd’hui sur notre façon de voir la ville. La fragmentation des discours contemporains ne peut se dire sans le portrait de ville. Plus encore, c’est du portrait de ville que la littérature a hérité ses moyens propres de représenter la ville.¹³

C’est en cela que le détour historique proposé par Henri Garric peut nous offrir de fécondes pistes de réflexion sur la représentation des villes d’aujourd’hui. Les types de la représentation des villes, hérités de la fin du Moyen Âge, ont servi à la représentation urbaine dans de grands textes romanesques du XIX^e siècle et sont même toujours identifiables dans les récits contemporains. Néanmoins, ils ne sauraient être employés de la même façon qu’à l’époque de Balzac ou de Baudelaire, car la fragmentation urbaine s’est encore accentuée,¹⁴ et l’on peut ici reprendre les conclusions du sociologue Henri Lefebvre sur la « société urbaine généralisée »,¹⁵ l’engloutissement des villes particulières dans une masse urbaine informe et le décalage entre la mémoire de nos villes et l’urbanisme contemporain. Analysant des

¹¹ Cela est un aspect récurrent dans la tradition romanesque. Les intrigues du roman picaresque espagnol se déployaient le plus souvent dans la dynamique des marches et déplacements réalisés par les protagonistes. Par la suite, de grands romans anglais du XVIII^e siècle avaient parfaitement saisi l’intérêt narratif du parcours, et l’on songe ici à *Tom Jones*, de Henri Fielding, où différentes aventures se déploient à partir de la dynamique d’un voyage sur la route d’Upton, mais aussi au *Voyage sentimental à travers la France et l’Italie*, de Laurence Sterne, où la narration se dévide et rebondit au gré des imprévus et rencontres survenus lors du voyage effectué par le révérend Yorick, un personnage qui est un double de l’auteur. FIELDING, 2007 (1749) ; et STERNE, 1993 (1768).

¹² GARRIC, 2007, p. 57-58.

¹³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴ Lewis Mumford nous permet de considérer ces phénomènes de fragmentation de la ville dans une perspective historique. MUMFORD, 1964 (1961). L’historien nord-américain caractérise le XIX^e siècle, autrement dit le siècle de Baudelaire et de Balzac, comme une ère décisive, estimant que s’active en ce siècle un « principe de destruction » (*Ibid.*, p. 563) qu’il relie à une « révolution paléotechnique » (*Ibid.*, p. 564), celle-ci étant survenue de 1820 à 1900, selon lui. Plus tard, en particulier avec l’arrivée de l’automobile, la tendance s’est aggravée. « La banlieue nettement individualisée n’est plus qu’un souvenir historique. [...] La banlieue perdait son caractère d’ensembles unitaires dispersés pour devenir une masse diffuse aux limites incertaines » (*Ibid.*, p. 631). Et Mumford d’enfoncer le clou : « Nous nous trouvons devant ce curieux paradoxe : une structuration urbaine d’un type nouveau menace de détruire la forme urbaine. On ne trouve plus de buts à portée de marche et la marche n’est plus utilisée en tant que moyen de circulation » (*Ibid.*, p. 632). Dans le cas de l’Amérique latine, les tendances décrites par Mumford sont particulièrement observables dans la période où il a écrit son livre, c’est-à-dire la deuxième moitié du XX^e siècle, alors que s’accélère nettement l’urbanisation de ce continent.

¹⁵ LEFEBVRE, 1972 (1968), p. 46-47.

romans de Juan Goytisolo, François Bon ou encore William Kennedy, Henri Garric essaie de voir comment ces écrivains interrogent notre mode de représentation des villes et en quoi ils témoignent d'une tension extrême entre ces modes de représentation et notre univers urbain, signifiant même, parfois, « le trajet qui mène à l'irreprésentable » du monde contemporain.¹⁶ Le constat d'Henri Garric est à cet égard très éloquent : « L'espace urbain est devenu trop démesuré pour les outils qui servent à le représenter ».¹⁷

Afin de saisir la façon dont les romanciers brésiliens tentent d'éclairer, à travers la fiction, les transformations radicales entraînées par l'urbanisation fulgurante et violente de leur pays, l'analyse des types de représentation s'avèrera précieuse. Pour s'en apercevoir, détachons d'ores et déjà deux exemples qui sont peut-être les plus significatifs de la façon dont les romanciers de notre corpus modifient l'équilibre des types de la représentation. *Tant et tant de chevaux*, de Luiz Ruffato, nous plonge dans les rues de São Paulo, mais le « parcours » est absolument disjoint et le lecteur, y compris celui qui aurait une bonne connaissance de São Paulo, se retrouve désorienté. Le lecteur suit un bolide vers l'aéroport de Cumbica (fragment 4, *TTC*, p. 17-19), puis accompagne la marche de travailleurs vers une usine le long de l'autoroute (fragment 5, *TTC*, p. 19-21), avant de déboucher avec une mère nordestine à la gare routière (fragment 6, *TTC*, p. 21-23). Et ainsi de suite... Il n'est plus possible de parcourir exhaustivement la ville et nous ne pouvons en voir que des séquences décousues, dévoilées à la façon de ces montages filmiques qui accumulent tout un tourbillon d'images, de recoins de rues ou d'immeubles, sans qu'il ne soit jamais possible de tisser un lien entre les différents lieux. La synthèse de la ville, ou la « carte », dans ces conditions, est un leurre. Ce qui reste n'est qu'un grouillement de bruits, d'images et de sensations.

Passager de la fin du jour est un autre roman procédant à une inflexion très nette de l'équilibre entre les types de représentation. Ici, le parcours est la seule véritable trame du roman et le cadre spatial n'est que le défilé de choses vues et pensées par Pedro, personnage principal, lors du trajet en bus qui est censé l'emmener du centre-ville jusque vers un quartier périphérique, où habite sa compagne Rosane. La narration ne s'arrête jamais complètement en aucun lieu, comme si la fragmentation était une condition généralisée. Il y a surtout une césure, un fossé très net entre le lieu de départ du voyage, à savoir le centre-ville, lieu d'intense activité où Pedro vend des livres d'occasion dans une petite boutique, et le lieu d'arrivée, le quartier du Tirol dans la banlieue lointaine, un quartier très pauvre connu pour sa violence et les guerres de gangs entre certains de ses habitants et d'autres groupes du quartier

¹⁶ GARRIC, 2007, p. 526.

¹⁷ *Idem*, p. 546.

voisin, la Várzea.¹⁸ Pedro a grandi dans les quartiers du centre, ne maîtrise pas les codes des travailleurs et chômeurs qui vivent dans ces quartiers éloignés, bien qu'il essaye de s'en approcher et de les comprendre. Le roman, inlassablement, marque la différence du protagoniste par rapport aux habitants du Tirol et aux passagers du bus.

En s'attardant un peu sur les types de représentation comme nous venons de le faire, on s'aperçoit mieux de la façon dont le mouvement de *Passager de la fin du jour* fait ressortir le morcellement et la ségrégation à la fois sociale et spatiale des grandes villes. Le parcours renvoie sans cesse aux discontinuités et frontières urbaines. Chez Ruffato, le parcours est déconstruit par une structure en fragments d'un quartier à l'autre de São Paulo ; chez Figueiredo la narration mène bien d'un point A à un point B (encore que le personnage n'est pas tout à fait arrivé au terme de son voyage à la fin du livre), mais la possibilité d'une synthèse par la carte s'amenuise, ou alors ne s'agit-il que d'un quadrillage, une carte sous la forme de grilles qui cloisonnent les différents quartiers et empêchent toute forme d'unité. Les orientations d'Henri Garric prennent tout leur sens : les types de représentation restent les mêmes depuis la Renaissance, mais les écrivains altèrent leur équilibre pour mieux éclairer la transformation des villes et des modes de vie urbains.

1.2.2 La flânerie et l'attrait pour les foules

Mais revenons au survol historique ébauché par Henri Garric: la deuxième période charnière qu'il identifie correspond à une phase de développement et de diffusion des portraits de ville littéraires. Il s'agit, nous l'avons évoqué en passant, d'une autre époque de transformation des villes, la fin du XVIII^e siècle et surtout le XIX^e siècle, « le moment même où notre civilisation passe d'une représentation unifiée de la ville à une multiplication et à une

¹⁸ Le texte de Rubens Figueiredo se construit sur des rapports d'opposition entre le « quartier » et le reste de la ville. Dans d'autres romans également, la relation des personnages avec leur « quartier » peut être très forte, et chez Milton Hatoum le quartier où habitent les populations arabes de Manaus est presque une excroissance de la maison. Le mot de « quartier » implique bien davantage que des délimitations spatiales, mais se trouve lié à des dimensions sociohistoriques, sociologiques, et surtout subjectives. Retenons les définitions de Pierre Mayol, qui nous semblent intéressantes pour cerner le rapport de certains personnages romanesques avec ce qu'ils considèrent comme un espace connu et proche d'eux : « Le quartier est ce morceau de ville que traverse une limite distinguant l'espace privé de l'espace public [...] Face à l'ensemble de la ville, engorgé de codes dont l'usager n'a pas la maîtrise mais qu'il doit s'assimiler pour pouvoir y vivre, face à une configuration des lieux imposés par l'urbanisme, face aux dénivellations sociales internes à l'espace urbain, l'usager parvient toujours à se créer des lieux de repli [...] ». MAYOL, 1994, p. 15-185. Dans cette sensation de « privatiser » l'espace par le quartier, les relations de voisinage peuvent bien sûr jouer un rôle important.

fragmentation des discours ». ¹⁹ L'industrialisation des grandes nations européennes, l'exode rural, la modernisation des villes et les grands plans urbanistes, voilà autant de facteurs transformant les villes en profondeur.

Le mot de « modernisation » reviendra à plusieurs reprises dans notre travail et il renverra bien souvent, la précision est importante, à la « modernisation urbaine ». La ville, entendue comme une entité générale, est passée par plusieurs vagues de modernisation, notamment au XIX^e siècle lors de la période industrielle où, face à l'agrandissement des villes et dans une conception positiviste du progrès scientifique et de la « modernité », de grands projets de planification ont été élaborés. Des villes comme le Rio de Janeiro de la Belle époque ou même Manaus, du temps où le théâtre Amazonas se construisait et où Eduardo Ribeiro en était le maire, ont été aménagées par des plans urbains, lesquels étaient inspirés assez souvent par ceux de Haussmann pour Paris. Au XX^e siècle, urbanistes et politiques continuent de vouloir « moderniser » la ville, souvent en radicalisant encore leur envie de faire table rase du passé ou de créer des villes fonctionnalistes et rationnelles, et le projet de Brasília avait été conçu selon cette logique. Mais, et c'est là un point crucial de notre réflexion centrée sur des thématiques propres à nos sept romans, la modernisation n'a pas toujours eu les effets escomptés ; pire encore, elle a pu entraîner des conséquences parfois très graves sur les plans humains et sociaux. ²⁰

Au tournant du XIX^e siècle, ce moment charnière qu'identifie Henri Garric, « la ville moderne devient [...] séparation toujours renouvelée de l'habitant et de la ville ». ²¹ C'est l'époque où la ville est scrutée sous tous les angles par des discours de plus en plus spécialisés et techniques, de l'urbanisme à la sociologie, en passant par l'hygiène, l'économie ou la politique. C'est l'époque, aussi, des « chocs et des heurts » qui, selon Walter Benjamin, ont si fortement affecté la poésie de Baudelaire, dans ses flâneries parisiennes. ²² C'est enfin l'époque où le roman intègre avec force et ampleur la représentation urbaine. En effet, tandis que les « portraits de ville » littéraires s'imposent vers la fin du XVIII^e et le début du XIX^e

¹⁹ GARRIC, 2007, p. 101-102.

²⁰ Pour ces questions, on peut notamment se référer aux travaux généraux d'Henri Lefebvre sur les menaces portées à l'encontre d'un « droit à la ville » en tant qu'espace de sociabilité et de citoyenneté, ou bien, pour donner un cas d'étude plus spécifique, aux recherches de James Holston sur la ville de Brasília. LEFEBVRE, 1972 (1968) ; et HOLSTON, 1993 (1989).

²¹ GARRIC, *op. cit.*, p. 116-117.

²² « Le déplacement de l'individu s'y trouve [dans les grandes villes] conditionné par une série de chocs et de heurts. Aux carrefours dangereux, les innervations se succèdent aussi vite que les impulsions d'une batterie. Baudelaire parle de l'homme qui s'immerge dans la foule comme dans un réservoir d'énergie électrique ». BENJAMIN, 2000 (1935), p.360. Plus tôt, le philosophe et sociologue allemand George Simmel avait déjà éclairé l'intensité et la vitesse des chocs et heurts de la vie citadine : « Sur le plan psychologique, la personnalité du citadin type est caractérisée par l'intensité de la vie nerveuse ; cela provient de la succession rapide et continue des sensations internes et externes ». SIMMEL, 2007, p. 9.

siècle – Henri Garric cite²³ les *Tableaux de Paris* (1781) de Louis-Sébastien Mercier ou encore les *Promenades de Rome* (1829) de Stendhal – c’est surtout le roman, en tant que mélange de plusieurs éléments, qui « assimile les types de la représentation urbaine » et affronte les tensions entre fragmentation et synthèse, en particulier chez deux auteurs français, Balzac et Zola.²⁴ Selon Robert Alter, le roman, en tant que genre bourgeois et des classes urbaines, a son destin lié à celui des villes dans la période moderne.

Si le public et les intérêts du roman ont été avant tout bourgeois, et si le roman, seul genre qui surgit après l’invention de l’imprimerie, est le genre moderne par excellence, il est compréhensible que les romans se focalisent avec insistance sur la ville, le principal théâtre de la vie bourgeoise et aussi lieu d’accueil de la forme de l’existence collective qui subit l’essor le plus dynamique et spectaculaire durant la période moderne.²⁵

En ce temps où s’impose la « ville industrielle »,²⁶ détruite et reconstruite par de grands projets urbanistiques, ses habitants peuvent y nourrir un sentiment d’étrangeté. Il y a pour eux comme le début d’un divorce entre leurs souvenirs d’une ville encore bien délimitée et la transformation de la réalité urbaine. Les poètes et écrivains adoptent dès lors le regard du « dépaycé », ou du « flâneur » :

C’est le regard du flâneur, dont le mode de vie couvre encore d’un éclat apaisant la désolation à laquelle sera bientôt voué l’habitant des grandes villes. Le flâneur se tient encore sur le seuil, celui de la grande ville comme celui de la classe bourgeoise. Aucune des deux ne l’a encore subjugué. Il n’est chez lui ni dans l’une ni dans l’autre. Il se cherche un asile dans la foule.²⁷

Ce que Benjamin désigne là est non seulement l’avènement de la ville moderne, faisant écho aux grandes réformes urbanistes telle celle de Haussmann à Paris, mais c’est surtout l’éclosion d’une esthétique moderne intimement liée aux transformations de la ville et de la vie intérieure de ses habitants. L’art du XIX^e siècle s’empare en effet de la rêverie de la ville, oscille entre une description réaliste des grands bouleversements industriels et une certaine fantasmagorie. Des peintres comme Ensor ou Turner, des poètes comme Baudelaire ou Verhaeren, des romanciers comme Flaubert, Dostoïevski, ou Dickens, explorent la façon dont la ville moderne affecte l’intériorité individuelle tout autant qu’elle modèle la foule, entre

²³ GARRIC, 2007, p. 101.

²⁴ *Ibidem*, p. 141.

²⁵ ALTER, 2005, p. IX.

²⁶ Voir, à ce sujet, le livre d’Henri Lefebvre, *La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1970, en particulier les p. 22-24.

²⁷ BENJAMIN, 2000 (1935), p. 58..

« sauvagerie et discipline ».²⁸ Walter Benjamin, enfin, n’omet pas de citer E. T. A Hoffman et surtout Edgar Allan Poe, songeant à sa description d’une foule londonienne « automatisée ».²⁹

Benjamin nous précise que le flâneur « se tient encore sur le seuil ». Ainsi, le flâneur du XIX^e siècle perçoit les chocs de la ville moderne mais en éprouve l’humanité, et lui trouve encore quelques airs familiers. Cependant, la rupture entre la ville et l’habitant s’accroît dans les grandes villes contemporaines où les limites urbaines sont sans cesse repoussées et où la perte des repères sociaux et spatiaux semble inéluctable. La flânerie littéraire est-elle encore d’actualité dans les mégapoles immenses de la fin du XX^e siècle et du XXI^e siècle ? Dans une favela de São Paulo écrasée par la violence et les trafics en tous genres ? La flânerie en soi, en tant qu’art consommé du dandy se livrant à un voyage enivré au cœur des villes : peut-être pas... mais du moins certains thèmes ou certains registres d’écriture imprègnent encore fortement les romans actuels. On pense par exemple à la fascination et parfois à l’angoisse que suscitent les foules, ou bien encore à une forme d’attrait exotique pour des figures ambiguës de la modernité urbaine, comme la prostituée ou le mendiant. Il en va de cette poétique moderne de la ville comme des types de représentation éclairés par Henri Garris : ces ingrédients littéraires perdurent, mais face à la complexité du monde urbain contemporain, les auteurs peuvent les altérer et les combiner différemment.

S’il y a bien un personnage flâneur dans l’ensemble des romans composant notre corpus, c’est l’inspecteur Espinosa. Plusieurs passages du *Silence de la pluie* nous le décrivent comme quelqu’un qui aime observer le mouvement des foules. Il se rend souvent sur le banc de la place Mauá, l’une des plus animées et mal fréquentées³⁰ du centre de Rio de Janeiro, pour méditer.³¹ Plus étrange encore : il a l’habitude de choisir à chaque fois un trajet différent pour se rendre à son bureau, en fouinant au passage dans des librairies de livres d’occasion.³² Il éprouve alors toute la liberté d’une flânerie dans la diversité de la ville et peut laisser libre

²⁸ *Idem*, p. 360.

²⁹ *Ibid.*, p. 362.

³⁰ Depuis la publication du roman, la place Mauá a cependant beaucoup changé, et elle est désormais connue pour être la place de deux musées de prestige, le MAR et le « Museu do Amanhã », bâtis par de grands architectes internationaux, Christian de Portzamparc et Santiago Calatrava. La rénovation de la place Mauá a été intégrée au programme du Port Merveille (« Porto maravilha »), initié en 2009. Ce grand projet de revitalisation urbaine modifie profondément le visage de Rio de Janeiro aux alentours de l’aire portuaire, mais n’en a pas moins été critiqué en raison du gigantisme des chantiers, des déplacements de population qu’ils ont occasionnés et du trompe-l’œil que la place offre aux touristes sur la réalité sociale de la ville. Les réflexions d’Espinosa sur le télescopage au sein d’une même ville entre plusieurs temporalités et plusieurs univers sociaux ont encore tout leur sens, à l’heure où la place Mauá est devenue un haut-lieu du tourisme carioca...

³¹ « La place, bien que petite et située dans un des endroits les plus fréquentés de Rio de Janeiro, permettait de s’évader de l’atmosphère pesante du commissariat ». *SDP*, p. 14. (“A praça, apesar de pequena e situada num dos lugares mais movimentados do Rio, era o escape ao ambiente físico da delegacia”. *SDC*, p. 11).

³² « Je cherchais toujours des chemins différents pour retourner au commissariat. Les possibilités n’étaient pas nombreuses, mais elles permettaient quelques variations ». *SDP*, p. 174. (“Procurava sempre caminhos diferentes para voltar à delegacia. Não eram muitas as possibilidades, mas permitiam algumas variações.” *SDC*, p. 158).

cours à sa fantaisie.³³ En bon flâneur (mais aussi en enquêteur suivant les traces des suspects, souvent terrés dans les plis et recoins de la ville), le personnage d'Espinosa va entraîner les lecteurs hors des sentiers battus, c'est-à-dire souvent hors des endroits de Rio qui sont emblématiques pour les touristes ou les lecteurs de la presse internationale. Ainsi les favelas et les plages sont-elles quasiment absentes des parcours suivis par Espinosa et même les autres personnages. Le parcours, en un sens, s'inscrit dans la tradition, celle des poètes et romanciers du XIX^e siècle cherchant l'insolite et la diversité de l'humain dans les rues, celle aussi de références du roman policier, des écrivains admirés par Garcia-Roza, comme Edgar Allan Poe et plus tard Raymond Chandler ou Dashell Hammett, attirés par les zones d'ombre et les mystères de la ville.

Mais cette proximité avec une certaine tradition littéraire constitue en même temps une part de l'originalité de ce roman, qui échappe aux clichés les plus courants sur la ville de Rio de Janeiro et, par un point de vue subjectif, dévoile l'intensité de la vie dans les rues du centre-ville et de Copacabana. Le texte fait ressortir les contrastes de ces rues, avec « des prostituées, des pickpockets, des ivrognes et des drogués, les moins que rien des bas-fonds portuaires » (*SDP*, p. 14),³⁴ qui forment la clientèle d'Espinosa au bureau de police ;³⁵ avec les petits bars et restaurants populaires qui jouxtent les grands immeubles d'affaires, froids et luxueux, comme celui de l'entreprise Planalto Minerações (p. 64) ; avec les galeries d'art dans le quartier cossu de Leblon (*SDP*, p. 35-43) si différentes des boutiques modestes dans le quartier banlieusard de Méier (*SDP*, p. 88-90)³⁶. De plus, Garcia-Roza joue du décalage entre la personnalité assez romantique de son personnage et des aspects saillants de la vie urbaine contemporaine. Ainsi, Espinosa abhorre la multinationale Planalto Minerações, qui lui semble l'exemple même d'un capitalisme agressif et impersonnel (*SDP*, p. 70) ; et il est toisé par la

³³ Néanmoins, s'il est vrai qu'Espinosa aime se fier à son intuition, il est aussi conscient des dangers qu'une telle personnalité peut impliquer dans son métier : « Je devais trouver une autre histoire, ce qui pour moi ne constituait pas un problème. Le plus difficile c'était de maintenir un niveau de réalité compatible avec mon métier ». *SDP*, p. 175. (“Teria que arranjar outra fantasia, o que para mim não era problema, difícil era manter o nível de realidade compatível com a profissão.” *SDC*, p. 158).

³⁴ “Essa era sua clientela: prostitutas, punguistas, bêbados e drogados, anões do submundo portuário”. *SDC*, p. 12.

³⁵ Garcia-Roza n'est pas le premier à exploiter littérairement la misère et les mauvaises fréquentations du port de Rio de Janeiro et des quartiers qui l'entourent. On se rappellera notamment de la façon dont le narrateur de *L'heure de l'étoile* exprime en des termes hyperboliques son « horreur » face à la misère de quartiers qu'il juge ignoble. « Rue de l'Acre ! Mais quel lieu ! Et les gros rats de la rue de l'Acre ! Je n'y mets jamais les pieds, car je n'ai pas honte de le dire, ce triste et répugnant échantillonnage d'humanité me fait horreur ! » *LISPECTOR*, 1984, p. 37. Mais entre le dédain du narrateur de *Lispector* et l'attachement qu'éprouve Espinosa pour ce quartier et sa population, les deux attitudes sont opposées.

³⁶ “Resíduos arqueológicos da classe média suburbana”. *SDC*, p. 80.

réceptionniste d'une salle de sport comme si elle examinait « des images d'ancêtres dans un album de photographies » (*SDP*, p. 64).³⁷

Ces flâneries et ces trajets à la poursuite du criminel sont enfin l'occasion d'une plongée récurrente dans les foules, dans un prolongement, une fois de plus, de motifs chers Edgar Allan Poe, un grand pionnier du récit policier. Nous avons déjà évoqué le monde animé de la place Mauá, il y a aussi ces bars bruyants et grouillant de monde, où les conversations secrètes sont paradoxalement plus propices, noyées dans le brouhaha et le grouillement continu. Les rencontres pour ourdir des plans louches, notamment entre Rose et Max, deux suspects majeurs, sont toujours organisées dans les carrefours où le mouvement de la foule est intense.³⁸ Espinosa aime les foules comme une sorte d'esthète qui observe le monde et sa diversité ; son individualité n'est pas broyée par la masse ou par le sentiment d'anonymat et la foule est pour lui un phénomène moins oppressant que dans les textes de Poe. Max, quant à lui, est un autre personnage attiré par les foules,³⁹ mais son attrait est plus ambigu et ce malfrat s'apparente davantage à « L'homme des foules » de la nouvelle écrite par Poe, bien que le personnage créé par l'auteur américain soit plus inquiétant et que Max se révèle finalement assez inoffensif. En s'enfonçant dans les foules, Max échappe à un mal-être social et cache sa misère, ainsi que ses tares morales ; or voici ce que le narrateur de la nouvelle de Poe écrit au sujet de l'étrange inconnu au visage diabolique, qui ne trouve l'apaisement que lorsqu'il se fond dans les multitudes de Londres : « Ce vieux homme, – me dis-je à la longue, – est le type et le génie du crime profond. Il refuse d'être seul. Il est *l'homme des foules* ». ⁴⁰

Poe noue un lien profond entre les foules des villes et le crime ; et du même coup entre la ville et le roman policier. La filiation entre Poe et Garcia-Roza nous semble ici manifeste,⁴¹ d'autant que Garcia-Roza créera un personnage encore plus proche de « L'homme des foules » londoniennes, dans un roman ultérieur de son cycle de fictions policières : Hugo

³⁷ « A recepcionista, que não precisava de ginastica alguma, olhou para Espinosa como quem examina imagens ancestrais num álbum de fotografias. » *SDC*, p. 58.

³⁸ Max et Rose fixent d'abord un rendez-vous, avec d'infinies précautions, dans l'anonymat de la station de métro du Largo da Carioca. Puis Max attend Rose au carrefour de l'avenue Rio Branco et de la rue de l'Ouvridor, mais il est cette fois-ci dupé, la jeune femme ne se rendant pas au rendez-vous. (*SDP*, p. 104-111).

³⁹ « Il marcha dans la rue Dias da Cruz jusqu'à la gare de Méier. Il aimait l'agitation intense sur les trottoirs, il se sentait complètement happé et fondu dans cette masse de gens inconnus. Il s'arrêtait dans un bar pour prendre un café et le garçon ne le regardait même pas. Dans les vitrines des magasins, rien ne l'attirait ; c'était un survivant, pas un grand consommateur ». *SDP*, p. 93. (« Caminhou pela rua Dias da Cruz até a estação do Méier. Gostava do movimento intenso nas caladas, sentia-se completamente diluído e mesclado àquela massa de gente desconhecida. Parava num bar para tomar café e o garçom nem sequer o olhava. Nas vitrines das lojas, nada o atraía; era um sobrevivente, não um consumista. » *SDC*, p. 83).

⁴⁰ POE, 1972 (1840), p. 77.

⁴¹ Nous indiquerons dans des développements ultérieurs ce qui peut différencier les flâneries d'Espinosa, par rapport aux personnages de Poe.

Breno, tueur en série du roman au titre évocatoire, *Na multidão*.⁴² Dans ce roman, l'une des épigraphes est d'ailleurs tirée de la nouvelle d'Edgar Allan Poe : « Ainsi l'essence du crime reste inexplicée. » La ville est potentiellement l'espace de toutes les solitudes, au cœur des masses et de l'anonymat, et donc de tous les mystères impénétrables. Ce sont ces zones d'ombres du crime, de l'âme humaine et de la ville que les romans de Garcia-Roza explorent.

1.2.3 Le roman réaliste ausculte la ville

De tous les romans de notre corpus, *Le silence de la pluie* est sans doute celui où les motifs de la flânerie et des foules sont les plus prégnants, dans un dialogue assez évident avec des nouvelles d'Edgar Allan Poe, et c'est pourquoi nous nous sommes davantage attardés sur ce texte. Mais les considérations de Walter Benjamin relatives aux transformations du regard artistique porté sur la ville moderne ouvrent une réflexion encore plus large sur les évolutions de la littérature au XIX^e siècle. Comme nous l'avons signalé en citant Robert Alter, le roman s'impose comme le genre-pharse et son essor ne saurait être dissocié de l'intérêt accru pour la ville et les modes de vie dans les grandes cités industrielles. La Révolution française de 1789 et la philosophie hégélienne enracinent l'idée d'un devenir historique, un processus qui tend vers le progrès tout en étant marqué par un ensemble de vicissitudes et de tensions sociales. Dans ce contexte s'inscrit la vogue du roman historique, porté en particulier par Walter Scott, dont le grand mérite, selon Georges Lukács, est d'avoir « donné une vie poétique à des forces historiques sociales et humaines qui, au cours d'une longue évolution, ont fait de notre vie actuelle ce qu'elle est et l'ont rendue telle que nous la vivons ».⁴³

On comprend bien, dès lors, la passerelle établie par Lukács entre le roman historique et le « grand roman réaliste contemporain »,⁴⁴ ou, si l'on veut, entre Scott et Balzac, dont l'œuvre serait « une extension du roman historique en une représentation historique du présent ».⁴⁵ Comme le résume Gérard Gengembre, « il s'agit », dans les deux cas, de peindre

⁴² « Il était plus à l'aise dans les rues les plus animées, dès lors qu'il pouvait se perdre dans la foule. Dans ces moments il ressentait une véritable paix en lui-même et même avec le monde. Parfois, quand la foule n'était pas assez compacte, il entrait dans un grand magasin et circulait entre les différents rayons, sans rien acheter, tout juste pour se sentir entouré de monde. [...] Sa participation était silencieuse et solitaire ». GARCIA-ROZA, 2007, p. 28.

⁴³ LUKÁCS, 2000 (1938).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 91.

des forces en action et une société », autrement dit d'arrimer les destins individuels des personnages à des aspects socio-historiques, mais chez les grands auteurs réalistes, c'est « à l'époque contemporaine que le roman s'attache, de Balzac à Stendhal, de Flaubert à Zola ». ⁴⁶ Aussi contestée que soit l'interprétation de Lukács, en particulier lorsqu'il tend à ériger Walter Scott en norme absolue du roman historique, il nous semble qu'elle éclaire avec force la façon dont les grands auteurs du XIX^e siècle, tel Balzac, produisent l'effet de la vie, par une « figuration de l'histoire personnellement vécue » ⁴⁷ et par une caractérisation des crises et tensions sociales.

Pour la représentation de la ville et de ses dynamiques sociales, ce fait est décisif. C'est en ce sens que les auteurs réalistes du XIX^e siècle peuvent constituer encore aujourd'hui des modèles, plus ou moins lointains, pour la représentation de la ville dans un roman contemporain. Les romanciers de notre corpus se réclament d'ailleurs tous d'une veine réaliste. Bien entendu, ils ne sont pas naïfs ou prétentieux au point de vouloir écrire et concevoir le monde à la façon des auteurs du XIX^e siècle, mais ce qui les rapproche est l'ancrage de leurs fictions dans un ici et maintenant, de sorte que la focalisation sur des personnages individuels, à travers une multiplicité de points de vue et de scènes romanesques, permette en même temps de dégager des interférences sociales et culturelles contemporaines.

On notera d'ailleurs que certains des romans du corpus offrent une plongée historique dans le passé des villes représentées. Dans *Récit d'un certain Orient* et *Hôtel Brasília*, les histoires de Manaus et de Brasília sont évoquées par des réminiscences et des récits a posteriori. De la sorte, les récits confrontent directement le passé avec la situation des villes contemporaines, dans lesquelles vivent ou séjournent les narrateurs, devenus adultes. Ce n'est pas le cas pour *Estive lá fora*, dont la narration se centre entièrement sur le Recife des « années de plomb », durant la dictature, sans que ce ne soit jamais évoqué le Recife plus contemporain. Partant, peut-on considérer *Estive lá fora* comme un roman historique ? Ce serait, certainement, déporter le centre de ce roman – les doutes existentiels d'un jeune étudiant qui a un rapport complexe avec la ville, plutôt que le traitement fidèle du passé par une abondante documentation – que de lui décerner ce qualificatif. Il faudrait surtout éviter tout rapprochement entre *Estive lá fora* et des romans historiques contemporains qui circonscrivent leur récit à la biographie de telle ou telle figure du passé ou bien à la restitution d'un événement historique. Toujours est-il que le texte de Correia de Brito contient, à tout le moins, une dimension historique. En faisant revivre un passé très récent, il éclaire des forces

⁴⁶ GENGEMBRE, 2006, p. 47.

⁴⁷ LUKÁCS, 2000 (1938), p. 90.

et évolutions qui ont un rapport avec le présent.⁴⁸ Songeons simplement à la violence de la police sous la dictature et à certaines continuités désolantes dans des actes répressifs contemporains ; ou bien à l'accentuation de la destruction du patrimoine ancien, un leitmotiv de ce roman ; ou encore à la désagrégation des structures rurales anciennes.

Correia de Brito a donc donné à son roman un sens historique et réaliste significatif. Du point de vue de la description des rues et maisons, il dépeint le Recife de l'époque, avec une certaine rigueur documentaire et semble-t-il sans anachronisme par rapport aux destructions de maisons qui depuis les années de l'intrigue romanesque ont changé l'aspect des rues. Cela est perceptible dans l'attention portée par l'écriture à des détails architecturaux, notamment lorsqu'elle relève les « ferronneries, cônes et chapiteaux du passé mauresque, les azulejos portugais éclairés par le soleil » (*ELF*, p. 10),⁴⁹ dans la rue Benfica, ou bien encore « la maison de maître avec ses grandes portes en pierre de taille » (*ELF*, p. 13).⁵⁰ Mais ce n'est pas seulement par cette simple coloration de l'univers romanesque, à travers quelques motifs descriptifs et des relevés de détails, que Correia de Brito se rattache à un certain filon réaliste. Le réalisme littéraire ne saurait être réduit de façon caricaturale à une reproduction exhaustive et documentée d'un paysage ou d'un fait et on peut fortement douter du fait que d'illustres écrivains comme Balzac ou Zola nourrissent réellement l'ambition de copier le réel, à l'identique.

En revanche, tous deux, au-delà des spécificités de leurs écritures, restituaient les dynamiques historiques et sociales de leur temps par la caractérisation d'expériences individuelles. Comme l'a très bien démontré Henri Mitterand dans ses travaux critiques, ils faisaient de leurs « espaces documentés » des « espaces vécus ».⁵¹ Encore une fois, il n'est nullement question de mettre sur le même plan ces grands romanciers réalistes et Correia de Brito, mais chez ce dernier on retrouve cette intention, au-delà d'un travail documentaire, de caractériser des « espaces vécus ». En campant des attitudes en lien avec l'époque de l'intrigue, tels l'activisme de Geraldo, la fausse désinvolture de Cirilo ou encore l'infiltration de Rosa dans la vie des familles d'universitaires pour extorquer des informations à leurs dépens, et en cherchant, par les situations romanesques, à faire revivre le climat de peur et de défiance qui régnait au sein de l'université, ce que *Estive lá fora* met à nu sont des champs d'opposition, des positions sur l'échiquier urbain, des forces sociales et historiques en action.

⁴⁸ Lukács estime essentiel ce rapport entre le passé et le présent, dans la littérature réaliste. « Sans une relation sentie avec le présent, une figuration de l'histoire est impossible. » LUKÁCS, 2000 (1938), p. 56.

⁴⁹ « as grades de ferro, pinhas e capitéis de passado mourisco, azulejos portuguesas brilhando no sol! ».

⁵⁰ « o casarão com batentes em pedra de cantaria ».

⁵¹ MITTERAND, 1990, p. 123. L'espace apparaît comme « vécu » dès lors que s'établit « une relation phénoménologique du sujet à son espace ». *Ibid.*, p. 123.

Estive lá fora trouve sans doute ses moments les plus aboutis dans les épisodes de rencontres entre personnages d'univers sociaux radicalement opposés. Le roman capte alors les multiples dimensions de l'expérience liée à la notion d'espace. Comme le dirait Henri Mitterand au sujet de l'œuvre de Zola, l'espace romanesque n'est alors pas seulement « un espace pour le sujet psychique individualisé dans sa position de héros », mais est « aussi un espace pour le sujet collectif », c'est-à-dire un « espace socialement réglé ». ⁵² Dans l'une des scènes les plus singulières de ce roman, alors que les sombres pensées de mort s'éloignent progressivement de l'esprit de Cirilo en même temps que la nuit tombe, cinq indigents imbibés d'alcool, pêcheurs de la favela, s'approchent de lui sur le pont. Lors de cet épisode de rencontre, tous les éléments urbains que Cirilo perçoit viennent nourrir ses méditations sur les différences de conditions sociales et les codes de comportement qui régissent les rapports entre « personnages populaires et nobles » (*ELF*, p. 26). ⁵³

Le narrateur ne manque pas de rehausser les contrastes par des détails visuels. Il s'attarde sur la description physique des pêcheurs, sur le fait que trois d'entre eux sont noirs ou métisses, ce seul fait suffisant à dénoter un stigmate social attaché à la couleur de peau, mais il relève aussi le teint jauni et maladif de leurs comparses et leurs bouches édentées. Surtout, quand le groupe se dirige vers une fête carnavalesque de gens riches habitant la rue Benfica, des éléments pittoresques matérialisent l'abîme séparant deux univers qui, pourtant, se jouxtent : les pêcheurs « esquissent des pas de danse » (*ELF*, p. 29) ⁵⁴ au seuil d'une belle bâtisse, « rose, avec son toit en pavillon, soutenu par des lits de pierre qui ornent et consolident la façade » (*ELF*, p. 28). ⁵⁵ Mais la description se poursuit encore, comme pour renforcer encore l'idée que les pêcheurs jurent dans un décor propre et élégant : « C'est une demeure de gens importants, dans le style classiciste impérial, avec des portes et des fenêtres d'arcs brisés au rez-de-chaussée et un balcon sur l'étage du dessus » (*ELF*, p. 28). ⁵⁶ En définitive, les détails et la précision des traits descriptifs ne sont pas gratuits ; l'écriture y a recours pour découper une taxinomie sociale et délimiter des césures dans l'espace de la ville.

Au-delà du cadre de la description, avec son abondance de détails architecturaux, un ensemble de signes sociaux sont rendus lisibles par les pensées intérieures de Cirilo, comme lorsqu'il compare les pêcheurs à des personnages de *Songe d'une nuit d'été*, mais aussi par la

⁵² *Ibid.*, p. 205.

⁵³ “os personagens populares e nobres”.

⁵⁴ “fazem passos”.

⁵⁵ “[...] Acontece uma festa num solar da rua Benfica, o rosa, com telhado de quatro águas, escondido por uma platibanda que protege e ornamenta a fachada”.

⁵⁶ “É morada de gente importante, no estilo classicista imperial, com portas e janelas de arco abatido no térreo e balcão no pavimento superior”.

simplicité confondante du dialogue des pêcheurs, avec leur mode d'expression très fruste, et enfin par l'évocation de sensations physiques, en particulier le dégoût ressenti par Cirilo lorsqu'il respire « l'odeur forte de sueur et de cachaça » de ces hommes (*ELF*, p. 29).⁵⁷ La référence intertextuelle à Shakespeare sert à caractériser une permanence de structures sociales binaires fondées sur la domination des uns et le déclassement des autres. Mais la scène prend justement du relief parce qu'elle ne se limite pas au fait de suggérer l'inamovibilité des dichotomies sociales. Les attitudes des personnages, ainsi que les observations réciproques des riches fêtards et des pauvres pêcheurs, sont dépeintes de telle sorte qu'apparaissent des liens de distance et de proximité forcée entre ces deux sphères sociales, de répulsion ou de commisération plus ou moins hypocrite. Les circonstances temporelles de la scène renforcent d'ailleurs cette dialectique entre le proche et le distant, puisque l'épisode se développe durant un bal carnavalesque et que le carnaval est justement une fête subversive où on peut jouer à inverser les positions sociales. Les riches de la rua Benfica se déguisent notamment en « bergères, pierrots, colombines, arlequins » (*ELF*, p. 228),⁵⁸ les pauvres pêcheurs entrent dans la danse et s'ils le pouvaient se déguiseraient peut-être en rois...

Dans ses fantaisies imaginatives, Cirilo, du reste, s'inclue dans la troupe shakespearienne des « artisans qui s'ingénient à faire du théâtre à leurs heures perdues » (*ELF*, p. 25).⁵⁹ Comme si son sentiment d'être en dehors des normes et des cadres de l'époque lui donnait l'impression d'une communauté de destins avec les pêcheurs et leur situation de marginalité économique. Pourtant, le personnage quitte assez vite la troupe et sait trop bien ce qui le sépare de ces gens qui « s'accommodent de la merde que les eaux charrient et qui s'enfoncent dans la plus dure des réalités » (*ELF*, p. 26).⁶⁰ En rendant compte de ses pensées et du souvenir d'un dialogue qu'il a eu avec son ami Álvaro, la narration met alors en évidence différentes formes d'interaction avec les populations les plus démunies, sur un fond politique. Tandis que la droite serait dans la préservation revendiquée du « même apartheid depuis la colonisation », parallèlement une « bourgeoisie éclairée », dans les mouvances de la « gauche festive », se plairait à se « mêler à la lie de la société comme si elle en faisait partie

⁵⁷ “O cheiro forte de suor e de cachaça o incomoda”.

⁵⁸ “Pastoras, pierrôs, colombinas, arlequins [...]”.

⁵⁹ “artesões que inventam de fazer teatro nas horas vagas”.

⁶⁰ “[...] Convivem com a merda que boía nas águas e se aprofundam na mais dura realidade”.

intégrante », mais sans effets plus directs que d'acheter du cannabis dans les taudis des pauvres, tout en prenant la tangente « à l'heure du vrai danger » (*ELF*, p. 26-27).⁶¹

Ces réflexions sont bien sûr la marque du caractère désabusé de Cirilo et d'une forme de fatalisme au moment de considérer les effets de l'action politique. En tous les cas, qu'elles soient lucides ou cyniques, là n'est pas la question : elles s'intègrent parfaitement dans cette scène où l'espace de la rue est traversé par des segmentations ; elles renvoient à la constitution d'un espace social ambigu et mouvant, qui dépend de la mise en place de stratégies, individuelles ou collectives, visant à délimiter à la fois des passages et des frontières entre groupes sociaux. À l'égal de romans de la grande tradition réaliste, qui offraient une plongée dans les milieux sociaux des grandes villes de l'ère industrielle, le texte de Correia de Brito, par une caractérisation concrète de la scène et des postures des personnages, mais aussi « par une imprégnation mutuelle des qualités des lieux et de l'état psychique » des personnages,⁶² met en évidence un rapport dynamique, sur l'échiquier social, entre les lieux urbains et les individus. La fin de l'épisode analysé illustre parfaitement le fait que l'espace est l'enjeu de stratégies et de codes visant à trouver une place, à marquer un territoire. On y voit les pêcheurs attendre les restes du banquet derrière les grilles de la bâtisse où a lieu le bal, car « ils savent encore que les riches sont incommodés par les pouilleux qui souillent le cadre de la demeure » (*ELF*, p. 31).⁶³ Ce qui est en jeu est la préservation des apparences, la défense des signes et des codes à la fois culturels et esthétiques assignés à chacun des groupes sociaux dans l'occupation de l'espace : « La gêne est esthétique, les pauvres forment un fond trop réaliste pour les haies bien appareillées du jardin, les piquets en fer fabriqués en Angleterre et les pots où trônaient des anthuriums rouges » (*ELF*, p. 31).⁶⁴

Le roman donne ici un angle de vue sur le rapport des individus à l'espace et à ses segments sociaux, des miasmes de la favela jusqu'aux plates-bandes de la belle bâtisse. Ce qu'il met en évidence est la constitution de zones sociales et spatiales par des signes sociaux. Or de tous les mérites des écrivains réalistes, ce n'était pas le moindre que d'avoir proposé

⁶¹ “[...] Cirilo escuta voz de Álvaro falando que a esquerda festiva [...] se mistura com a ralé como se fizesse parte dela, se expõe a alguns riscos bem vigiados, mas na hora do perigo real tira a bunda da seringa. A direita, essa, é bem mais coerente: mantém-se no mesmo apartheid desde a colonização”. Le passage, cité en entier en portugais, permet de voir comment, par l'usage d'un registre familier (en guise d'illustration, relevons l'expression “tira a bunda da seringa”, que l'on pourrait traduire par « protéger ses fesses », en français), les voix d'autres personnages sont intégrées aux réflexions de Cirilo et, par là, à la narration.

⁶² Le passage entre guillemets est une expression d'Henri Mitterand, qui par ses termes renvoyait à la capacité qu'avait Zola d'exprimer la façon dont les personnages « vivaient » les lieux, et dont, réciproquement, les lieux « vivaient » à travers les actions et sentiments des personnages. MITTERAND, 1990, p. 205.

⁶³ “[...] Ainda sabem que os ricos se incomodam com maltrapilhos sujando o cenário da casa”.

⁶⁴ “O incômodo é estético, os pobres criam um fundo realista demais para as sebes bem-amparadas do jardim, os postes de ferro fabricados na Inglaterra e os jarrões de antúrios vermelhos”.

une lecture dynamique de la ville et de ses signes. Dynamique, parce que cela se faisait par la médiation de drames singuliers, d'histoires vivantes et d'une tension narrative. Ayant eu l'intuition que « la différence des conditions sociales se concrétise dans un médium de signes sociaux », Balzac aurait été le premier, selon Karlheinz Stierle, à dégager une « lisibilité » de la ville de Paris et de ses signes, fondant son œuvre sur une « poétique de la sociologie narrative ».⁶⁵ Tous les termes de l'expression employée par le critique de Coblenz doivent être considérés à parts égales. La poétique de l'auteur, autrement dit son art de l'invention romanesque et ses choix esthétiques, féconde une sociologie en acte et en mouvement, dévoilée dans le rythme de la narration et par la succession des agissements ou des pensées des personnages.

Gardons-nous d'établir des rapports trop étroits entre les écrivains de notre corpus et les grands maîtres du réalisme. Les époques sont différentes, le visage des villes a changé, les envergures des œuvres ne sont pas comparables et les esthétiques des auteurs contemporains sont composites. Mais il serait difficile de nier qu'un roman comme *Estive là fora* se rattache, au moins en partie, à une grande tradition réaliste, dans la mesure où les déplacements et pensées des personnages mettent en lumière des interactions entre les individus et la société, de sorte que l'espace est appréhendé dans sa complexité et ses discontinuités, avec ses phénomènes d'ordre relationnel, ses turbulences et ses variables.

1.2.4 La ville de la modernité littéraire

Le roman réaliste est donc une porte d'entrée pour appréhender des tensions socio-historiques, la sociologie complexe d'un univers urbain en profonde mutation sociale et économique. Mais, pour explorer toutes les agitations de la vie intérieure provoquées par les transformations urbaines du monde industriel, ainsi que la façon dont l'expérience individuelle de la ville affecte le langage, les cadres du roman réaliste pouvaient s'avérer trop étroits. C'est en tout cas l'analyse de Robert Alter, dans son travail sur l'expérience urbaine et le langage dans le roman. Selon lui, Balzac est un spectateur certes génial de la ville, le type même du « flâneur » curieux qui ne voudrait rien laisser échapper ; une sorte de « guide » exhaustif de Paris, un guide qui embarque même ses lecteurs dans une vision parfois

⁶⁵ STIERLE, 2001 (1993), p. 283.

mythique et exotique de la ville.⁶⁶ Cependant, il n'aurait pas encore façonné un langage littéraire distinct, qui correspondrait à la nouvelle expérience de la ville. Son point de vue, de même que celui d'un Zola, « ne rendrait pas justice à la réalité kinesthésique et déroutante du scénario urbain du XIX^e siècle ».⁶⁷

Pour Alter, c'est Flaubert, alors qu'il écrit plus ou moins à la même époque que Balzac, qui amorce un changement majeur : en reprenant une technique déjà utilisée de façon intermittente par Jane Austen ou encore Stendhal, à savoir le style indirect libre ou « monologue narré », mais qu'il emploie plus systématiquement dans *L'Education sentimentale*, dont Paris est le grand décor, Flaubert crée un langage qui reproduit l'expérience mouvante de la ville, rendant compte des stimuli multiples et conflictuels en milieu urbain.⁶⁸ Le langage et le rythme intérieurs sont captés par Flaubert dans leur instantanéité et la perception de la ville n'en est que plus éclatée. Pour qualifier ce type de narration qui suit le cours discontinu de « l'expérience sensorielle, viscérale et mentale », Robert Alter forge le terme de « réalisme expérientiel ».⁶⁹

Flaubert aurait donc été bien davantage qu'un écrivain réaliste au sens étroit du terme ; il a ouvert la voie aux développements ultérieurs du roman, qui allait encore évoluer sous l'inflexion de romanciers comme Virginia Woolf ou James Joyce, en un mouvement qui correspond à un accroissement parallèle de l'urbanisation des pays occidentaux.⁷⁰ Robert Alter qualifie ces romanciers de « modernistes », mais il nous semble qu'en français ce terme est à prendre avec des pincettes et il pourrait paraître incongru d'englober Flaubert et Joyce sous une même dénomination. C'est pourquoi nous nous référerons à une modernité européenne au sens large, caractérisée par un dépassement du réalisme au sens strict (le réalisme de Balzac, pour l'exprimer par un raccourci) et allant de Flaubert aux avant-gardes du XX^e siècle ; « les haut-modernistes » (*“high modernists”*), selon les qualificatifs de Robert Alter et d'une grande partie de la critique anglo-saxonne.

⁶⁶ ALTER, 2005, p. 7-9.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 7.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 6, 9 et 10.

⁶⁹ *Ibid.*, p. X : « [...] C'est la pratique consistant à conduire le récit, moment après moment, selon l'expérience instantanée, sensorielle, viscérale et mentale, du personnage ou des personnages principaux. Cette technique d'ensemble, que j'appellerais le réalisme expérientiel, a tout lieu d'être centrale pour le récit fictionnel [...] ».

⁷⁰ « Cette évidente continuité entre le langage de la littérature et le langage dans son usage ordinaire doit être soulignée, et pourtant il y a tout un ensemble de pratiques particulières en ce qui concerne le déploiement romanesque du langage qui devient de plus en plus raffiné au cours du XIX^e siècle, dans l'effort, pour ainsi dire, de faire du roman le véhicule le plus adéquat pour représenter ce qui est très largement perçu comme une nouvelle forme de réalité. Ces raffinements techniques, à leur tour, seront assimilés et audacieusement étendus par les écrivains de la modernité pendant le premier quart du vingtième siècle ». ALTER, 2005, p. 2.

Au demeurant, Erich Auerbach en a fait l'éclatante démonstration, le réalisme et la mimésis n'ont pas disparu, mais ont simplement connu des transformations profondes dans les décennies qui ont précédé et suivi la Première Guerre mondiale, alors que se produisait un « élargissement de l'horizon humain » et des connaissances, dans le contexte d'une « Europe regorgeant d'idéologies contradictoires, incertaine d'elle-même et grosse de désastres ». ⁷¹ Ce qui disparaît « presque entièrement », certes, c'est « l'écrivain en tant que narrateur de faits objectifs », ⁷² cet écrivain qui « n'abdiquait pas sa situation privilégiée et directrice ». ⁷³ Mais Auerbach n'en parle pas moins d'un « roman réaliste de la période de l'entre-deux guerres », emmené par Joyce et Woolf, et qui, renonçant à une représentation d'une totalité, s'attache au miroitement de la conscience et à des fragments épars de vie. ⁷⁴

Au-delà de toutes les différences esthétiques qui séparent ces écrivains de générations et de pays distincts, la modernité littéraire, au sens de Robert Alter, serait marquée par une transformation des représentations de la ville. Chez Flaubert, le lecteur est encore orienté, on l'avertit avant qu'il n'ait accès à l'état de conscience des personnages. Plus tard, chez les écrivains d'avant-garde du XX^e siècle, les états de conscience ne seront plus démarqués avec autant de netteté. « Le langage si finement travaillé de Flaubert se présente comme une splendide passerelle entre deux ères littéraires ». ⁷⁵ Dans l'intervalle entre l'époque de Flaubert et l'émergence de Joyce ou de Woolf, des écrivains comme Dickens ou Dostoïevski, fixant leurs récits dans Londres et Pétersbourg, multiplient des visions tourbillonnantes de la ville, ⁷⁶ avec des métaphores puissantes qui confèrent un sentiment d'angoisse et dissolvent les limites entre perception et hallucination. ⁷⁷ Woolf, Joyce ou le Russe Andreï Bely développent ensuite le monologue intérieur et une constante désorientation des flux de conscience. Ils poussent les innovations formelles à leurs limites et tantôt font de la ville un théâtre extrême d'anxiété, d'aliénation et d'anomie, tantôt « répondent avec enthousiasme aux rythmes excitants de

⁷¹ AUERBACH, 1968 (1946), p. 546.

⁷² *Ibid.*, p. 530.

⁷³ *Ibid.*, p. 531.

⁷⁴ Voici certaines caractéristiques essentielles qu'Erich Auerbach détache au sujet de cette nouvelle forme de réalisme : « représentation pluripersonnelle de la conscience, stratification des temps, désintégration de la continuité des événements extérieurs, changement du point de vue du narrateur, tout cela intimement lié ». *Ibid.*, p. 541.

⁷⁵ ALTER, 2005, p. 39.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁷ C'est également une caractéristique essentielle de la peinture expressionniste allemande, et qui trouve des résonances chez des peintres contemporains comme Anselm Kiefer, dont la série de toiles intitulées *Lilith* offre des vues aériennes inquiétantes d'une São Paulo trouble et sombre, couverte par la silhouette d'une figure féminine diabolique. Le lecteur de *Tant et tant de chevaux*, désorienté par un focus narratif sans cesse en mouvement, n'est pas loin de ressentir la même hallucination tourbillonnante qu'à la vue des peintures de Kiefer...

l'existence urbaine moderne ». ⁷⁸ Apocopes, onomatopées, parataxe, ellipses, montage composite des matériaux de la ville ou des fragments de la narration, effacement des frontières temporelles entre la ville d'antan, celle d'aujourd'hui et parfois même celle du futur... Autant de ressources exploitées par ces écrivains pour, dans les mots de Robert Alter, « représenter la ville moderne dans l'espace romanesque en tant qu'aire de jeu pour l'imaginaire ». ⁷⁹

La lecture que propose Robert Alter de l'histoire du genre romanesque dans ses rapports avec la ville nous semble être une source de réflexion extrêmement intéressante pour notre travail sur les représentations de la ville dans le roman urbain contemporain. Elle éclaire des techniques narratives essentielles qui, à des degrés divers et de façon plus ou moins nette, sont constamment exploitées par les romanciers de générations ultérieures. Le propos de Robert Alter, et nous lui emboîtons le pas, n'est pas de dire que le mouvement d'innovation formelle s'est intensifié ; bien au contraire, de nombreux romanciers des générations suivantes sont revenus à des récits plus linéaires et à un traitement plus traditionnel de l'intrigue. ⁸⁰ Cependant, plusieurs ressources formelles, à commencer par le style indirect libre ou la technique du flux de conscience, ont fait date. Des romans comme ceux de Cristóvão Tezza ou de Luiz Ruffato arpentent plus directement des sentes empruntées par les écrivains de la modernité, d'autres en sont plus éloignés mais les romanciers actuels ne sauraient jamais complètement faire fi des nouvelles écritures de la ville soulevées par cette vague de romanciers de la modernité, allant de Flaubert à Joyce (et l'on pourrait mentionner d'autres écrivains que Robert Alter a laissés de côté, mais qui ont eux aussi proposé des écritures novatrices de la ville, comme Dos Passos ou bien sûr les auteurs « modernistes » du Brésil). ⁸¹

Cristóvão Tezza, tout particulièrement, semble habité par ce souci de modeler une écriture qui adhère aux anfractuosités de la vie intérieure. Ce qui apparaît dans *O fotógrafo* est

⁷⁸ ALTER, 2005, p. 103-104.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁸⁰ Selon les termes d'Alter : « Ce qui est apparu très clairement, huit décennies après les sommets du Haut Modernisme, c'est que la radicale intériorisation de la narration, réalisée de diverses façons par certains écrivains de la modernité, s'est avérée ne pas être l'instant culminant du roman en tant que genre, mais plutôt le grand moment d'une innovation déterminante ; après quoi, les romanciers ont emprunté de multiples voies, quelques-uns d'entre eux construisant leurs œuvres sur les formes modernes précédentes, de nombreux autres leur tournant le dos ». *Ibid.*, p. 44.

⁸¹ Dans une prochaine sous-partie, nous aurons l'occasion de revenir vers ces auteurs brésiliens qui ont lancé en 1922 la célèbre « Semaine d'art moderne », avec des positions certes inspirées en partie par les avant-gardes européennes et notamment les futuristes, mais dont certaines caractéristiques intrinsèques étaient liées au contexte culturel national. Une fois de plus, on mesure combien le terme de « modernisme » regroupe une multitude de courants et de variantes artistiques, l'emploi de ce vocable tendant à gommer des tendances hétérogènes. Dans les mots de KOLOCOTRONI, Vassiliki; GOLDMAN, Jane et TAXIDOU, Olga (organisateurs), 1998, p. XVII : « Le modernisme n'est pas un mouvement. C'est un terme qui renferme des conflits et bouleversements, ainsi qu'un grand nombre de positions contradictoires ».

la façon dont l'espace urbain, avec ses rythmes et ses contrastes, affecte et imprime sa marque sur les pensées des personnages. L'auteur manie tout un arc de techniques pour mettre en lumière les pensées de ses personnages, comme on peut l'observer dès l'incipit du roman. Par le style indirect libre, le narrateur reste en arrière-plan mais nous fait glisser dans l'intériorité du photographe, lequel observe le nom d'un immeuble, « Résidence Liberté », et songe avec ironie aux soubresauts de l'histoire du Brésil et à l'aspect dérisoire de certains vieux idéaux libertaires, face à la réalité urbaine d'aujourd'hui :⁸²

Huitième étage, Résidence Liberté. Quelle ironie, pensa-t-il, en imaginant la biographie de l'immeuble : le patron de la société de génie civil, aujourd'hui proche de la soixantaine, écoutait Jimi Hendrix, Janis Joplin et Tropicália et militait contre la dictature militaire. Sans doute a-t-il fumé du cannabis, deux à trois fois tout juste, et assisté à deux ou trois réunions du Parti communiste. Il ne s'est pas embrigadé et a passé son diplôme d'ingénieur. Il a été l'orateur de sa promotion, s'imagina le photographe. Un discours plein d'images voilées mais incisives. Nous bâtirons l'avenir, c'était le genre de phrases qu'il devait lancer en pensant à des immeubles, et le photographe sourit. (OF, p. 7)⁸³

Trois verbes – « il pensa », « il s'imagina » et « il sourit » – encadrent les pensées du personnage, qui font irruption de façon très fluide, sans subordination grammaticale et avec une ambiguïté énonciative. Le procédé est on ne peut plus classique dans l'art des romanciers et constitue une façon de se rapprocher de la parole ou de la pensée. Mais dans le roman de Tezza, le style indirect libre glisse parfois subrepticement vers le monologue intérieur, par lequel l'écrivain tente d'exprimer la pensée du personnage avec un surcroît de spontanéité, en marquant la vitesse et la discontinuité des mouvements intérieurs. Toutefois, le roman de Tezza reste loin des débordements subjectifs de Joyce ou de Woolf, et le contrôle du narrateur sur la cohérence du récit le rapproche davantage de Flaubert ou de Dostoïevski, qu'il admire.⁸⁴

⁸² Ce fracas entre la réalité contemporaine et les idéaux des années 1960 et 1970 est d'ailleurs une donnée essentielle de la pensée de Cristóvão Tezza et de ses fictions. Rappelons, du point de vue biographique, qu'il avait fréquenté une communauté alternative dans sa jeunesse, y développant des activités théâtrales, mais qu'il s'est ensuite éloigné des préceptes de vie en vigueur dans cette communauté.

⁸³ "Oitavo andar, Edifício Liberdade. Uma ironia, ele pensou, fantasiando a biografia do prédio: o dono da construtora, hoje com quase 60 anos, ouvia Jimi Hendrix e Janis Joplin e Tropicália e era contra a ditadura militar. Fumou maconha duas vezes e frequentou três reuniões do Partido Comunista. Não se envolveu e formou-se em engenharia. Foi o orador da turma, imaginou. Um discurso cheio de imagens veladas mas contundentes. Nós erguemos o futuro, ele terá dito, pensando em prédios, e o fotógrafo sorriu".

⁸⁴ Dans une interview qu'il nous a accordée, il insiste sur le fait que la prose romanesque est « un discours réflexif sur les sociétés, un espace de discussion thématique. Non pas à la façon des essais ou d'un quelconque discours religieux, scientifique, faisant autorité ; mais c'est un discours de l'ambiguïté, de l'expérience humaine mise à l'épreuve dans des situations concrètes. Et c'est là que l'on voit l'actualité, par exemple, d'un Dostoïevski ; dans *Crime et châtiment* ou *Les Frères Karamazov*, on nous parle de choses qui nous intéressent directement. Et moi je transite par cet espace de la prose littéraire. Pour moi la ville est le décor parfait ». WEIGEL, François. *Entretien avec Cristóvão Tezza – Voix contemporaines*, Clermont-Ferrand, Université

L'écriture traduit la tension entre la pulsion des remarques intérieures des personnages et la narration de la scène extérieure:

Elle va lui téléphoner et lui dire que. Qu'est-ce que Lídia veut me dire ? Elle me lance des signes depuis longtemps. Quelqu'un sort de l'immeuble, en fait une jeune fille bouclée qui ressemble à Alice, compare-t-il, mais plus âgée, et qui hésite entre aller à gauche ou à droite – comme le pays, pensa-t-il, songeur, mais cela a-t-il encore un sens ? – et la jeune fille se décide pour la droite [...] (OF, p. 8).⁸⁵

Les transitions entre les phrases sont abruptes, suivant l'agitation intérieure du photographe, qui affabule sur l'intention d'une femme qu'il voit sortir de la « Résidence Liberté », ce qui lui fait soudainement penser, sans véritable lien logique, à son épouse Lídia. L'écriture fait apparaître la pulsion des mouvements intérieurs du personnage qui, à partir de ce qu'il voit de la rue ou de l'espace extérieur, songe à sa fille ou au sort du pays (la journée narrée par le livre est à quelques jours des élections).

L'anacoluthie qui marque la suspension d'un fil de pensée du photographe (« et lui dire que »), ainsi que les phrases interrogatives qui semblent être énoncées par le photographe, et surtout le passage subreptice à la première personne (« Qu'est-ce que Lidia veut *me* dire ? ») : voilà des éléments qui nous plongent très directement dans la psyché du personnage et expriment combien la scène extérieure se trouve inondée par les préoccupations subjectives de celui-ci. L'écriture ne bascule pas complètement vers le monologue intérieur et des verbes de pensée refont leur apparition (« il compare, il pensa »), marquant une double énonciation qui ressort du style indirect libre. Autrement dit, Tezza a recours à des techniques associées au monologue intérieur, comme la rupture de style de la première phrase ou le basculement soudain à la première personne, mais son narrateur garde le contrôle et assure la cohérence du récit, tout en signifiant la tension entre la scène extérieure et la pensée virevoltante du personnage.

Blaise Pascal, mars 2015 (Voir « Annexes »). Disponible sur internet : <http://videocampus.univ-bpclermont.fr/?v=8HulZyER0BbB>.

⁸⁵ “Vai telefonar a ele e dizer que. O que Lídia quer me dizer? Ela está me mandando um sinal faz tempo. Outra pessoa sai do prédio, na verdade uma menina de cachos parecida com Alice, ele compara, só que mais velha, que reluta entre ir para a esquerda para a direita – como o país, ele pensou, absorto, mas que sentido ainda tem isso? – e a menina decide-se pela direita [...]”.

1.2.5 Lire les signes de la ville, entre réalité et fiction

« La ville est un idéogramme : le Texte continue »⁸⁶. Ces mots sont de Barthes, se penchant sur Tokyo, la ville qui crée sa propre sémiotique.⁸⁷ Dans le livre *Répertoire V*, l'écrivain du « Nouveau roman » Michel Butor, quant à lui, décrit la ville comme un amoncellement de textes et finit par déclarer que « la ville peut être considérée comme une œuvre littéraire ».⁸⁸ L'association entre livre et ville a depuis longtemps fait florès et Balzac, par exemple, attribuait déjà à la ville de Paris une voix et un langage qui lui étaient propres. Balzac pour qui, comme le fait remarquer Karlheinz Stierle, « la ville est un lieu des signes et des réseaux de signes », ⁸⁹ s'extasiait devant Paris en ces termes :

Beau spectacle ! mais, ô Paris ! qui n'a pas admiré tes sombres paysages, tes échappées de lumière, tes culs-de-sac profonds et silencieux ; qui n'a pas entendu tes murmures, entre minuit et deux heures du matin, ne connaît encore rien de ta vraie poésie, ni de tes bizarres et larges contrastes.⁹⁰

La ville, pour un écrivain comme Balzac reste cependant un thème ou un fait social, avant toute autre chose. Des générations d'auteurs plus récentes exploreront encore davantage la ville en tant que forme et ensemble de signes. Dans leurs textes, ces formes et amas de signes viennent affecter le langage littéraire. Sur le plan de la critique, la sémiotique et le structuralisme développent l'étude des formes littéraires, des structures linguistiques et des schémas d'écriture. Sur le plan de la création, de nombreux écrivains, et en tout premier lieu les membres de l'Oulipo, articulent leurs textes en investissant l'omniprésence des signes, structures et contraintes que la ville renferme.⁹¹ Jouant sur les formes, les signes et le langage, la littérature de la deuxième partie du XX^e siècle explore de plus en plus la « lisibilité » de la ville.

⁸⁶ BARTHES, 1970, p.44.

⁸⁷ « En quelque sorte, Barthes avait ouvert dans son œuvre l'un des grands chantiers de la théorie littéraire des années soixante-dix : la lecture des villes ». WESTPHAL, 2007, p. 257.

⁸⁸ BUTOR, 1982, p. 36.

⁸⁹ STIERLE, 2001, (1993) p. 289. Le critique qualifie même Balzac de « sémioticien de la ville » (*Ibid.*, p. 289).

⁹⁰ BALZAC, 2001 (1833), p. 5.

⁹¹ Nous ferons plus tard allusion à Calvino et Pérec, mais citons dès à présent la poésie Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains – cent-cinquante poèmes*, 1999. On songe aussi au célèbre roman de Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, 2009 (1959), dans lequel l'auteur explore les ressources langagières de la ville et du parler populaire.

Le terme de « lisibilité » ne doit pas être pris dans son sens urbanistique, énoncé par Kevin Lynch, selon lequel une ville lisible est celle dont les quartiers, les points de repères ou les voies sont facilement identifiables et aisément combinés en un schéma d'ensemble.⁹² En réalité, nous employons ce concept dans le sens qui lui a été donné par la critique littéraire, en particulier par Karlheinz Stierle et Bertrand Westphal, qui lui-même a repris ce terme de Pierre Sansot. Il s'agit du lien allant du livre vers la ville (le lieu, de façon plus générale) et de la ville vers le livre : « Lecture du lieu et perception du texte, perception de ce qu'il y a à lire dans le lieu des imbrications multiples entre la page et la pierre ou la terre : toute combinaison est envisageable ».⁹³

Les romanciers de la deuxième partie du XX^e siècle tendent à se méfier de plus en plus des narrations linéaires, ils essaient de se dégager des contraintes de la référence et sondent les potentialités imaginatives, virtuelles et utopiques de la ville, tel le héros de *L'Emploi du temps* de Michel Butor, qui, ne parvenant pas à saisir et à retranscrire la ville fictive de Bleston, finit par brûler ses plans et réinvente la ville par la brûlure et la déconstruction.⁹⁴

Après les guerres du XX^e siècle qui sonnent le glas des conceptions téléologiques de l'histoire, la tendance est donc au mouvement et à la déconstruction du réel. Ce constat est fait par de nombreux penseurs, qui l'associent généralement à ce qu'ils appellent la « postmodernité », à la suite de Jean Baudrillard ou Fredric Jameson. Il peut d'ailleurs sembler étrange que nous n'ayons pas employé ce terme pour caractériser la période contemporaine dans laquelle s'intègrent les romans de notre corpus et nous ouvrons donc ici une digression pour nous en justifier. Sans dénigrer les courants critiques qui emploient ce mot de « postmodernité », nous avons fait le choix d'éviter cette terminologie, d'une part parce que les penseurs ne s'accordent pas toujours pour délimiter les frontières temporelles de la postmodernité et même pour définir ce qu'elle recouvre, d'autre part parce qu'il est souvent difficile de démêler le moderne du postmoderne.

D'ailleurs, Fredric Jameson lui-même incite à penser que la postmodernité ne constitue pas une nouveauté radicale sur les plans politiques et esthétiques, mais qu'elle doit plutôt être considérée comme une étape dans les évolutions de long terme provoquées par le développement du capitalisme. Ce théoricien marxiste met en avant des transformations culturelles, politiques et esthétiques, liées au triomphe de l'industrie culturelle et à un affaiblissement des styles personnels et distincts au profit d'une abstraction généralisée de la

⁹² LYNCH, 1960.

⁹³ WESTPHAL, 2007, p. 256.

⁹⁴ BUTOR, 1995 (1956).

culture où s'indifférencient les discours, inlassablement cités et répétés. Cependant, tout en soulignant ces transformations, Jameson les réinscrit dans une périodisation longue:

L'impureté constitutive de toute théorie du postmodernisme [...] confirme l'idée d'une périodisation qu'il faut réaffirmer encore et encore, à savoir que le postmodernisme n'est pas la dominante culturelle d'un ordre social entièrement nouveau [...], mais seulement le reflet et le concomitant d'une modification systémique de plus du capitalisme lui-même.⁹⁵

Dans le cadre de notre étude, il nous semble donc moins aventureux de considérer que certaines perceptions et représentations, qui caractérisent les dernières décennies, se situent, par rapport à la modernité, dans un rapport complexe de prolongement et de rupture, notamment pour ce qui est de la déstabilisation du réel ou de la remise en question d'un espace-temps unidimensionnel. Ainsi les écritures traversées par des mémoires plurielles et la confusion des temps ne sont pas l'apanage d'une quelconque postmodernité, sauf à considérer que Proust serait un postmoderne avant la lettre... Pour autant, nous n'entendons aucunement indifférencier les époques et les générations ; c'est pourquoi nous nous plaçons dans le sillage de Bertrand Westphal lorsqu'il caractérise des inflexions de plus en plus nettes dans les représentations littéraires de l'espace.

Depuis les dernières décennies du XX^e siècle, « l'espace est perçu dans son hétérogénéité » et la littérature a fait émerger une vision « transgressive » de l'espace.⁹⁶ En créant des zones d'instabilité de la référence et en se déportant des cadres réalistes traditionnels, l'écrivain – et plus généralement l'artiste représentant l'espace – brouille les frontières entre réalité et affabulation. En ce sens, il active l'une des grandes richesses de la littérature, comme l'exprime Bertrand Westphal:

Tout espace se situe par hypothèse au carrefour des potentiels créatifs. Il revient à la littérature et aux arts mimétiques de l'explorer, car, quelque part entre réalité et fiction, l'une et les autres savent faire émerger les virtualités cachées de l'espace-temps sans pour autant les rendre captifs de la stase.⁹⁷

Le roman *Hôtel Brasília* est a priori très ancré dans la réalité et dans l'histoire événementielle, revenant sur la fondation de Brasília à travers quelques grandes dates, par exemple la rencontre entre Fidel Castro et Juscelino Kubitschek, le 13 avril 1959 (*HB*, p. 55-

⁹⁵ JAMESON, 2011 (1991), p. 19.

⁹⁶ WESTPHAL, 2007, p. 65. Le critique éclaire en ces termes la force transgressive de la littérature : « Le texte littéraire devient par conséquent un générateur. Je crois que cette caractéristique du logos fictionnel, révélateur sensible des réalités cachées, des plis du réel, peut retenir autant l'attention des géographes que celles des littéraires. » *Idem*, p. 58.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 123.

56), ou encore le 21 avril 1960, jour d'inauguration de la nouvelle capitale (*HB*, p. 70-78). De nombreux personnages historiques font leur apparition, comme l'ingénieur Bernardo Sayão, qui a joué un rôle significatif dans les chantiers de Brasília, en tant que directeur de la *Novacap* (Compagnie urbanistique de la nouvelle capitale). Des éléments du roman ressortent même d'une dimension documentaire, via les annotations du père du narrateur, qui tenait une sorte de « Livre d'or de Brasília » (*HB*, p. 29). C'est ainsi que des citations historiques émaillent le récit, comme celle de Donald J. Belcher, chargé de faire un rapport sur la localisation du site de Brasilia, ou bien celles d'André Malraux et du peintre Georges Mathieu, en visite dans la future capitale (*HB*, p. 31 ; 58). Pourtant, João Almino ne cesse de jouer sur les frontières poreuses et instables qui séparent la vérité du mensonge et la Brasília de ce roman est beaucoup plus ambiguë qu'il n'y paraît.

L'auteur du quintet de Brasília s'amuse à dépister ses lecteurs et manie avec habileté les ressorts de la fiction. Son narrateur assure qu'il ne romance rien et qu'il se contente de ce qu'il sait,⁹⁸ mais, dans son « Introduction », il nous avait lui-même averti sur le fait que « mémoires et recherches sont faillibles et incomplètes » (*HB*, p. 10).⁹⁹ Puis le narrateur exprime un désaccord avec le correcteur – lequel répond au nom de João Almino, peut-être un double de l'auteur (et assurément le texte s'amuse à confondre son lecteur) – qui « a introduit beaucoup trop de rêves dans notre voyage vers le Planalto Central » (*HB*, p. 27).¹⁰⁰ Une mésentente similaire se produit plus loin, lorsque le correcteur suggère de supprimer un paragraphe explicitant le rôle mineur et dérisoire de Moacyr, le père du narrateur, en tant que scribe-rapporteur de l'histoire qui est en train de se jouer.¹⁰¹ Autrement dit, le correcteur souhaiterait enjoliver, voire manipuler la réalité pour « captiver le lecteur »,¹⁰² tandis que le narrateur serait plus sec et objectif.¹⁰³

⁹⁸ « On attendrait d'un roman qu'il ne contienne pas de doutes sur les contours moraux des personnages principaux ou sur les événements décisifs dans leur vie, et donc heureusement que je n'écris pas un roman et que je me contente de ce que je sais ». *HB*, p. 17. (« De um romance se esperaria que não houvesse dúvidas sobre os contornos morais dos personagens principais ou sobre fatos decisivos de suas vidas, e por isso ainda bem que nada romanceio e devo me contentar com o que sei. Para que tentar corrigir no papel o que na vida estava errado? » *CL*, p. 23).

⁹⁹ « [...] vocês sabem que memórias e pesquisas são falhas e incompletas », *CL*, p. 16.

¹⁰⁰ « Discordo neste ponto da revisão de João Almino, que introduziu sonhos demais na nossa viagem para o Planalto Central ». *CL*, p. 34.

¹⁰¹ « Je récupère ce paragraphe qui avait été éliminé dans la révision de João Almino pour dire que la visite s'était terminée sans le président s'aperçoive de l'existence de papa [...] ». *HB*, p. 31. (« Recupero este parágrafo que havia sido eliminado na revisão de João Almino para dizer que a visita encerrou-se sem que o presidente percebesse a existência de papai [...] ». *CL*, p. 38).

¹⁰² C'est l'expression employée dans un autre passage, et l'on constate ici que cette mise en scène de l'écriture, entre la volonté du narrateur et les suggestions de son correcteur, se retrouve dans l'ensemble du roman : « Dans sa révision, João Almino me suggéra d'inclure ici des histoires de Valdivino susceptibles de captiver l'attention

Or c'est plutôt le narrateur qui promène à sa guise les lecteurs, car c'est lui qui conduit souverainement la direction du récit et qui décide ou non d'intercaler les commentaires de ses blogueurs.¹⁰⁴ Peut-être même invente-t-il ces blogueurs, de la même façon qu'il semble inventer les remarques de son correcteur. C'est lui qui dicte le rythme du récit, demande à ses lecteurs d'être patient et crée des effets d'attente, comme lorsqu'une prolepse fait allusion à un épisode amoureux avec sa tante Matilde, dans le temps où, déjà, il était devenu un jeune adulte (*HB*, p. 53). Par ces jeux entre vérité et mensonge, ainsi que par cette interaction amusée et ambiguë que le narrateur établit avec ses lecteurs, *Hôtel Brasília* représente un exemple typique de la façon dont la fiction de ces dernières décennies interroge les multiples potentialités d'un espace, d'une ville en l'occurrence, et éclaire les rapports instables entre l'imaginaire et le réel dans notre perception de cet espace. João Almino crée et recrée la ville de Brasília et son jeu littéraire est une architecture inventive qui, d'une certaine façon, nous fait songer au jeu d'échecs décrit par Italo Calvino, le bâtisseur littéraire des villes invisibles:

Revenant de sa dernière mission, Marco Polo trouva le Khan qui l'attendait assis devant un échiquier. D'un geste, Kublai l'invita à s'asseoir devant lui et à écrire avec la seule aide des échecs les villes qu'il avait visitées. Le Vénitien ne perdit pas courage. Les échecs du Grand Khan étaient de grandes pièces d'ivoire poli : disposant sur l'échiquier tours menaçantes et chevaux ombrageux, accumulant les bandes de pion, traçant des voies droites ou obliques selon la progression de la reine, Marco recréait les perspectives et les espaces de villes noires et blanches par les nuits de pleine lune.¹⁰⁵

1.2.6 L'irreprésentable des grandes villes d'aujourd'hui

des lecteurs ». *HB*, p. 98. ("Na sua revisão, João Almino me sugeriu que aqui eu incluísse histórias de Valdivino que pudessem cativar o leitor. » *CL*, p. 105).

¹⁰³ Comme le fait remarquer Regina Zilberman, le procédé consistant à créer une tension, liée au processus de production du récit, et à inventer un dialogue entre le narrateur et un adjutant, est similaire à la technique narrative empruntée par un grand auteur brésilien, Graciliano Ramos, dans son roman *São Bernardo*, RAMOS, 1986 [1934]. ZILBERMAN, Regina. « *Cidade Livre – fundação e memória cultural* ». In: *Matraga*, Rio de Janeiro, Uerj, vol. 19, n° 31, juillet-décembre 2012, p. 48.

¹⁰⁴ Le narrateur paraît prendre en compte les commentaires des blogueurs quand bon lui semble, et dans le dialogue qu'il établit avec eux, il est conscient de garder la mainmise sur son récit : « Enfin, pour les lecteurs du blog qui se plaignent de ne pas être cités, je précise que j'ai décidé de changer ma façon de procéder dans ce deuxième chapitre, je ne citerai plus chacun de ceux qui m'écrivent, mais comme vous l'aurez remarqué, j'ai tenu compte de leurs observations, pour corriger un horaire, ajouter un détail à propos des cérémonies, inclure le nom complet du cardinal ou le message du pape ». *HB*, p. 73. "Finalmente, para os leitores do blog que reclamam de não serem citados, esclareço que decidi mudar o procedimento neste segundo capítulo, já não vou citar cada um que me escreve, mas, como vocês têm notado, tenho levado em conta suas observações, para consertar um horário, acrescentar um detalhe sobre as cerimônias, incluir o nome completo do cardeal ou a mensagem do papa". (*CL*, p. 80).

¹⁰⁵ CALVINO, 2013 (1972), p. 148.

La mégalopole d'aujourd'hui, saturée de bruits, de trafics en tous genres, de violence et de ségrégation, est-elle encore vraiment « lisible » ? Pour le philosophe et urbaniste Paul Virilio, les relations citadines se désagrègent, la ville n'étant plus un espace de rencontres et de dialogues. La mondialisation, le mercantilisme et l'agrandissement précipité des grandes métropoles nous auraient projetés dans le temps des « villes paniques ».¹⁰⁶ La vision dystopique de la ville, l'angoisse des masses et de l'anonymat de l'individu, la saturation de la vie nerveuse en milieu urbain, sont certes des éléments déjà prégnants dans la littérature des grands écrivains réalistes et modernistes, comme nous l'avons vu. Mais la métaphore de la « ville tentaculaire », chère à Emile Verhaeren¹⁰⁷, est encore bien plus angoissante dans nos métropoles contemporaines, où les limites entre centre et périphérie, ainsi qu'entre le rural et l'urbain, s'effilochent complètement. Pour la philosophe François Gaillard, la ville contemporaine a perdu ses limites spatiales. Du temps de Haussman, Paris grandissait déjà, mais avait encore des limites avec ses boulevards de ceinture, limites à l'intérieur desquelles se tissait du lien humain et un ensemble de civilités.

Comprenons bien que la ville traditionnelle n'était pas humaine simplement parce qu'elle était une agglomération d'hommes. Elle l'était d'abord et essentiellement, parce qu'elle était un nœud de relations significatives. Un nœud de sens. Les grands amoureux de la ville, de Balzac à Benjamin, d'Aragon à Pérec, l'ont tous compris. De cela, la ville d'aujourd'hui, la mégalopole hyper ou post-moderne, ne veut rien savoir (...).

Or Paris, à l'exemple de toutes les grandes « villes globales », ne serait plus, selon François Gaillard, qu'un « espace indéfini », et « cette métamorphose a de quoi inquiéter, car ce qui s'efface avec la limite n'est rien de moins que l'humanité de l'homme ».¹⁰⁸ La philosophe française caractérise bien les enjeux de la représentation artistique lorsque celle-ci est confrontée à la ville d'aujourd'hui, qu'elle qualifie « d'hyper ou de post-moderne », ou encore de « ville globale »,¹⁰⁹ dans laquelle l'habitant anonyme éprouve « le sentiment d'être nulle part » et « d'y être sans raison » :¹¹⁰

Mais elle [la ville d'aujourd'hui] ne peut faire qu'il ne continue à se fabriquer, malgré elle, du sens avec tous ces pas dont elle ne veut rien savoir. Du sens sous la forme d'un texte fragile et difficilement lisible que les artistes savent mieux que

¹⁰⁶ VIRILIO, 2003. Dans le prochain chapitre, nous exposerons quelques données sur l'agrandissement prodigieux, au cours des dernières années, des villes qui sont représentées dans les romans de notre corpus, et sur les grandes problématiques urbaines et sociales qui caractérisent actuellement les grandes villes brésiliennes.

¹⁰⁷ Les vers du poète belge sont éloquentes, associant la ville à un espace monstrueux dévorant la campagne : « La plaine est morne et lasse et ne se défend plus, / La plaine est morne et morte – et la ville la mange. »

VERHAEREN, 1982 (1893), p. 87.

¹⁰⁸ GAILLARD, 2004, p. 209.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 209-210.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 212.

quiconque recueillir et déchiffrer. Aussi sont-ils souvent les mieux placés pour aider à la réflexion sur la ville.¹¹¹

La ville ne serait donc plus si lisible, dans ses tentacules se perdraient le sens et le liant social. Au-delà de cette perte de sens, dans la ville sans limites du monde d'aujourd'hui, l'écrivain contemporain doit aussi faire face à ce que l'anthropologue Marc Augé qualifie de « surabondance spatiale » ou « d'excès d'espace ». Les images des écrans de la publicité, de l'information et de la fiction ont créé cet excès d'espace, et comme l'explique Marc Augé, celui-ci est, paradoxalement, « corrélatif du rétrécissement de la planète »,¹¹² qui résulte de la mondialisation et de l'abolition des distances par les télécommunications et les modes de transport. Cette interprétation anthropologique du monde urbain contemporain rejoint la perspective du critique littéraire Bertrand Westphal : l'heure est à la saturation du monde réel, plus un pan de ce monde ne semble être inexploré en cette époque où les images satellites, la cartographie, les films et jusqu'au genre romanesque lui-même ont multiplié les vues et descriptions de villes.

À l'encre-vide d'Homère a succédé le trop-plein de la géographie littéraire post-moderne. Aujourd'hui, c'est l'écrivain qui arrive en seconde position : il est toujours précédé par ceux qui ont fixé le référent, qui sont parfois eux-mêmes des écrivains.¹¹³

Le voyage, dans ces conditions, n'est en fin de compte qu'un leurre. Tout aurait déjà été dit et vécu. C'est d'une certaine façon ce que représente le personnage de Dorner, dans *Récit d'un certain Orient*. Pour camper ce personnage, Milton Hatoum a sans nul doute songé aux figures historiques de nombreux voyageurs et scientifiques européens, en particulier à Von Humboldt, le naturaliste allemand du XIX^e siècle, que Dorner lui-même semble considérer comme une référence.¹¹⁴ Mais Dorner vit à la fin du XX^e siècle et bien que ce personnage ait quelque chose d'exaltant, par son aspiration à repousser tant les barrières naturelles de la forêt que celles, mentales, des différences culturelles, il apparaît finalement comme un avatar anachronique des grands explorateurs des siècles précédents, une pâle réplique de Von Humboldt. Son érudition époustouflante, toutes les nomenclatures d'orchidées qu'il maîtrise à la perfection, ainsi que la foule de connaissances qu'il a accumulées sur la vie amazonienne, ses habitants, leur comportement éthique et leur identité, tout cela ne lui est pas d'un grand secours pour comprendre l'altérité... Pire encore : pour se

¹¹¹ *Ibid.*, p. 210.

¹¹² AUGÉ, 1992, p. 44.

¹¹³ WESTPHAL, 2007, p. 139.

¹¹⁴ Dorner évoque ainsi la « pérégrination cosmique d'Humboldt », *RCO*, p. 102 (p. 74 dans le texte portugais).

comprendre soi-même. Il en résulte que Dorner est comme condamné à ce mouvement désespéré et solitaire allant de l'autre à soi-même et du même à l'autre : « Je n'ai jamais pu savoir s'il souffrait de son isolement, et pas davantage si la décision de s'installer à Manaus pour s'écouter dialoguer avec une autre image de lui-même – complicité spéculaire, perverse et fragile – était morbide » (*RCO*, p. 166).¹¹⁵

L'écrivain contemporain se retrouve donc face à ce défi colossal pour représenter les villes de son temps : comment continuer à représenter la ville alors même que tout semble avoir déjà été dit, que les Dorner du temps présent ont perdu les illusions des Von Humboldt d'antan et que, de surcroît, le monde urbain d'aujourd'hui semble échapper à toute tentative de lecture, à toute appréhension de sens ? Nous pensons que les romans de notre corpus, chacun à leur façon, tentent de contourner cette double impasse par leurs choix narratifs, thématiques et stylistiques. Et la première des réponses possibles consiste, paradoxalement, à signifier, par la fiction, les impasses de la représentation et d'une lecture des signes de la ville. Cela revient à présenter l'imprésentable, serait-on tenté de dire, en paraphrasant Henri Garris ou Françoise Gaillard.¹¹⁶ Cette écriture des impasses de la ville d'aujourd'hui serait déjà, en soi, une forme de résistance, d'échappatoire trouvée par la fiction. Dans un passage-clé de *Récit d'un certain Orient*, la narratrice principale erre dans la Manaus de la fin des années 1980 et décrit toute sa difficulté à vraiment « voir » ce qui s'offre à son regard : « Il était difficile de garder les yeux ouverts, un peu à cause de la luminosité, mais plus encore parce que tout se donnait à voir de façon presque incommode » (*RCO*, p. 111).¹¹⁷

Ce qui est ensuite représenté n'est pas une vision ordonnée. Le chaos et la dérégulation ont remplacé la « carte » et la vue d'ensemble, tandis que « le parcours » se retrouve échoué sur « une plage de déchets de misère humaine » (*RCO*, p. 153). Cette image donne un sentiment d'apocalypse, d'engloutissement dans les enfers, le tout étant lié au reflux du fleuve

¹¹⁵ “Não posso saber se a solidão o dilacerava, se alguma morbidez havia na decisão de fixar-se aqui, escutando a sua própria voz, dialogando com o Outro que é ele mesmo: cumplicidade especular, perversa e frágil”. (*RCO*, p. 120).

¹¹⁶ « Ils [les discours contemporains portés sur la ville, tant scientifiques que littéraires] ne doivent pas pour autant être rejetés : considérés comme un ensemble, ils disent à la fois la représentation nécessaire (par la nostalgie), la compréhension urgente, la représentation impossible (par sa déconstruction) et la présentation de son impossibilité. Ils constituent le seul effort possible vers une représentation à venir de l'urbain, le seul effort pour rendre notre monde habitable ». GARRIC, 2007, p. 546. Enfin, voici ce qu'en dit Françoise Gaillard, 2004, p. 213 : « Quand la ville n'est plus sens, il revient à l'artiste de redensifier l'espace et de le retendre par une idée force, fût-elle celle de l'imminence de la catastrophe ».

¹¹⁷ “Foi difícil abrir os olhos, mas não era a luminosidade que incomodava, e sim tudo o que era visível.” (*RCO*, p. 111). La traduction de l'édition française vise à une plus grande clarté, mais il nous semble qu'une traduction plus littérale aurait gardé intact l'effet poétique du texte original, qui joue sur la proximité de termes d'un même champ sémantique, avec les mots « luminosité » et « visible » : « Il était difficile de garder les yeux ouverts, et ce n'était pas vraiment la luminosité qui incommodeait, mais plutôt tout ce qui était visible ».

sur les quais, et ici l'on voit combien le réalisme de Milton Hatoum est débordé par des images tourmentées et par une atmosphère proche du merveilleux biblique.

La marée basse avait détaché le port du débarcadère, et tandis que je franchissais à pied la distance qui les séparait, je découvris avec horreur une ville inconnue, une plage d'immondices, de déchets de misère humaine, avec en outre l'odeur fétide de décomposition montant du sol, de la boue, des entrailles des pierres rouges et de l'intérieur des embarcations (*RCO*, p. 153).¹¹⁸

Les énumérations, qui dressent un catalogue d'objets amoncelés, expriment le grouillement, le fouillis désordonné d'une ville gangrenée, et le champ lexical de la puanteur renvoie à une forme de nausée ressentie par la narratrice.¹¹⁹ La description de Manaus semble elle-même rongée par la purulence et la décomposition.

La narratrice « méconnaît »¹²⁰ la ville de ses souvenirs, une ville désormais irréprésentable, ou seulement représentable sous la forme de ruines, de décombres. *Récit d'un certain Orient* expose donc bien les impasses de la représentation littéraire d'une grande ville actuelle, Manaus. La suite de notre travail montrera, nous l'espérons, que ce roman n'en reste pas là et qu'il propose une façon de contourner les impasses de la représentation : en effet, la Manaus représentée par Milton Hatoum est certes une Manaus en ruines, mais c'est à partir des ruines – les ruines et déchets d'une ville décadente, les traumatismes familiaux et les chocs de la mémoire intime – que la narration tisse et recompose la ville de Manaus, un espace à la fois mental et physique à la confluence des temps et des imaginaires. Un mouvement que l'on retrouve dans d'autres romans de notre corpus, comme *Estive lá fora* ou *Hôtel Brasília*, caractérisés par un même écartèlement entre, d'un côté, l'émiettement de l'espace et de l'autre une ville plurielle accordant plusieurs époques et imaginaires.

Les romanciers contemporains puisent donc dans la tradition pour représenter sous un jour nouveau les grandes villes d'aujourd'hui et même projeter leurs lecteurs dans la ville à

¹¹⁸ “A vazante havia afastado o porto do atracadouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconhecia: uma praia de imundícies, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações”. *RCO*, p. 111.

¹¹⁹ Henri Garric, à ce sujet, note que les auteurs contemporains réutilisent de vieilles techniques rhétoriques héritées du Moyen Âge, lorsqu'ils ont recours à des énumérations et construisent des catalogues d'objets ou de sensations pour exprimer l'abondance, que celle-ci soit vécue de façon positive ou négative, comme c'est le cas dans l'exemple cité du roman de Milton Hatoum. « Le catalogue fait entrer le grouillement dans le portrait de ville sous la forme 'brute' de l'énumération et de l'asyndète. [...] L'abondance n'est pourtant pas toujours vécue comme une plénitude, mais comme un excès vis-à-vis duquel l'individu est mis dans une position d'infériorité ». GARRIC, 2007, p. 185-186.

¹²⁰ « A cidade que hoje desconhecia » a été traduit en français par « une ville inconnue », mais cela n'exprime pas exactement le sens original ; le préfixe « - des » du verbe « desconhecer » implique en effet l'idée de perte, de dessaisissement, ce que renforce la présence de l'adverbe « aujourd'hui » : si autrefois la narratrice connaissait la ville, « aujourd'hui » elle la « méconnaît ».

venir, la ville en gestation. Le parcours que nous venons d'ébaucher nous a menés à grandes enjambées des représentations des cités médiévales à celles, problématiques et fragmentées, des grandes villes contemporaines. Mais il est maintenant temps de nous pencher plus attentivement sur le panorama national brésilien, en observant quelques éléments saillants de l'histoire urbaine de ce pays et de l'histoire littéraire de chacune des villes ; des éléments qui ont pu orienter et infléchir les écrivains dans leur représentation de Brasilia, Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Manaus, Recife, ainsi qu'une ville fictive.

2 LES VILLES BRÉSILIENNES PASSEES A LA LOUPE DE LA FICTION

En 1800, moins de 4 % de la population mondiale était urbaine. En 1950, ce pourcentage n'atteignait pas 30 %. « En 2007, le taux d'urbanisation, c'est-à-dire le pourcentage de population vivant dans les villes, atteint le seuil historique de 50% ».¹ Et cette progression se poursuit. La date de 1800 n'est pas anecdotique : la révolution industrielle qui a secoué l'Europe et les États-Unis au XIX^e siècle a engendré un mouvement d'urbanisation de grande ampleur sur ces territoires, comme nous l'avons signalé dans nos développements antérieurs. Cependant, les phénomènes conjoints d'industrialisation massive et d'urbanisation accélérée sont plus tardifs en Amérique du Sud.

Tout naturellement, la littérature urbaine s'est développée au Brésil avec quelques années de décalage par rapport à ses devancières européennes, qui se sont présentées comme des modèles à imiter, servilement ou bien avec inventivité, dans les cas les plus heureux. De manière générale, à la fois en raison de cette industrialisation plus tardive et d'une « condition latino-américaine non-hégémonique »,² les écritures réalistes ou modernistes ont été déclinées, dans la littérature brésilienne, de façon postérieure à la publication des grands romans du canon littéraire européen. Toutes les esthétiques et approches que nous venons d'évoquer ont nourri les représentations des grandes villes dans l'histoire de la littérature brésilienne, et il convient désormais de l'observer avec plus d'acuité, en nous interrogeant sur la façon dont les écritures contemporaines viennent s'adosser sur ces représentations antérieures, pour les prolonger ou au contraire pour les déplacer, sinon les contester.

2.1 Développements tardifs de l'urbanisation et de la fiction urbaine

Pour des géographes comme Claude Bataillon, la colonisation a été « la plus grande entreprise d'urbanisation de l'histoire ».³ Sous cet angle, l'explosion démographique urbaine du continent sud-américain, au XX^e siècle, pourrait être considérée comme une forme de

¹ Les chiffres sont également tirés de cet ouvrage de Jean-Pierre Paulet, qui s'appuie notamment sur des données fournies par l'ONU. PAULET, 2009, p.5.

² CASTRO ROCHA, 2015a, p. 78. On renvoie à la p. 34, note 7 de notre thèse.

³ BATAILLON; DELER et THÉRY, 1998, p. 11.

conséquence de l'histoire coloniale.⁴ Mais l'urbanisation des siècles de colonisation européenne doit être mise en perspective et ne peut occulter la primauté de la vie rurale pendant des siècles, notamment au Brésil. Dans l'Amérique hispanophone, la loi des Indes (1573) avait imposé le plan en damier autour de la Plaza Mayor, symbole d'un pouvoir administratif centralisé, alors que les villes portugaises de ce vaste territoire appelé Brésil se sont construites de façon plus désorganisée en tant que comptoirs commerciaux, de fixation instable.⁵ Les centres urbains coloniaux n'en étaient que plus dépendants des grands domaines agricoles et des « fazendas », car pour les Portugais il s'agissait avant tout d'exploiter, sans véritable planification et avec empressement, les ressources naturelles à portée de main.

Ainsi, dans les mots de Sérgio Buarque de Holanda, « si [...] les Portugais n'ont pas implanté au Brésil une civilisation agricole à proprement parler, ce n'en fut pas moins une civilisation aux racines rurales ».⁶ Des villes se construisent dans les colonies sud-américaines, mais dans le cadre d'une prédominance du mode de vie rural et d'une économie où fructifient les exploitations agricoles. « On peut, sans beaucoup forcer, affirmer qu'une telle situation n'a guère changé jusqu'à l'Abolition », ajoute l'historien brésilien.⁷ Bien entendu, c'est là un élément qui doit être pris en compte lorsqu'on étudie, comme nous nous proposons de le faire, la représentation littéraire des villes brésiliennes d'aujourd'hui : le cadre contemporain a beau être hyper-urbanisé, le rapport au monde rural et le binôme ville/campagne sont des problématiques essentielles dans un Brésil qui, historiquement, était encore essentiellement rural jusque vers le milieu du XX^e siècle.

L'Abolition de l'esclavage, en 1888, date à laquelle fait allusion Sérgio Buarque, nous conduit tout droit vers la fin du XIX^e siècle. De fait, ce n'est qu'au tournant du vingtième siècle que Rio de Janeiro, la capitale de l'époque, et São Paulo, la ville amenée à devenir le centre économique névralgique du pays, commencent à croître graduellement et à se moderniser. Rio de Janeiro, ville devenue prospère au XVIII^e siècle grâce aux minerais de

⁴ « Hyper-urbanisation et hyper-concentration sont aussi les caractéristiques d'un continent marqué à jamais par cette phase de conquête. Dès lors, on peut dire que l'Amérique latine est latine par les villes ». TROIN, 2000, p.133.

⁵ Voir TROIN, 2000, p. 133-141. On peut aussi se reporter à Sérgio Buarque de Holanda, *Racines du Brésil*, 1998 (1936), et tout particulièrement au chapitre « Le semeur et le carreur », *ibid.*, p. 143-220. L'intellectuel brésilien caractérise bien la fixation instable des premières villes coloniales portugaises : « La routine, et non la raison abstraite, a été le principe qui a orienté les Portugais, dans le tracé des villes comme dans tant d'autres manifestations de leur activité colonisatrice. Ils préféreraient agir à coups d'expériences successives, pas forcément coordonnées les unes aux autres, plutôt que de tracer à l'avance un plan qu'ils devaient suivre jusqu'au bout à la lettre. Parmi les établissements qu'ils ont fondés au Brésil, on en trouvera peu qui n'aient changé une ou deux fois de site, voire davantage, et la présence du vieux bourg classique à côté de certains centres urbains d'origine coloniale fait apparaître les tâtonnements dispendieux de leurs procédés ». *Ibid.*, p. 170.

⁶ BUARQUE DE HOLANDA, 1998 (1936), p. 109.

⁷ *Ibid.*, p. 109.

l'État de Minas Gerais et au transfert de la vice-royauté depuis Salvador (en 1763), est la première à connaître ce processus de transformation. Port et transport se développent, notamment les voies ferrées dès 1858,⁸ et de 1890 à 1906, la population carioca passe de 500 000 à 800 000 habitants, avec un afflux massif de paysans nordestins, de noirs récemment affranchis et d'immigrants européens. Les problèmes de logement éclatent et les tensions sociales sont nombreuses alors que s'effectue la transition entre le travail esclave et le travail libre. Le célèbre Pereira Passos, maire de Rio entre 1902 et 1906, lance une série de réformes urbaines visant à détruire les taudis du centre et à construire de larges avenues sur le modèle haussmannien. Les écrivains habitant Rio de Janeiro portent alors leur attention sur le contexte urbain et donnent un tour nouveau à la littérature brésilienne.⁹

Parmi ces écrivains cariocas qui arpentent Rio de Janeiro, Lima Barreto et João do Rio sont au premier plan. Le premier par une fiction livrant le point de vue de l'homme commun et faisant du trivial la source de l'expérience à l'origine de l'écriture.¹⁰ Le second en saisissant la variété et l'insolite du quotidien de Rio de Janeiro, à travers le genre de la chronique, qu'il enrichit par des techniques d'investigation empruntées au journalisme américain.¹¹ Ces deux auteurs ont en commun de recenser un éventail de nuances sociales et d'embrasser la diversité de la ville.¹² Ils offrent ainsi une riche promenade poétique et mélancolique dans les rues cariocas. De ce point de vue, le Rio de Janeiro de Garcia-Roza, avec sa poésie noire et son goût pour une flânerie nostalgique dans les recoins oubliés de la ville, est plus proche de João do Rio et de Lima Barreto que des descriptions terribles d'un Paulo Lins ou de Patrícia

⁸ PAULET, 2009, p. 63.

⁹ Des fictions avaient certes déjà plongé dans le milieu urbain, comme les *Memórias de um sargento de milícia* (ALMEIDA, 1944 [1854]), dont les personnages des classes moyennes et populaires gravitent dans le Rio de Janeiro des années 1850. Mais le vrai virage date des années 1890-1900, avec plusieurs écrivains qui se détachent.

¹⁰ On peut ici se référer, entre autres textes critiques, au livre *Todas as cidades, a cidade*, GOMES CORDEIRO, 1994, ou « Uma cidade dois autores », NOGUEIRA GALVÃO, 1998. Il s'agit, pour ce qui est du dernier texte cité, d'un essai croisant les perspectives fictionnelles de Machado de Assis et de Lima Barreto, et c'est dans ces termes que Walnice Nogueira Galvão indique l'intérêt d'une lecture croisée : « Les deux auteurs furent témoins de l'avalanche modernisatrice qui fit de Rio de Janeiro une métropole du XX^e siècle ». *Ibid.*, p. 97.

¹¹ Voir, au sujet de cet auteur et de son rapport à Rio, le très bel essai de Christine Ritui, « João do Rio : ombre et lumière du Rio de Janeiro de la Belle Époque », RITUI, 2004, p. 31-40..

¹² Ces auteurs se concentrent sur des figures de l'ordinaire, des personnages ou des situations particulières, tout en donnant à voir une vue plus générale de la vie dans la capitale de l'époque. C'est en observant cet angle littéraire à la fois large et particulier que la critique Andrea Saad Hosne établit un parallèle entre une nouvelle de Lima Barreto intitulée « O moleque », du recueil *Histórias e sonhos* (São Paulo, Brasiliense, 1956 [1920], p. 36-50) et *Tant et tant de chevaux*. Dans « O moleque », la narration part de considérations générales sur la ville de Rio de Janeiro pour peu à peu réduire son angle d'observation et se fixer sur un quartier pauvre de la banlieue, puis sur quelques habitants de ce quartier et enfin sur un enfant des rues, dont la situation, en retour, est pleine de significations sur les dimensions de l'existence dans la grande ville. À l'instar du roman de Luiz Ruffato, dont la multiplicité de fragments et de situations particulières soutient une lecture plus vaste de la ville dans son ensemble. SAAD HOSNE, 2007, p. 31.

Melo,¹³ pour ne citer que deux œuvres contemporaines faisant apparaître des contrastes radicaux entre riches corrompus et bandits des quartiers pauvres, avec des trames romanesques qui ne laissent que peu de place à l'homme ordinaire et à une certaine poésie du trivial.

Deux autres écrivains, en cette même époque à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, font date pour la fiction urbaine au Brésil : Aluísio Azevedo, en tant que chef de file du naturalisme brésilien, et Machado de Assis, en tant que classique incontestable et incontesté des lettres brésiliennes. La place stratégique qu'ils occupent mérite que l'on fasse un détour rapide vers leurs œuvres.

2.2 D'Aluísio Azevedo à Rubens Figueiredo

Aluísio Azevedo, né dans le Maranhão, est le grand représentant brésilien du naturalisme et son roman *O cortiço* relève tout le contraste social, dans le quartier de Botafogo, entre un « *cortiço* », c'est-à-dire un ensemble résidentiel précaire où s'entassaient de nombreuses familles, et un « *sobrado* », une demeure imposante d'un riche propriétaire, qui, dans l'œuvre du romancier naturaliste, jouxte le « *cortiço* ». ¹⁴ De ce roman se dégagent des aspects saillants que l'on retrouve chez de nombreux naturalistes, comme l'influence du milieu, le déterminisme social, une certaine animalisation des personnages, des intrigues qui plongent dans un univers social misérable. Certains textes contemporains, par leur mise en exergue de processus d'exclusion sociale, ainsi que par leur caractérisation de villes où des favelas sont parfois nichées juste en face de riches quartiers résidentiels, peuvent faire écho au roman *O cortiço*. ¹⁵ On songe par exemple à cet épisode, que nous avons commenté précédemment, où les pêcheurs du Capibaribe viennent s'inviter à une fête organisée dans une demeure cossue.

¹³ LINS, 2012 (1997) et MELO, 1995. Le premier roman (*Cidade de Deus*) est centré sur le trafic de drogues et la violence dans une favela de Rio de Janeiro, le deuxième (*O Matador*) suit la trajectoire d'un tueur professionnel.

¹⁴ AZEVEDO, 2012 (1890).

¹⁵ Comme le relève Andrea Saad Hosne, tout un pan de la littérature brésilienne permettrait de suivre un fil rouge en narrant, depuis plus d'un siècle, un processus historique d'exclusion. La série de textes concernés irait des écrits de Lima Barreto ou d'Aluísio Azevedo, qui donnent à voir la misère sociale des « *cortiços* » et des « *mucambos* » (des baraques, les maisons des plus pauvres), jusqu'aux récits d'aujourd'hui, signés Luiz Ruffato ou encore Rubens Figueiredo. SAAD HOSNE, 2007, p. 31. Tânia Pellegrini établit le même lien de parenté entre les romans d'époques antérieures centrés sur les « *cortiços* » et des fictions contemporaines s'ancrant dans des espaces d'exclusion comme les favelas. PELLEGRINI, 2008, p. 44.

Dans *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*,¹⁶ la critique Flora Süssekind essaie d'ailleurs de prouver qu'une tendance naturaliste traverse toute l'histoire de la littérature brésilienne, depuis Aluísio Azevedo, le plus illustre représentant de ce mouvement littéraire sous les tropiques, jusqu'à une nouvelle forme de naturalisme influencée par le journalisme et les communications dans les années 1960 et 1970, en passant par un type de naturalisme en dialogue avec les sciences sociales dans les années 1930, sous une perspective régionaliste. Bien entendu, le mot « naturalisme » est ici employé dans un sens très large, allant bien au-delà du mouvement littéraire articulé autour de Zola et des écrivains des soirées de Médan qui, vers la fin du XIX^e siècle, avaient pour ambition d'appliquer à l'art les méthodes et résultats des sciences positives et de la médecine de Claude Bernard. Si Azevedo peut, pour sa part, être considéré comme un épigone de Zola, c'est loin d'être le cas d'un José Lins do Rego, pour prendre le cas d'un auteur des années 1930, ou d'un José Louzeiro, exemple d'écrivain ayant produit ses récits dans une veine journalistique. Pour Süssekind, qui a un regard particulièrement critique sur cette supposée continuité du naturalisme, celui-ci serait une « esthétique de l'objectivité, de l'analogie, de l'identité, se caractérisant par un recours constant à ce qui pourrait être étiqueté comme 'scientifique' ou 'national' ». ¹⁷

Quel serait le lien, aussi ténu soit-il, entre, d'une part, cette tradition de veine réaliste ou naturaliste et, d'autre part, les romans contemporains que nous nous proposons d'étudier ? Ces derniers ne sont pas fondés sur des compositions unitaires, mais bien plus sur une esthétique du fragment. Par des épisodes de leurs intrigues, des jeux ambigus entre une réalité bien documentée et le « mensonge » de la fiction, ainsi que des constructions narratives où plusieurs points de vue s'enchevêtrent, les romanciers font assez ressortir une défiance à l'égard de l'objectivité et envers des discours visant à la scientificité. Il est vrai, cependant, qu'ils s'ancrent dans la réalité urbaine du Brésil d'aujourd'hui et expriment assurément la volonté d'éclairer les problèmes contemporains de la société brésilienne, en explorant notamment les franges, les marges et les zones d'ombre de celle-ci. C'est en cela que l'on peut tracer, en pointillés et avec toutes les précautions nécessaires, une ligne de continuité entre le projet littéraire de Ruffato et les œuvres de quelques devanciers, comme Azevedo, mais aussi, plus tard, Marquês Rebelo ou Dyonélio Machado. ¹⁸ Ce dernier est l'auteur de *Os*

¹⁶ SÜSSEKIND, 1984.

¹⁷ *Ibid.*, p. 93.

¹⁸ Ruffato se rattache d'ailleurs à une ligne d'écrivains qui, à travers les époques, auraient construit leurs œuvres en ayant pour axe fort une observation critique de la société et des mécanismes d'exclusion. On peut toutefois se demander s'il n'y a pas, dans cette prise de position de Ruffato, la volonté de marquer sa différence par rapport à

*ratos*¹⁹, un roman assez peu connu et pourtant précurseur d'un type de fiction urbaine contemporaine, dans la mesure où il décrit la vie de petites gens, les misères quotidiennes et la pression exercée par le monde de l'argent, dans la ville de Porto Alegre.

Comme le fait très justement remarquer Karl Erik Schøllhammer, la fiction brésilienne contemporaine est en quête d'une nouvelle forme de réalisme. Mais un réalisme pour lequel de vieilles oppositions, plaçant d'un côté le « réalisme marginal » et de l'autre des « univers intimes et sensibles », ou bien d'un côté le « naturalisme » et d'autre part le « psychologisme », ne font plus vraiment sens.²⁰ La scène avec les pêcheurs du roman *Estive lá fora* est de ce point de vue caractéristique : dans cet épisode, comme nous l'avons vu, le réalisme est inondé par la subjectivité du personnage principal, et l'écriture est bercée par une forme de mélancolie poétique. Pour ce qui est de Ruffato, on rappellera ce qu'a écrit Sônia Maria Van Dijck Lima : « Au lecteur, Ruffato offre un naturalisme qui ne craint pas de plonger dans les bas-fonds : il montre la ville au-delà du mouvement de véhicules, des lumières, de son extension territoriale, au-delà des statistiques démographiques et des indices de développement ».²¹

Certes, mais comme nous l'avons vu précédemment, le réalisme d'un Zola, déjà, débordait le cadre étroit de la rigueur descriptive et, par la dynamique d'une « énergie narrative »,²² allait lui aussi bien « au-delà des statistiques », au-delà d'un registre factuel. Surtout, défions-nous des limites de l'étiquetage critique, car Ruffato, encore une fois, a beau être qualifié de « néonaturaliste » par la façon dont il entaille le réel, il n'en est pas moins expérimentaliste sur le plan formel et son réalisme repose avant tout sur une matérialisation de la fragmentation de la ville à travers une structure romanesque éclatée et un langage

ses confrères et contemporains, tout en légitimant son projet littéraire par le fait de l'inscrire dans une tradition et même d'associer celle-ci à Machado de Assis : « Je suis incapable de me situer à l'intérieur d'une tendance, d'une mouvance. À l'intérieur d'une tradition, oui, c'est autre chose : [...] certes une tradition pas très grande ni forte, mais qui n'en est pas moins importante ; une tradition qui d'une certaine façon est instaurée par Machado de Assis. Cela peut sembler absurde de dire cela, mais pour moi Machado de Assis a fait, comme nul autre, une critique de la société de son temps. Et s'il l'a fait, c'est parce qu'il venait d'une origine très modeste, avant de gravir tous les échelons sociaux pour finalement réaliser une critique impitoyable de la société brésilienne [...]. Dans cette tradition, il y a aussi Aluísio de Azevedo, auteur du magnifique *O cortiço*, qui est également une tentative visant à comprendre la société brésilienne non pas à travers la représentation de l'élite, du pouvoir, mais par un focus sur la façon dont les classes sociales sans visibilité agissaient au sein de cette société. Puis d'autres auteurs poursuivront l'effort de compréhension de cet univers social, comme Marques Rebelo, aujourd'hui méconnu, ou Dyonélio Machado ». WEIGEL, François. *Entretien avec Luiz Ruffato*, São Paulo, décembre 2016 (Voir « Annexes »).

¹⁹ MACHADO, 1995 (1935).

²⁰ SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15.

²¹ VAN DIJCK LIMA, 2007, p. 145.

²² L'expression est de Henri Mitterand MITTERAND, 1990, p. 210), dont l'approche critique, comme nous l'avons évoqué précédemment, vise justement à rappeler combien Zola, au-delà de son travail documentaire et de sa méthode, donne une vision dynamique de l'espace et du temps par la tension de ses narrations et par l'élan symbolique de ses descriptions.

fragmenté. De la même façon, dans *Passageiro do fim do dia*, où le quotidien est décrit avec force détails et une précision chirurgicale, les traits de subjectivité et les indices d'écriture faisant apparaître l'intériorité du personnage déportent le roman d'une esthétique strictement réaliste ou naturaliste.

De surcroît, ce qui est en jeu dans *Passageiro do fim do dia* n'est pas simplement le dépassement du réalisme descriptif. En effet, au-delà du traitement artistique du réel, le roman dialogue avec l'idéologie scientiste sur laquelle s'appuyait le naturalisme de la fin du XIX^e siècle. Au fil de ses réflexions décousues, le protagoniste du roman confronte son vécu personnel avec des épisodes de la vie de Darwin, qu'il découvre dans un petit livre de vulgarisation sur les voyages du scientifique anglais dans la région traversée par le bus. Une région où s'érigent désormais usines et immeubles et où la lutte urbaine, pour la survie des plus forts contre les plus faibles, fait très souvent écho aux théories de Darwin. Les premières pages du roman donnent d'ailleurs tout de suite le ton : c'est le champ lexical de la « survie » en milieu hostile, en l'occurrence la jungle urbaine faisant pendant à la nature sauvage traversée par Darwin, qui domine, avec les termes « survivre », « échelle de l'évolution », « degré » (social),²³ « adversité », « adaptation » (*PFJ*, p. 10).

Ainsi, tout au long de son roman, Rubens Figueiredo semble établir un jeu de miroirs et de contrastes avec les différentes phases du naturalisme, que Flora Süssekind a repérées dans son survol historique de la littérature brésilienne. Du point de vue de l'écriture, le regard subjectif de Pedro fait basculer le texte dans un domaine métaphorique allant au-delà du style journalistique ou néo-documentariste ;²⁴ du point de vue idéologique, le monde en conflits présenté par le roman remet en question les conceptions rigides de l'évolutionnisme social et du déterminisme. Une dispute entre une araignée et une guêpe, motif tiré des récits de Darwin, cristallise les interrogations de Pedro et se présente comme une sorte de mise à l'épreuve du scientisme en tant que modèle de compréhension de la société. Darwin lui-même aurait qualifié ce combat entre deux insectes comme une lutte entre « le tyran et sa victime » (*PFJ*, p. 31).²⁵ La guêpe traque l'araignée et finit par l'achever de « deux piqûres » sur le

²³ En réalité, le traducteur de l'édition française a choisi l'expression « monter d'un cran » plutôt que la traduction littérale du mot portugais « degrau » (*PFD*, p. 8). Mais la traduction littérale, « degré », renvoie plus directement au darwinisme et aux « degrés » de l'évolution.

²⁴ Aujourd'hui, les critiques ont souvent recours aux adjectifs « néo-naturalistes » ou « néo-documentaristes », pour renvoyer à une lame de fond de la production artistique contemporaine. Ângela Dias, notamment, citant des textes comme *Estação Carandiru*, de Draúzio Varella, ou *Cité de Dieu*, de Paulo Lins, évoque des « teintes néonaturalistes » qui affleurent à travers « un langage fluide, communicable, de forte complexion journalistique, et une obsession ethnographique dans la contextualisation de la scène et des caractères, ainsi qu'à travers une emphatique objectivation de la violence, en des entailles précises dans les extrêmes des turpitudes humaines ».

MARIA DIAS., 2007, p. 15-16.

²⁵ «O tirano e a vítima». *PFD*, p. 25.

« thorax » (*PFJ*, p. 33).²⁶ Or ces deux mots suffisent pour rappeler à Pedro le souvenir de coups qu'il a reçus alors qu'il vendait des livres dans la rue et que des soldats, montés sur des chevaux, étaient intervenus rudement pour chasser des vendeurs ambulants.

Par analogie, la lutte entre la guêpe et l'araignée renvoie donc au vécu de Pedro, dans une société où d'innocentes « victimes » peuvent être la proie des « tyrans ». Toutefois, si cet épisode entre une guêpe et une araignée prend la valeur d'un apologue, son sens reste très ambigu. Ironiquement Pedro se demande si le fait que Darwin a « capturé » l'araignée et la guêpe, afin d'emporter ces spécimens dans son pays, ne serait pas finalement « toute la morale de cette fable » (*PFJ*, p. 31).²⁷ Surtout, lorsque Pedro, prolongeant sa lecture, lit un autre épisode de lutte entre une araignée et une guêpe, le vainqueur est cette fois l'araignée, qui prend la guêpe dans ses toiles (*PFJ*, p. 203-204). Il n'y aurait donc pas de règle unique déterminant la survie des espèces animales, pas plus qu'il ne serait possible de réduire les tensions sociales à une logique évolutionniste. *Passager de la fin du jour* n'est en aucun cas un roman à thèse, et le lecteur ne trouvera pas de réponses définitives dans les anecdotes du livre de Darwin, ainsi que dans les épisodes de la vie de Pedro et d'autres personnages. Mais ce texte a une intention critique et invite, comme l'a éclairé Paulo Roberto Tonani, à remettre en perspective nos lectures des tensions sociales et à interroger la pertinence du naturalisme:

Il ne reste plus qu'à répéter la question que se pose Pedro en parcourant des paragraphes du récit de Darwin : « Si les uns survivaient et pas les autres, était-ce parce qu'ils étaient supérieurs ? ». C'est une aporie. Il ne s'agit pas d'y répondre. Il importe de questionner. Se demander, surtout, si les thèses du naturalisme littéraire ont encore une place dans les écrits contemporains et dans quelle mesure il est possible d'aborder la triade réalité sociale, violence et marginalité, sans utiliser les teintes du naturalisme.²⁸

2.3 Machado de Assis ou l'universalisme de la fiction urbaine

Dans son essai « Uma nova narrativa », le critique littéraire Antonio Candido s'interroge sur les grandes orientations de la fiction brésilienne, laquelle aspirait à s'affirmer comme autonome et particulière au XIX^e siècle. Pour Candido, l'auteur-clef est ici Machado de Assis. Le versant urbain et universaliste de la fiction brésilienne se serait pleinement consolidé avec l'auteur de *Dom Casmurro*, « qui assurément a contribué à ce que le

²⁶ «Duas ferroadas», *PFJ*, p. 27.

²⁷ «Toda a moral da fábula», *PFJ*, p. 25.

²⁸ TONANI DO PATROCÍNIO, 2013, p. 277.

régionalisme soit cantonné, dans la fiction brésilienne, comme une option secondaire », ²⁹ et qui aurait dégagé la fiction des frivolités de la couleur locale. Il est probable que Cristóvão Tezza ait lu cet essai d'Antonio Candido. Dans les propos que l'écrivain nous a livrés, on trouve en tout cas des correspondances avec la thèse de « Uma nova narrativa » : ³⁰

La littérature brésilienne a fait confluer deux grands courants. Un courant alencarien, en quête d'une essence paradisiaque ou d'une exaltation de la nature brésilienne [...] ; et un autre courant, machadien, désirant insérer le Brésil dans une conscience universelle, dans un projet qui serait proche de l'illumination du XVIII^e siècle. Le deuxième courant renvoie à l'essence de la littérature urbaine, car la ville arrache les racines des personnes, dont les relations ne sont plus simplement des relations de ressemblance, de voisinage ou de parenté. [...] C'est le passage classique d'une communauté vers une société. [...] En tant qu'auteur, je me relie à cette impulsion globalisante et urbaine de la civilisation brésilienne. ³¹

Bien entendu, cette catégorisation très large ne signifie pas que les auteurs de notre corpus écrivent à la façon de Machado, loin s'en faut. Tout au plus peut-on dire que, pour certains, Machado apparaît comme un modèle lointain par la construction complexe de ses structures narratives qui créent des zones d'inconfort pour le lecteur, par le prisme ironique avec lequel il observe son époque et par la façon dont il dépeint la ville de façon oblique, à travers la subjectivité de ses narrateurs et les contrastes qu'il établit entre des personnages de conditions différentes. ³²

Il convient ici de souligner que João Almino assume un dialogue plus direct avec le classique des classiques de la littérature brésilienne, dont il est un lecteur très attentif, comme en témoignent les essais qu'il a consacrés à cet auteur. ³³ Dans les romans précédant *Hôtel Brasília*, on trouve notamment un chien du nom de Quincas Borba, une cartomancienne faisant la prémonition d'une idylle pour le personnage principal, ou encore un « défunt auteur » narrant son histoire post mortem, autant de personnages ou de situations qui sont des

²⁹ CANDIDO, 2003 (1987), p. 203.

³⁰ On pourrait également citer les mots de João Almino, 2008, p. 67 : « Machado de Assis a œuvré pour une longue tradition brésilienne de littérature urbaine, sans recours au descriptivisme et au pittoresque ».

³¹ WEIGEL, François. *Entretien avec Cristóvão Tezza* (voir les « Annexes »).

³² Ecrire la ville par des détours, des digressions, ou par l'évocation d'émotions, de sentiments, c'est, selon Ana Miranda, l'un des éléments permettant de rapprocher Machado de Assis et João Almino – et cette écriture de la ville par la digression nous semble aussi caractériser les romans de Milton Hatoum et de Cristóvão Tezza : « Comme Machado de Assis, qui rarement décrit Rio de Janeiro, mais dont l'œuvre nous fait sentir viscéralement les pulsations de la ville, João Almino ne montre pas Brasília, il ne montre ni la Brasília du coucher-de-soleil, ni la Brasília des lignes, de l'espace, des villes de la banlieue, du grand plateau, ni la Brasília des trois pouvoirs, ni la Brasília mystique. Il s'intéresse aux effets, aux émotions que la ville a le pouvoir de susciter chez les êtres humains qui la côtoient ». MIRANDA, Ana. « João Almino: tetralogia de Brasília », *Correio Braziliense*, Brasília, 1er mars 2009. Les couchers de soleil ou le grand plateau apparaissent dans *Hôtel Brasília*, mais ils sont la plupart du temps suggérés et évoqués de façon détournée plutôt qu'ils ne sont décrits précisément. Consulté le 5 mai 2015, sur la page internet suivante : <http://www.joaoalmino.com/joao-almino-tetralogia-de-brasil-2/>.

³³ ALMINO, 2009. Et puis: ALMINO, 2008, p. 35-68.

clins d'œil à l'œuvre de Machado de Assis.³⁴ Dans *Hôtel Brasília*, il n'y a aucune référence aussi explicite aux situations romanesques de Machado, mais ce roman, comme les premiers titres du quintet, est incontestablement machadien dans sa façon de construire un narrateur ambigu.³⁵ La technique visant à dépister le lecteur entre le personnage-narrateur, João ou JA, et le correcteur João Almino, du nom même de l'auteur, fait immédiatement penser aux initiales M de A, si ambiguës, du roman *Ce que les hommes appellent amour* (titre original : *Memorial de Aires*).³⁶ L'auteur enjoint ainsi à son lecteur de se méfier de la réalité et de reconstruire le récit entre les lignes. Il semble l'avertir ironiquement du danger représenté par les narrations omnipotentes à la première personne, prétendant asséner des vérités infaillibles. Ce qui est en jeu est une réflexion sur le décentrement de la fiction, qui ne cherche pas à révéler des vérités mais à poser des questions, ni même à décrire la ville objectivement, mais à entraîner le lecteur dans la part d'invisible de Brasília, à mi-chemin entre fiction et réalité, géographie et imagination.

Le dialogue intertextuel avec Machado de Assis n'est pas du tout aussi explicite dans le roman de Cristóvão Tezza et pourtant il nous semble que certaines situations romanesques et thématiques entrent en résonance, discrètement, avec l'œuvre du « sorcier du Cosme Velho ». Machado, de *Resurreição* à *Dom Casmurro* en passant par plusieurs nouvelles, n'a cessé de construire des triangles amoureux ; or, dans *O fotógrafo*, les triangles amoureux, avec leurs combinaisons de soupçons, de remords et d'appréhension, se font et se défont au hasard des rencontres dans la ville. Ainsi Duarte, rentrant chez lui après un baiser échangé à la sortie du cinéma avec Lídia, calcule ses pas dans la rue comme autant d'unités de mesure pouvant l'éloigner de la tentation de l'adultère ;³⁷ de même, le photographe observe de loin sa

³⁴ Concernant la réappropriation, par João Almino, de situations romanesques et de techniques d'écriture propres à Machado de Assis, on peut notamment lire l'essai suivant : JOBIM, 2013, p. 235-252. José Luis Jobim met l'accent sur le fait que des réflexions critiques viennent s'immiscer dans les fictions de João Almino, comme dans celles de Machado de Assis. Citons aussi Pedro Meira Monteiro, « Todo instante: A ficção de João Almino ». In: *Luso-Brazilian Review*, Volume 47, N° 1, 2010, p. 61-70.

³⁵ João Cezar de Castro Rocha a signalé que la construction du narrateur est l'axe central de l'émulation à laquelle se livre João Almino, sur les traces de Machado de Assis : « Dans tous les romans se détache le projet d'établir un dialogue créatif avec les stratégies narratives de Machado de Assis, dans sa phase de maturité ; un dialogue associé à une réflexion très fine sur la centralité des moyens audiovisuels dans la culture contemporaine ». CASTRO ROCHA, 2015, p. 291. L'article a d'abord été publié dans le *Jornal do Brasil*, le 4 octobre 2009, autrement dit avant la publication d'*Hôtel Brasília*. Mais le dernier roman du quintet de Brasília confirme pleinement cette hypothèse de lecture.

³⁶ MACHADO DE ASSIS, 2015 (1908).

³⁷ « Il lui semblait que chaque pas en direction de son domicile, alors qu'il remontait la rue José de Alencar, une mer de phares dans les yeux, avec déjà l'impression d'être dans la nuit complète, chaque pas était, disons, et il faisait le compte en regardant ses doigts, un écart de 50 kilomètres par rapport à Lídia ». (« Parece que cada passo que dava em direção de sua casa, agora na contramão da José de Alencar, um mar de faróis no olho dele, que já parecia noite completa, cada passo era, digamos, e ele calculou olhando para os dedos, 50 quilômetros para longe de Lídia [...] ». *OF*, p. 109).

femme Lídia avec un « inconnu » et finit par tourner le dos à la scène, refusant d'enquêter plus à fond sur ce qu'il pressent déjà ;³⁸ puis Lídia se sent « étrangement trahie » lorsqu'elle découvre, dans les photos prises par son mari, un portrait d'Íris, cette femme qu'elle avait croisée fugitivement dans la rue.³⁹

Enfin, lorsque le personnage Duarte reçoit une lettre anonyme « d'une élève éperdument amoureuse » (*OF*, p. 105) et quand, plus tard, tant Duarte et Lídia que le photographe, trompé, jettent chacun à leur tour un œil sur une feuille de propagande vantant les services d'une voyante (*OF*, p. 118 et 133), on ne peut s'empêcher de songer à « La cartomancienne »,⁴⁰ une nouvelle machadienne qui instaure le doute chez les personnages et les lecteurs à partir de ces mêmes éléments : les prédictions d'une diseuse de sort, ainsi qu'une lettre anonyme. Mais la diseuse de sort du roman de Tezza est un avatar ironique de la cartomancienne : Madame Susana est bien de son temps et se trouve réduite à attirer ses clients par des feuilles volantes racoleuses, qui laissent indifférents les personnages du roman. Tout juste ce vulgaire papier de propagande fait-il surgir un sourire désabusé sur les lèvres du photographe, en faisant miroiter l'espoir de renouer avec des amours perdues.

La littérature de Cristóvão Tezza, assurément, est une grande massacreuse d'illusions... Il y a là, en tous les cas, un jeu complexe de relations triangulaires entre quelques personnages ne cessant de se croiser, souvent sans s'en rendre compte. Au gré des allées et venues dans la ville, se dessine de la sorte un espace mental autant que physique. De ce point de vue, au-delà de la topographie propre à Curitiba, l'espace mental du roman, qui apparaît à travers les doutes, la progression de sentiments et des émotions, pourrait certainement être transposable dans une autre ville. En cela, la littérature de Tezza, ou de Hatoum, ou encore de Rubens Figueiredo, est de « racine machadienne », « universaliste et globalisante ».

2.4 São Paulo, la ville des modernistes

³⁸ « Mais c'était vraiment Lídia, au loin [...]. Sous le coup d'une nouvelle impulsion, il remit l'appareil dans sa pochette, ferma la tirette et fit volte-face ». (« Mas era Lídia mesmo, longe [...]. Outro impulso, devolveu a máquina para a bolsa, fechou o zíper e virou-se ». *OF*, p. 114).

³⁹ « [...] Elle tenta de comprendre ce qu'elle était en train de voir, et l'espace d'un instant se sentit complètement trahie ». (« [...] ela tentava compreender o que estava vendo, sentindo-se por um instante absurdamente traída ». *OF*, p. 255).

⁴⁰ « A cartomante », publiée d'abord dans la *Gazeta de notícias*, en 1894, a ensuite été incluse dans le recueil *Várias histórias*, datant de 1896. On peut notamment trouver cette nouvelle dans l'édition suivante : MACHADO DE ASSIS, 1996 (1894), p. 72-77.

Avec de grandes figures telles qu'Aluísio Azevedo ou Machado de Assis, Rio de Janeiro est incontestablement le cœur de la vie littéraire brésilienne dans les premières années du XX^e siècle, mais cette position dominante sera ensuite contestée par São Paulo, la ville où une génération irrévérencieuse et iconoclaste lance, en 1922, la Semaine d'art moderne. Il faut dire que le petit bourg fondé par des jésuites en 1554 avait grandi à une folle vitesse... En 1872, date du premier recensement, Rio de Janeiro, comptait tout juste un peu moins de 275 000 habitants, mais n'en était pas moins la ville la plus peuplée du pays, alors que São Paulo n'arrivait qu'au dixième rang avec un peu moins de 31 000 âmes.⁴¹ Mais le chemin de fer, apparu en 1870, ou encore l'arrivée massive d'immigrants européens, sont les premiers signes de transformation de la région de São Paulo, la ville étant alors en passe de devenir la plaque-tournante du commerce de café.⁴² En raison de l'affaiblissement progressif du cycle économique du café, les investissements se dirigent, dans les premières décennies du XX^e siècle, vers les industries textile, mécanique, sidérurgique ou chimique ; la ville s'industrialise, s'internationalise et croît de façon désordonnée.⁴³

Les transformations fulgurantes de São Paulo fascinent et effraient, constituant le défi et le moteur de nouvelles représentations littéraires pour la génération des modernistes brésiliens, enthousiasmés par les mouvements d'avant-garde européens, du futurisme à la poésie de Blaise Cendrars. Tout l'effort des modernistes est de montrer la ville en son mouvement, de traduire sa vitesse et son cosmopolitisme, de signifier la multiplicité des discours qui traversent un espace urbain « chamboulé », « désorienté », ce à quoi renvoie l'adjectif « *desvairado* », présent dans le célèbre titre *Paulicéia desvairada* (1922), un recueil de poèmes de Mário de Andrade.⁴⁴

Le plus souvent, São Paulo était alors représentée d'un point de vue euphorique, comme le terrain de la liberté, d'une vie intense et d'une modernité pleine d'allant, des aspects manifestes dans les nouvelles d'Alcântara Machado, du recueil *Brás, Bexiga e Barra-Funda* (1927).⁴⁵ Mais la modernisation pouvait aussi être représentée par son envers, dans des

⁴¹ THÉRY, 2008, p. 154.

⁴² Voir MARTINS BRESCIANI, 2008, p. 264.

⁴³ Pour ces quelques lignes succinctes sur le développement de São Paulo, nous nous sommes essentiellement appuyés sur trois références: MARTINS BRESCIANI, 2008, p.263-276 ; PAULET, 2009, p.63-64 ; et VOLOCHKO, Danilo. « Sociedade urbana e urbanização da sociedade: elementos para a discussão sobre a problemática da cidade contemporânea ». In: *Revista Cidades. A urbanização das cidades*, São Paulo, vol. 5, n.8, juillet décembre 2008, p. 215-242.

⁴⁴ MÁRIO DE ANDRADE, 2016 (1922).

⁴⁵ ALCÂNTARA MACHADO, 1997 (1927). Dans « Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade) ». In: *Revista Brasileira de História*, vol. 13, n° 46, São Paulo, 2003, p. 11-36, Monica Raisal Schpun analyse les textes d'Alcântara Machado, ainsi que des poèmes de Mário de Andrade, et même quelques passages

textes où les audaces formelles mettent en lumière le vide, la fragmentation, l'incomplétude, ou au contraire les excès, le trop-plein de l'espace urbain, comme l'ont démontré les critiques Wilson Flores Junior et José Leonardo Tonus au sujet des *Contos de Belazarte* de Mário de Andrade et du roman *O estrangeiro* de Plínio Salgado.⁴⁶ Dans les deux cas, la vision euphorique comme la vision dysphorique, les modernistes brésiliens rompent avec les conventions et soumettent le langage aux mêmes transformations que l'espace urbain. Pour ce faire, les modernistes font usage de plusieurs procédés formels et langagiers brisant la continuité du récit, du langage ainsi que de l'espace urbain, comme l'ellipse, le montage de fragments, la parataxe, les ruptures syntaxiques et anacoluthes, la métonymie.

Autant de techniques que l'on retrouve dans *Tant et tant de chevaux*, qui se présente sous la forme d'un assemblage de fragments et qui de plus bouscule les habitudes de lecture par un travail sur la disposition graphique de la page et les types de police (de l'écriture cursive à l'italique).⁴⁷ De fait, nombreux sont les critiques à avoir souligné un dialogue assez manifeste de Luiz Ruffato avec les modernistes paulistes, sans toutefois oublier l'influence de textes internationaux des avant-gardes, à commencer par l'*Ulysse* de James Joyce, dont l'auteur de Minas Gerais s'est inspiré pour ce qui est des marqueurs spatio-temporels de la diégèse, puisque l'action est dévidée en une journée et dans une seule ville, de l'aube jusqu'à la nuit la plus profonde.⁴⁸ Du point de vue de la structure, *Tant et tant de chevaux* a un rapport de filiation plus étroit avec *Memórias sentimentais de João Miramar*, d'Oswaldo de Andrade,⁴⁹ un roman découpé en fragments hétéroclites, mêlant différents support narratifs, de l'article de presse à la correspondance épistolaire, en passant par des passages autobiographiques à l'écriture télégraphique.

En dépit d'un certain nombre d'inflexions réalisées par Luiz Ruffato par rapport à la littérature moderniste,⁵⁰ les innovations des écrivains des années 1920 n'en constituent pas moins des modèles d'innovation pour la représentation du monde urbain. Mais la mégapole

du roman *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (ANDRADE, 1985 [1928]), comme étant révélateurs d'une représentation de la ville faisant la part belle à la vitesse, la virilité, l'esprit d'entreprise, la liberté.

⁴⁶ FLORES JÚNIOR, 2004, p. 41-54 ; et TONUS, 2004, p. 93-103.

⁴⁷ Ce travail sur l'espace de la page peut aussi rappeler les techniques des poètes concrétistes, lesquels prolongèrent certaines innovations de la génération moderniste.

⁴⁸ Vera Lucia Oliveira estime que Ruffato a écrit ce roman en étant animé par la même question que ses illustres devanciers Alcântara Machado, Mário de Andrade et Oswaldo de Andrade : comment narrer le mouvement vélocé et hallucinant de la ville? OLIVEIRA, V. 2007, p. 147. Helder Macedo, tentant de qualifier de façon adéquate ce texte, refuse l'étiquette trop vague de roman « post-moderniste », mais ajoute que ce livre n'aurait pu être écrit qu'après le modernisme, comme une sorte de nouvelle São Paulo hallucinée (« une nouvelle *Paulicéia desvairada* »). MACEDO, Helder. 2007, p.53. Karl Erik Schøllhammer, enfin, affirme qu'il y a dans *Tant et tant de chevaux* une claire réappropriation des expériences modernistes. SCHOLLHAMMER, 2009, p. 78.

⁴⁹ ANDRADE, Oswald de, 2010 (1924).

⁵⁰ Nous aurons l'occasion de développer cette question, un peu plus loin dans notre travail.

exposée par Ruffato n'est plus la même que celle des modernistes. L'histoire s'est depuis accélérée... Le développement industriel, auquel les gouvernements de Getúlio Vargas et de Juscelino Kubitschek ont donné un coup de fouet, a produit ses effets sur l'ensemble du pays.⁵¹ Ainsi l'urbanisation du pays a-t-elle pris encore une toute autre ampleur dans la deuxième partie du XX^e siècle. Elle s'est nettement prolongée dans le Sud-Est du pays et a vraiment explosé dans d'autres régions qui n'avaient pas encore été autant affectées par ce phénomène.

La tendance est donc nationale, mais São Paulo concentre, plus que nulle autre ville, tous les attributs de la croissance urbaine. Son extension et sa densité démographique en font aujourd'hui une des villes les plus peuplées de la planète.⁵² En parallèle à cet essor démographique,⁵³ les branches industrielles se diversifient et les usines accueillent des milliers de migrants, venus principalement du Nordeste. Cependant, les services, le secteur commercial et surtout le secteur financier, viennent peu à peu seconder l'industrie,⁵⁴ faisant de São Paulo une place forte de l'économie mondiale, une mégalopole internationale.⁵⁵ Cette hyperurbanisation entraîne par ailleurs une saturation de l'espace, une pénurie de logements, la montée des inégalités et de l'exclusion sociale, ainsi que les problèmes de pollution et de violence, de plus en plus pressants. À São Paulo et ailleurs, l'ensemble de ces problématiques, de la mondialisation à la violence, ont de plus en plus gagné du terrain. Dans la littérature brésilienne, du même coup, ils sont devenus des thèmes et enjeux narratifs centraux.

⁵¹ Au sujet de la modernisation du Brésil dans la deuxième partie du XX^e siècle, on peut se référer à l'article de Danilo Volochko, « Sociedade urbana e urbanização da sociedade: elementos para a discussão sobre a problemática da cidade contemporânea ». In: *Revista Cidades. A urbanização das cidades*, São Paulo, vol. 5, n° 8, juillet-décembre 2008, p. 233.

⁵² En 2005, soit 4 ans après la publication de *Tant et tant de chevaux*, São Paulo, métropole comprise, était la cinquième ville du monde et comptait 19 037 487 habitants. Cette donnée est tirée des « Statistics Finland, census Brazil », et a été reprise par PAULET, 2009.

⁵³ Les chiffres rappelés par Hervé Théry donnent une idée de la vitesse démesurée de cet accroissement démographique : en 1970, São Paulo avait presque 6 millions d'habitants, c'est-à-dire que sa population avait été multipliée par 200 depuis 1872 ; dans les trente ans qui suivirent, la ville a encore absorbé 4 millions de personnes, une masse de citadins équivalente à toute la population de Rio de Janeiro en 1970 (autrement dit, São Paulo compte aujourd'hui près de 11 millions d'habitants intra-muros, tandis que la statistique précédente, de 20 millions d'habitants, correspond à l'ensemble de la métropole). THÉRY, 2008, p. 155.

⁵⁴ C'est ce que Danilo Volochko appelle le « passage d'une hégémonie de l'économie industrielle vers l'hégémonie de l'économie financiarisée », un passage qui s'est vraiment opéré dans les années 1970 et 1980. VOLOCHKO, Danilo. « Sociedade urbana e urbanização da sociedade: elementos para a discussão sobre a problemática da cidade contemporânea ». In: *Revista Cidades. A urbanização das cidades*, São Paulo, vol. 5, n.8, juillet décembre 2008, p. 235.

⁵⁵ Apportons ici une précision sur notre emploi des mots mégapoles et mégalopoles. Le seuil de population d'une mégapole, comme le rappelle Jean-Pierre Paulet, a été fixé par l'ONU à 8 millions d'habitants. Quant au terme mégalopole, il désigne des villes qui associent à une population importante des fonctions dominantes (PAULET, 2009, p. 8). Avec sa bourse financière, le dynamisme de sa culture et les grandes multinationales qui se sont implantées dans cette ville, São Paulo peut sans l'ombre d'un doute être rangée dans la catégorie des mégalopoles.

2.5 Écriture journalistique, réalisme brutal et « nouvelle littérature de la ville »

Les années 1970, celles d'un supposé « miracle économique », sont aussi celles d'un accroissement de la violence et dans la décennie suivante le monde du crime se professionnalise, les trafics d'armes et de drogues s'intensifient. Le modèle du « capitalisme dépendant »⁵⁶ et du libéralisme effréné à la botte des États-Unis est à double tranchant. Pour témoigner de ces réalités, le « nouveau journalisme » nord-américain, porté par Truman Capote, Tom Wolfe ou encore Norman Mailer qui croisent littérature et journalisme, fait des émules sous les tropiques. Dans la lignée de ces écrivains nord-américains, des auteurs comme José Louzeiro, ou plus tard Fernando Gabeira ou encore Zuenir Ventura, s'emparent de faits divers liés à des actes violents, des événements politiques ou des scandales de corruption ; ils associent une certaine rigueur documentaire, ainsi qu'un type d'écriture se voulant neutre et objectif, à des formes de narration plus vivantes que celles du journalisme traditionnel. Pour ce faire, ils ont en particulier recours à l'emploi de dialogues et à des focalisations internes donnant accès aux pensées des personnages, quand ce n'est pas leur propre voix d'auteur qu'ils mettent en avant, sur le registre de la confession.⁵⁷

Ajoutons qu'avec la publication du journal intime *Quarto de despejo*, en 1960, la vie dans les favelas, pour la première fois dans l'histoire de la littérature brésilienne, était racontée par l'un de ses habitants, Carolina de Jesus.⁵⁸ Les réalités urbaines étaient sur le devant de la scène dans les publications de l'époque. Mais au-delà de la littérature de témoignage ou du roman-reportage, élaboré à partir d'un travail d'enquête, l'influence d'un style journalistique se faisait ressentir dans des textes purement fictionnels. Certains textes du

⁵⁶ Le terme a été employé par le sociologue Florestan Fernandes pour désigner une double articulation économique, à savoir l'influence dominante du capitalisme externe (dans l'orbite des États-Unis) combinée à un puissant mais inégal développement à l'intérieur du pays, ce modèle ayant caractérisé le développement économique du Brésil post-Seconde guerre mondiale, et encore davantage après le coup d'État militaire de 1964. « Il est évident que la croissance capitaliste a découlé de l'accumulation de capital ou de la modernisation institutionnelle, mais l'expropriation capitaliste externe et le sous-développement relatif n'ont jamais cessé, comme des conditions et des effets inéluctables ». FERNANDES, 2006 (1975), p. 339.

⁵⁷ Pour chacun de ces auteurs, citons une œuvre : GABEIRA, 2003 (1979), dans un livre qui revient sur la prise d'otage d'un ambassadeur américain, dans le contexte de guérilla urbaine ; VENTURA, 1994, une forme d'enquête sociale que l'auteur a menée après un massacre dans la favela de Vigário Geral ; LOUZEIRO, 1977, un texte qui plonge dans le quotidien d'enfants de rue.

⁵⁸ Le texte est truffé de fautes de langage, mais Carolina de Jesus n'est pas sans ambition littéraire et si son récit a encore une résonance aujourd'hui, c'est parce qu'elle s'est attachée à retranscrire son quotidien avec style et poésie. JESUS, 2015 (1960). Ferréz et Lins, auteurs auxquels nous avons fait allusion dans notre introduction, sont d'une certaine façon des continuateurs de Carolina de Jesus, mais dans le champ de la fiction plutôt que du témoignage, avec un projet littéraire cohérent et l'ambition d'utiliser la littérature comme une arme pour signifier à la fois la marginalité des quartiers pauvres et la richesse de leurs cultures.

réalisme féroce, notamment ceux de Rubem Fonseca,⁵⁹ même si l'on peut aussi citer des écrivains comme João Antônio ou Dalton Trevisan,⁶⁰ sont marqués par des écritures incisives, par des phrases courtes et par des descriptions de scène violentes sur un ton direct, sans détours ni émotions. Comme l'écrit Antonio Candido, la littérature de Rubem Fonseca est caractérisée par « une violence de thèmes, mais aussi de recours techniques ». ⁶¹ Rubem Fonseca lui-même exacerbe son côté iconoclaste dans une nouvelle à la valeur de manifeste, « Intestino grosso », ⁶² où un écrivain fictif, tel un double de l'auteur, annonce que le romantisme bucolique d'Alencar, l'univers régional de Guimarães Rosa et les métaphores de Machado de Assis appartiennent définitivement au passé, l'époque contemporaine étant celle de la « pornographie littéraire », caractérisée par un langage cru qui reproduit sans complaisance l'expérience brute de la ville.

Les rapprochements entre le domaine littéraire et l'écriture journalistique sont palpables dans plusieurs romans de notre corpus et João Almino en joue lorsqu'il fait de son récit un blog écrit par un journaliste de profession. Dans *Estive lá fora* et *O fotógrafo*, quelques passages descriptifs ou informatifs sur le mouvement étudiant du Pernambouc ou le contexte politique avant une élection présidentielle, ne sont pas si éloignés d'une nouvelle de journal visant à l'efficacité et à la précision... mais empressons-nous d'ajouter que, dans ces deux romans, les métaphores et entrecroisements de voix narratives contaminent aussitôt ce discours impersonnel. Par ailleurs, les écritures de Ruffato et de Rubens Figueiredo⁶³ rappellent à certains égards les textes de Fonseca, par leur économie de moyens, leurs tournures elliptiques, leur volonté de scruter les recoins oubliés de la société et de pénétrer le quotidien le plus prosaïque à travers la littérature. ⁶⁴

⁵⁹ Dans son roman *Un été brésilien*, ce dernier adopte parfois le ton de la chronique historique, avec une intrigue qui baigne dans les eaux troubles d'un événement national, le suicide de Getúlio Vargas, et restitue l'agitation du Rio de Janeiro de l'époque. FONSECA, 1993 (1990). On notera tout de même que le titre français est assez étonnant, puisque le titre original est *Agosto*, et que sous la latitude de Rio de Janeiro le mois d'août correspond à... un mois d'hiver !

⁶⁰ Nous aurons l'occasion de reparler de Dalton Trevisan lorsqu'on dressera un panorama des représentations littéraires de Curitiba. Les textes de João Antônio, comme les nouvelles de *Malagueta, perus e bacanação* (ANTÔNIO, 1975 [1963]), enrichissent la langue littéraire par des tournures populaires, et bien davantage que ceux de Rubem Fonseca, sont marqués par une certaine empathie, une forme de tendresse poétique à l'égard de bandits sans-le-sou, de prostituées et d'autres personnages marginalisés de la société urbaine.

⁶¹ CANDIDO, 2003 (1987), p. 213.

⁶² FONSECA, 2010 (1975), p. 145-158. Dans cette nouvelle (« Intestino grosso »), l'auteur interviewé par le narrateur revendique son intention d'écrire « une authentique histoire de saloperie, dans le vrai sens populaire et sale de ce mot. Autrement dit, pornographique ». *Ibid.*, p. 150.

⁶³ Erik Schøllhammer sous-entend d'ailleurs qu'il y a entre Rubem Fonseca et Rubens Figueiredo un rapport assez étroit, en affirmant que Fonseca a été à la fois un « exemple » et un « mentor » pour une poignée d'écrivains, parmi lesquels Ana Miranda, Patrícia Melo... et Rubens Figueiredo. SCHOLLHAMMER, 2009, p. 41.

⁶⁴ Parmi les auteurs qui ont développé leur œuvre en arrimant la fiction à des réalités quotidiennes difficiles et brutales (au sens propre ou sur le plan social), et dont les textes ont pour la plupart été publiés dans les années

À l’opposé, la langue tout en circonvolutions de Milton Hatoum contraste fortement avec les phrases-chocs et la vitesse des textes « féroces » écrits par Fonseca. Malgré un certain nombre d’ellipses qui ménagent quelques effets de surprise dans la trame policière, *Le silence de la pluie* n’est pas non plus marqué par la même vitesse. Dans le roman de Garcia-Roza, le personnage principal semble imprimer son rythme à l’ensemble de l’intrigue. Espinosa est sous certains aspects un enquêteur à l’ancienne, un homme méditatif qui répugne à agir dans la précipitation, le lecteur accompagnant la façon sinueuse et lente par laquelle il essaie de démêler les mystères. Si Garcia-Roza et Fonseca sont souvent classés ensemble dans la catégorie d’auteurs brésiliens de romans policiers, il faut souligner très nettement des différences pour ce qui est de leurs trames et de la langue employée (plus classique et moins argotique chez Garcia-Roza). Un parallèle entre Garcia-Roza et Fonseca ne fait sens que dans la mesure où le récit policier est une façon de dépeindre les travers de la ville, ce Rio des prostituées et des criminels marginaux dont nous est fait le portrait dans *Le silence de la pluie*.⁶⁵ De ce point de vue, Garcia-Roza affirme même avoir été inspiré par Fonseca lorsqu’il a fait le choix d’écrire des romans plongeant dans la complexité de l’univers urbain contemporain.⁶⁶

Mais au-delà des textes les plus spectaculaires, dans le sens de la « férocité », écrits par Rubem Fonseca, l’une de ses nouvelles, « A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro »,⁶⁷ d’un style un peu différent, mérite de retenir quelques temps notre attention. Un homme erre dans les rues du centre-ville de Rio de Janeiro et, si le titre peut laisser penser qu’il s’agit d’une apologie de la flânerie baudelairienne, tout le parcours de cet homme dans les ruelles est marqué par une série de désillusions, au sein d’une ville misérable, décadente et sale, aux

1970 et 1980, Luiz Ruffato cite trois écrivains qui l’ont marqué et qu’il considère, dans une certaine mesure, comme des références. Il met en avant les romans *Zero* (LOYOLA BRANDÃO, 1979 [1974]) et *A festa* (ÂNGELO, I. 1984 [1976]), respectivement d’Ignácio de Loyola Brandão et d’Ivan Ângelo, parce que dans ces textes la forme fragmentée et la déconstruction du genre romanesque servent à traiter fictionnellement des situations romanesques éclatées, dans le contexte de la dictature militaire. Surtout, il détache l’œuvre entière de Roniwalter Jatobá, en soulignant une proximité thématique avec sa propre œuvre. Dans des livres comme *Sabor de Química. Crônicas nordestinas* (Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1991 [1981]), Jatobá aurait été, selon Luiz Ruffato, « un auteur peu connu, mais le premier, au Brésil, qui ait réellement écrit sur des travailleurs urbains, qui plus est en adoptant le point de vue de ces travailleurs ». WEIGEL, François. *Entretien avec Luiz Ruffato*, São Paulo, décembre 2016 (Voir « Annexes »).

⁶⁵ Enfin, ajoutons que lorsque Garcia-Roza s’intéresse à ce Rio de Janeiro des petites gens, marginaux ou employés sous-payés, il le fait avec une certaine empathie, qui transparait à travers le regard de l’enquêteur Espinosa et qui n’est pas sans rappeler, peut-être davantage que les textes de Rubem Fonseca, ceux de João Antônio, ce dernier ayant souvent cherché à déployer une poésie mélancolique des bas-fonds.

⁶⁶ « Rubem Fonseca a été le premier auteur brésilien m’ayant démontré qu’il était vraiment possible de faire une littérature urbaine, policière à sa façon ou semi-policière, de très grande qualité, et qui était en mesure de générer son propre lectorat. [...] Ce type a une force dans ses écrits ! Je n’en ai jamais vu de pareille ! ».

WEIGEL, François. *Entretien avec Luiz Alfredo Garcia-Roza*, Rio de Janeiro, novembre 2015 (Voir « Annexes »).

⁶⁷ FONSECA, 1992, p. 11-50.

caractéristiques similaires à tant d'autres métropoles violentes et chaotiques. Cette nouvelle date de 1992, ce qui nous ramène tout droit à la période contemporaine qui constitue le cœur de nos études. Parce qu'elle offre une « immersion dans le sous-monde de la ville de Rio » et qu'elle saisit la vie urbaine « sous son jour le plus sordide et ignoré », Erik Schøllhammer estime que cette nouvelle est « emblématique d'une nouvelle littérature de la ville ». ⁶⁸ Ce texte entre ainsi en résonance avec *Passager de la fin du jour, Récit d'un certain Orient* ou encore *Estive lá fora*, dans la mesure où il expose la dégradation urbaine dans ses aspects les plus banaux et quotidiens, sans surenchère, sur un mode mineur.

La sociologue Barbara Freitag, quant à elle, ⁶⁹ met en avant un autre texte, qui pour elle a marqué une inflexion dans la « littérature de la ville » : *L'heure de l'étoile* (1977) ⁷⁰, dont l'auteure, Clarice Lispector, ne peut être suspectée d'appartenir à la veine du « réalisme féroce ». De par son ancrage dans la réalité urbaine et sociale des personnages, ce roman très court, publié peu de temps avant la mort de l'auteure, occupe une place à part dans son œuvre, tout en conservant les traits poétiques et psychologiques qui la caractérisent. Le narrateur, un écrivain du nom de Rodrigo S. M., choisit de raconter l'histoire sans relief d'une émigrée ayant fui la misère du Nordeste, pour trouver de quoi vivre à Rio de Janeiro. D'abord prétentieux et cynique, l'écrivain se prend d'intérêt pour son personnage Maccabée, mais éprouve les pires difficultés à comprendre son existence et ses pensées, en raison notamment du gouffre social et intellectuel qui les sépare. Nous approfondirons cette question dans notre deuxième partie, mais le traitement littéraire du discours d'un autre radicalement différent et que chacun croise pourtant quotidiennement dans une grande ville, est plus que jamais une préoccupation essentielle pour les auteurs contemporains. C'est en interrogeant la façon de dire cet autre, ce voisin qui nous est étranger, que *L'heure de l'étoile* aurait constitué un tournant.

2.6 Des Recife pour tous les discours

Après s'être appesanti sur le scandaleux contraste entre, d'une part, les riches fêtards d'une belle bâtisse dans le Passage de la Madeleine et, d'autre part, cinq mendiants pêcheurs,

⁶⁸ SCHOLLHAMMER, 2009, p. 40.

⁶⁹ FREITAG, 2002, p. 109.

⁷⁰ LISPECTOR, 1985 (1977).

la narration à la troisième personne d'*Estive lá fora* emboîte les pas de Cirilio dans le port de Recife et nous donne accès à ses pensées à travers un point de vue interne:

Il s' imagine parfois habitant le Recife libre d'antan, où étaient arrivées des populations de Hollandais, Français, Allemands, noirs, juifs, catholiques et protestants, qui s'étaient mêlés aux autochtones, en sorte que l'on y parlait, de longues années durant, toutes les langues d'Europe et même plusieurs d'Afrique. Mais il met en doute jusqu'à l'existence de cette Venise des tropiques, avec ses libertés tant vantées dans les livres d'histoire. Il y a des Recife pour tous les discours conservateurs et libertaires, pour la poésie d'un nombre infini de poètes. *ELF*, p. 35.⁷¹

Au fil du roman, la narration dialogue avec ces discours, ainsi qu'avec des périodes antérieures de Recife, en particulier ce Recife glorieux, sans aucun doute puissant et d'un immense bouillonnement culturel, mais aussi idéalisé avec le temps, de la période d'occupation néerlandaise (1630-1654). Recife, une capitale du commerce de canne-à-sucre, est l'une des augustes et anciennes villes du Brésil, au destin économique semblable à celui de Salvador, jadis capitale de la colonie.

Sérgio Buarque de Holanda la cite même comme un exemple unique, dans les premiers siècles d'occupation européenne, de ville ayant assis précocement sa domination sur le monde rural aux alentours, notamment grâce au modèle de colonisation flamand qui avait stimulé le commerce, le cosmopolitisme, l'urbanisation de la société.⁷² Cependant, le centre de gravité du pays s'est déplacé vers le Sud-Est avec la découverte de l'or dans la région de Minas Gerais, puis le cycle économique du café, au XIX^e siècle, et surtout l'industrialisation autour de São Paulo. Recife a progressivement perdu de son influence et désormais elle n'est guère plus qu'une grande capitale régionale. La démographie reflète cet état de fait, comme le montrent bien les chiffres : si Recife faisait encore partie, en 1970, des cinq villes comptant plus d'un million d'habitants (avec Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo et Salvador), sa croissance démographique a ensuite avancé au ralenti,⁷³ comparée à

⁷¹ « Às vezes se imagina habitando o Recife livre de antigamente, aonde chegaram populações de holandeses, franceses, alemães, negros, judeus, católicos e protestantes, que se juntaram aos nativos, falando-se durante muitos anos todas as línguas da Europa e várias da África. Mas duvida se houve mesmo esse Veneza dos trópicos, com as liberdades propaladas nos livros de História. Existem Recifes para todos os discursos conservadores e libertários, para a poesia de um número infinito de poetas”.

⁷² « Ce progrès urbain était une circonstance nouvelle dans la vie brésilienne, une circonstance qui aide à mieux distinguer les procédés de colonisation des 'Flamands' de ceux des Portugais. Quand dans tout le reste du Brésil les villes étaient toujours de simples et pauvres dépendances des domaines ruraux, la métropole pernamboucaine 'vivait par elle-même' ». BUARQUE DE HOLANDA, 1998 (1936), p.93.

⁷³ Selon les chiffres de l'IBGE, Recife comptait 1 421 947 habitants en l'an 2000, ce qui la situait, en termes démographiques, derrière São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Belo Horizonte, Fortaleza et même Curitiba, mais juste devant Manaus. Un tableau de l'évolution démographique des grandes villes brésiliennes est disponible dans le manuel suivant, très complet : SANCHES ROSS, 2011, p. 426.

celle d'autres villes comme Fortaleza ou Natal.⁷⁴ Aujourd'hui, malgré un rebond tant économique que culturel depuis les années 1990, Recife, qui reste « éloigné des centres de décision brésiliens et souffre de cette location excentrique », ⁷⁵ est incontestablement dans une situation périphérique par rapport à l'axe majeur du pays, situé entre ces deux pôles que sont Rio et São Paulo.

Recife, surtout, est une place forte de la culture brésilienne, une ville de carnaval et de musique, le lieu de naissance ou de résidence de nombreux intellectuels et poètes. La grande figure de Gilberto Freyre, habitant de Recife qui lui a dressé un portrait particulièrement laudatif, le *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, dresse l'inventaire de ces poètes qui « portent la marque de Recife en leurs vers » ;⁷⁶ certains d'entre eux, comme Carlos Pena Filho et Manuel Bandeira, sont cités par le narrateur d'*Estive lá fora*, ou même directement par Cirilo et d'autres personnages. La ville, de fait, avec son port, ses deux fleuves (le Capibaribe et le Beberibe), son cosmopolitisme, sa religiosité sentimentale et son histoire émaillée par de nombreux soulèvements populaires, semble être propice à un certain romantisme, une forme de mélancolie nostalgique et poétique dont est empreint *Estive lá fora*, qui transite entre ces différents espaces.

Freyre fait allusion à une tradition recifense, « celle de l'amour pour la liberté et de l'horreur à l'égard des tyrans », ⁷⁷ citant à l'appui de ses propos le « martyr » Demócrito de Sousa, étudiant assassiné le 3 mars 1945 par la police de Pernambouc, lors d'une manifestation de protestation contre le régime de Gétúlio Vargas. Assez éloigné de Gilberto Freyre sur le plan idéologique, le sociologue Francisco de Oliveira, né à Recife, exalte lui aussi le côté rebelle de la capitale du Pernambouc et souligne en particulier la force du militantisme de gauche, notamment de la fin des années 1950 jusqu'à 1968. « La ville bouillonnait d'idées, d'initiatives, de mouvements, de protestations, d'innovations. Jamais elle n'avait été aussi centrale dans l'histoire moderne du Brésil [...] », écrit-il.⁷⁸ 1968 est l'année où la dictature militaire et civile, installée depuis 1964, durcit sa ligne et entend museler les mouvements d'opposition. Or l'intrigue d'*Estive lá fora* se développe, précisément, à la fin des années 1960 ; aucune date précise n'est mentionnée, mais l'action se situe entre le printemps 1968 et la mort du président Costa e Silva.⁷⁹ Cet arrière-plan intellectuel et

⁷⁴ THÉRY, 2008, p. 155.

⁷⁵ TROIN, 2000, p. 141.

⁷⁶ FREYRE, 1968 (1934), p. 41.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁸ OLIVEIRA, 2008, p. 60.

⁷⁹ Il est fait allusion au printemps de Prague et au Mai 68 français (p. 145), puis les mouvements d'opposition s'insurgent contre les politiques de Costa e Silva (p. 124), mort en décembre 1969.

historique est essentiel dans ce roman qui interroge les multiples visages et images traditionnelles de Recife, que la capitale pernamboucaine soit caractérisée comme la ville des poètes, la Venise des tropiques ou encore la cité rebelle.

Mais si Freyre a souligné le grand nombre de poèmes écrits en l'honneur de sa ville, il regrettait « la faiblesse de Recife dans le roman », ⁸⁰ s'empressant toutefois de citer des romanciers de formation recifense, comme Lins do Rego, ou bien des romanciers originaires de Recife comme Gastão de Holanda. Ce dernier est l'auteur d'un roman aux ressemblances frappantes avec *Estive lá fora*. Tant par ses thématiques, ses personnages contemplatifs obsédés par la question de la liberté individuelle, que par le recours à certains procédés formels, *Estive lá fora* est à rapprocher du livre *Os escorpiões*, publié en 1954. ⁸¹ Gastão de Holanda a lui aussi écrit sur le Recife d'une époque antérieure au temps de l'écriture, le Recife des années 1930, et « a comme préoccupation centrale de narrer le processus de formation morale, intellectuelle et émotionnelle du jeune Leopoldo », ⁸² qui vit dans un pensionnat pour étudiants, à l'instar de Cirilo.

Les deux récits peuvent être placés, plus ou moins directement, dans la tradition du *Bildungsroman*, du roman de formation centré sur des jeunes adultes, s'interrogeant sur le monde qui les entoure. Les soubresauts de la vie intérieure de ces protagonistes sont évoqués à travers leurs déplacements incessants dans les rues, de sorte que Recife apparaît « non seulement à travers la description des rues, des fêtes, des coutumes, en somme de la 'couleur locale' », mais est surtout rendue palpable par l'existence concrète de « personnages convaincants qui vivent la ville et nous transmettent la sensation d'une mémoire authentique de l'époque ». ⁸³ Du point de vue de la forme, un même parallélisme est observable. Les deux romans s'échafaudent grâce à tout un art du contrepoint, par lequel diverses stratégies narratives, du récit narré par une troisième personne omnisciente au discours direct, en passant par le récit onirique et la correspondance épistolaire, éclairent sous plusieurs angles les pensées et sentiments changeants des personnages. ⁸⁴

⁸⁰ FREYRE, 1968 (1934), p. 119.

⁸¹ HOLANDA, 1954.

⁸² MAIA, Eduardo Cesar. "Gastão de Holanda, a cidade e os escorpiões". In: *Revista Continente*, Recife, n. 154, 2013, p. 75.

⁸³ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁴ Correia de Brito dit ne pas avoir lu ce roman de Gastão de Holanda. C'est sans doute vrai, mais nous n'en trouvons pas moins stimulant que deux auteurs, de générations différentes, aient établi certains choix narratifs et formels semblables pour retracer les parcours de personnages principaux (au double sens de parcours dans les rues de Recife et de parcours existentiel). Ceci étant, l'imaginaire de Correia de Brito est beaucoup plus tourmenté que celui de Gastão de Holanda, et dans *Estive lá fora* les perturbations psychologiques de Cirilo font parfois basculer le roman dans une atmosphère irréelle, encore renforcée par le sentiment de menace qui pèse sur les personnages dans le contexte de la dictature militaire. Surtout, la caractérisation de la ville chez Correia de

2.7 Manaus et ses périodes de gloire et décadence

Les points de rapprochement entre les romans de Gastão de Holanda et de Correia de Brito ne doivent pas occulter les différences, notamment le fait qu'*Estive lá fora* accentue nettement le thème de la décadence et des ruines, portant un regard nostalgique sur ce Recife où les façades des vieilles maisons coloniales s'effritent en même temps que les idéaux de liberté et de tolérance. Cet aspect d'une ville dégradée et en ruines, on le retrouve dans le roman de Milton Hatoum. Pour mettre en perspective ce thème, Hatoum joue du décalage temporel entre les principales péripéties du roman (l'arrivée des personnages de migrants libanais à Manaus, dans la première moitié du XX^e siècle,⁸⁵ mais surtout l'enfance de la narratrice principale, dans les années 1950)⁸⁶ et le temps de l'énonciation, celui où la narratrice compose son récit. Un temps plus ou moins synchrone avec le temps de l'écriture et donc en net décalage avec les principales strates temporelles de la diégèse. Ceci permet à Milton Hatoum, dans les quelques passages où est évoquée la Manaus plus récente, d'exposer les transformations d'une ville gagnée par les déchets et la décomposition.

Différentes par leurs cultures et leurs histoires, Manaus et Recife ont en commun d'avoir vécu des périodes fastes avant qu'elles ne soient reléguées dans un rôle périphérique, courant après leur gloire perdue. Les représentations d'*Estive lá fora* et de *Récit d'un certain Orient* s'en ressentent fortement, ce qui explique l'importance des thématiques de la ruine et de la dégradation de l'espace urbain, à travers un regard mélancolique et l'idée que les deux villes, aussi grandes soient-elles, comportent un aspect provincial, ayant été mises à l'écart des centres décisionnels du pays. Dans *Récit d'un certain Orient*, c'est Dorner, le personnage issu d'un « centre » culturel, en l'occurrence l'Allemagne et plus largement l'Europe – qui

Brito est plus nette, les indications topographiques sont plus nombreuses et les contrastes sociaux sont davantage mis en évidence, alors que la ville de Gastão de Holanda est parfois reléguée dans un arrière-fond pittoresque.

On se gardera donc de pousser trop loin le parallélisme.

⁸⁵ Le lecteur, piochant les différents indices éparpillés au long du récit, finit par disposer de quelques informations temporelles, pour sommaires qu'elles soient : l'oncle Hanna, de la branche paternelle, est arrivé en Amazonie en 1914, le père arrivant lui en 1929 (*RCO*, p. 86 et p. 88). Emilie, quant à elle, serait arrivée à Recife puis à Manaus en 1924, selon les lettres que la narratrice principale avait découvertes dans un coffre secret (*RCO*, p. 66).

⁸⁶ Un souvenir d'enfance très fort est clairement daté dans ce roman : celui de la mort de l'enfant Soraya Ângela, un matin de 1954, peu après Noël. La narratrice caractérise ce souvenir comme étant le point de départ de sa construction d'un imaginaire de Manaus : « [...] ma traversée de l'espace de notre enfance, cette ville imaginaire fondée un matin de 1954... ». *RCO*, p. 15 (« [...] minha passagem pelo espaço da nossa infância: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954 ». *RCO*, p. 10).

qualifie à deux reprises (*RCO*, p. 80 et p. 140) Manaus et ses alentours de « province », affirmant notamment « qu'en province la calomnie est vénérée comme une déesse » (*RCO*, p. 140).⁸⁷ Dorner, toujours lui, lance cette formule en parlant de son travail de photographe dans les années 1950 : « Je filmais Dieu et le monde, dans cette ville minée par la solitude et la décrépitude ». (*RCO*, p. 74).⁸⁸ Mais la description de la putréfaction et de la dégradation de l'espace urbain prend davantage d'ampleur dans la Manaus des années 1980, lorsque la narratrice retourne dans sa ville et que l'écriture est marquée par l'emploi de l'énumération pour signifier le désordre et l'amoncellement de détritiques : « Je foulais un océan de déchets dans lequel on trouvait de tout : pelures de fruits, boîtes de conserve, bouteilles, carcasses de barques pourries et squelettes d'animaux » (*RCO*, p. 153).⁸⁹

Le roman, en surplombant plusieurs époques, souligne ainsi une défiguration progressive de la ville et de ses traits humains. L'histoire de Manaus est emblématique de ces « villes artificielles » que Richard Morse a caractérisées dans son livre sur l'urbanisation de l'Amérique latine, des villes où la structure politique a précédé la structure économique et dont l'implantation sur un site défini, ainsi que la désignation par un nom, ont été marquées par une profonde instabilité.⁹⁰ À la confluence des rios Negro et Solimões, c'est en 1669 qu'est construite la Fortaleza de São José do Rio Negro. Des populations éparses s'installent autour, fondant la Barra do Rio Negro, siège du capitanat de São José do Rio Negro. Toutefois, ce n'est qu'en 1848 que le bourg est élevé à la catégorie de ville, avant d'adopter le nom de Manaus, en 1856. Dans une époque où s'impose un indianisme romantique et idéaliste, ce nom est une référence aux indigènes Manaós, une tribu disparue qui avait tenté de résister à la violence des Portugais.⁹¹ Chez Hatoum, le regard idéaliste porté sur les populations indigènes apparaît dans la fascination qu'éprouve Emilie à l'égard d'un « monde étrange » et de la « magie » (*RCO*, p. 112 et 113)⁹² qu'incarnent pour elles les personnages indigènes du roman, Anastácia et Lobato. Mais cette vision ingénue est très fortement contrebalancée par l'évocation du mépris et de la misère sociale qui marginalisent les indigènes et les condamnent à une position subalterne.⁹³

⁸⁷ “[...] na província a calúnia é cultuada como uma deusa”. *RCO*, p. 102.

⁸⁸ “Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e pela decadência”. *RCO*, p. 55.

⁸⁹ “Caminhava sobre um mar de dejetos, onde havia tudo: casca de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas, e esqueletos de animais”. *RCO*, p. 111.

⁹⁰ MORSE, 1973.

⁹¹ Ces détails sur l'histoire de Manaus sont tirés de deux sources: DAOU, 2014, et MONTEIRO, 1948.

⁹² *RCO*, p. 81 et 82.

⁹³ Les deux frères jumeaux de la famille supportent mal qu'une « indienne », la domestique Anastácia, mange avec eux (*RCO*, p. 118-119) ; les savoirs des indigènes sur la nature sont réprouvés et considérés comme occultes (*RCO*, p. 117-118).

Le roman se fait donc l'écho d'une ambivalence entretenue par la ville et ses habitants dans leurs rapports avec les populations et cultures indigènes. Le nom indigène de Manaus recouvre mal l'artificialité de cette ville paradoxale, au sein de laquelle la modernité et le faste de la civilisation occidentale se sont installés très rapidement, une élite raffinée prospérant au cœur de la forêt à partir de la décennie de 1870, lorsque les exportations de caoutchouc ont connu un véritable envol. La région vit une période dorée jusque vers le début de la décennie 1910. Les étrangers, Anglais, Français, Allemands, Italiens et bien sûr Portugais, ne cessent d'affluer, en particulier de 1870 à 1900, avant que ne s'installent aussi de nombreux Juifs et Arabes dans les premières décennies du XX^e siècle. Ces derniers s'enrichissent souvent dans les petits commerces et s'installent principalement autour de la halle aux marchés,⁹⁴ en maintenant de forts liens communautaires, lesquels apparaissent très clairement dans le roman de Milton Hatoum.⁹⁵ De 1852 à 1920, la population de Manaus passe de 5081 à 75707 personnes.⁹⁶

Le théâtre Amazonas, construit entre 1893 et 1897, est le symbole de cette élite cosmopolite et commerçante qui s'impose dans la Manaus de la Belle Epoque, durant la période de gestion du maire Eduardo Ribeiro, l'équivalent d'un Haussmann ou d'un Pereira Passos, qui a fait élargir les rues de Manaus, canalisé les bras et méandres des rivières, ordonné l'espace en tentant de contenir la nature. Mais à partir des années 1910, le latex produit dans les colonies anglaises de l'Asie concurrence fortement le caoutchouc produit au Brésil. Le ralentissement économique sera aussi fulgurant que ne l'avait été l'ascension vers l'opulence. Le souvenir de cette Manaus cosmopolite et moderne s'éloigne à mesure que l'histoire avance, jusqu'à ce que la ville ne connaisse de nouvelles transformations dans la deuxième partie du XX^e siècle, durant la période de dictature militaire. La déforestation s'accroît alors de façon tragique, tandis qu'une « zone franche », créée en 1967, permet d'attirer de nombreuses entreprises par des exonérations de taxes particulièrement avantageuses.

⁹⁴ Dans *Récit d'un certain Orient*, la famille s'enrichit grâce aux ventes de leur magasin « La Parisienne », dont le nom est révélateur de l'attrait exercé par les cultures européennes.

⁹⁵ Il vaut la peine de retranscrire ici les mots d'Ana Maria Daou, historienne de Manaus qui est elle-même de descendance libanaise : « [...] Je signale que dans les premières décennies du XX^e siècle, se sont fixés plusieurs migrants autour du marché, et tout particulièrement ceux d'origine arabe. Leur insertion urbaine a été historiquement liée au commerce le long des fleuves, à l'intérieur et à l'extérieur de la ville. C'est ce qu'attestent les histoires de vie des descendants d'Arabes et aussi de Juifs. Autour du marché s'est constituée une sorte de 'communauté' d'individus et de familles d'ascendance arabe, entretenant de forts liens de solidarité ». DAOU, 2014, p. 269.

⁹⁶ Des chiffres reproduits par Ana Maria Daou (*Ibid.*, p. 69), qu'elle tire du livre de Lourenço da Silva Araujo e Amazonas, *Diccionario topographico, histórico, descriptivo da comarca do Alto-Amazonas*, Recife, Typographia comercial, 1852.

La zone franche a complètement bouleversé le visage de la ville, dont la population est passée de 250 000 habitants en 1967 à 1,8 million d'habitants en 2010, selon les recensements de l'IBGE.⁹⁷ Le produit intérieur brut par habitant dépasse celui de Rio et de São Paulo, mais ce chiffre masque mal un contraste saisissant, au sein de la ville, entre une extrême richesse et une extrême pauvreté.⁹⁸ Dans *Récit d'un certain Orient*, le mouvement narratif navigue entre la Manaus de jadis, celle d'une enfance dictée par la force de la matriarche Emilie, et la Manaus d'aujourd'hui où tous les membres de la famille se sont exilés. Trois villes dans une ville, en quelque sorte, car on aura compris l'ampleur et la vitesse des transformations qui ont affecté Manaus au cours du temps...

2.8 Curitiba, au cœur d'un « Brésil différent »

Du nord au sud du Brésil, plusieurs millions de kilomètres séparent Manaus de Curitiba. Mais la distance n'est pas seulement physique, elle est surtout culturelle et accentuée par des processus historiques et sociaux distincts. Pour le critique littéraire et sociologue Wilson Martins, l'État du Paraná, dont Curitiba est la capitale, est un « territoire qui, du point de vue sociologique, a conféré au Brésil une nouvelle dimension, celle d'une civilisation originale construite avec des morceaux de toutes les autres civilisations ».⁹⁹ La population du sud du Brésil et notamment du Paraná a en effet été majoritairement formée par des immigrants européens,¹⁰⁰ avec une moindre présence, d'après Martins, des cultures portugaise, africaine et indigène. Curitiba, nichée sur le plateau du Paraná et dont le nom indigène signifierait « de nombreux pins »,¹⁰¹ n'a longtemps été qu'un petit village de quelques âmes, depuis sa

⁹⁷ Voir la page internet de l'Institut brésilien de géographie et de statistiques, <http://cidades.ibge.gov.br>.

⁹⁸ Voir, à ce sujet, le livre d'Aziz Nacib Ab'Sáber, *Amazônia do discurso à práxis*. Voici ce qu'il écrit sur l'urbanisation accélérée et les phénomènes concomitants de violence et de misère : « Avec la croissance démographique et l'extension très grande et complexe de l'espace urbain, la ville a accentué les disparités sociales, la pauvreté intra-urbaine s'est accrue, de nouveaux foyers de violence ont éclaté, le commerce informel et le sous-emploi ont pris de l'ampleur ». AB'SABER, 1996, p. 220.

⁹⁹ MARTINS, 2008 (1955), p. 468.

¹⁰⁰ Essentiellement des Polonais et des Allemands, mais aussi des Ukrainiens, des Italiens, des familles venues d'un peu partout en Europe, puis au XX^e siècle quelques Syriens et Libanais, ou même des Japonais. Tezza, dont le nom est à consonance italienne, dit aussi avoir une descendance française. Selon Martins, les Polonais, très nombreux et qui se sont surtout installés en milieu rural, ont eu une moindre influence sur la culture du Paraná que les Allemands, lesquels ont développé les industries et les commerces dans les villes. MARTINS, *ibid*, p. 76.

¹⁰¹ VITOR, 1996 (1913), p. 69.

fondation en 1648,¹⁰² et l'hinterland du Paraná n'a été que peu exploré lors de la période coloniale, malgré les frémissements d'un dynamisme économique aux XVI^e et XVII^e siècles, suite à la découverte de gisements d'or, acheminé vers le port de Paranaguá, jadis principale ville de la région.

Tout s'accélère au XIX^e siècle, moment où Curitiba s'impose comme une ville d'importance en termes démographiques et économiques. Dès 1829, les premiers immigrants allemands entrent dans la région. Parce qu'il fallait bien trouver de la main d'œuvre pour faire prospérer la région, alors que les lois relatives au commerce d'esclaves devenaient de plus en plus restrictives,¹⁰³ le mouvement d'immigration ne cessera ensuite de s'accroître, sous l'impulsion notamment de Zacarias de Góes e Vasconcelos,¹⁰⁴ désigné comme premier président de la Province du Paraná, en 1853. Nestor Vitor, l'un des premiers écrivains à dresser le portrait littéraire du Paraná, observe une « nouvelle Curitiba », rendue plus attractive grâce au chemin de fer qui la relie au littoral et rapidement transformée par la présence de la culture allemande, qui imprime sa marque dans les industries, les secteurs de la tannerie, du bois, ou encore les brasseries.¹⁰⁵

La construction d'une ville aux traits particuliers par rapport au reste du pays, très européenne et pouvant s'appuyer sur de puissantes industries, est en marche. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, Curitiba cultive ses particularismes et s'affiche en outre comme une grande ville moderne, écologique et bien structurée, sous l'impulsion notamment des stratégies d'urbanisation orchestrées par Jaime Lerner,¹⁰⁶ qui a cumulé trois mandats de maire et deux mandats de gouverneur du Paraná, des années 1960 au début des années 2000. Un auteur, cependant, avec un humour corrosif et une langue tranchante, vient déchirer cette vision trop idyllique et surfaite de Curitiba : il s'agit de Dalton Trevisan, grand écrivain de Curitiba, qui a lancé sa carrière à travers la revue irrévérencieuse *Joaquim*, dont il a été l'un des membres fondateurs en 1946 et dans laquelle il mettait à nu le provincialisme de sa ville,

¹⁰² Selon les données retranscrites par l'historien Wachowicz, la population ne s'élevait qu'à 1400 personnes en 1721, et en 1818 la ville ne comptait encore que 11 014 habitants. WACHOWICZ, 1968 (1967).

¹⁰³ WACHOWICZ, *ibid.*, p. 105.

¹⁰⁴ MARTINS, 2008, p. 79-81.

¹⁰⁵ VITOR, 1996 (1913), p. 97-120.

¹⁰⁶ Cristóvão Tezza, dans un texte écrit pour une conférence sur sa ville, dresse un bilan contrasté des années Lerner. Il ne nie pas les changements de la ville, dans le sens d'une plus grande fonctionnalité et d'aménagements favorisant la circulation des piétons ainsi que des transports publics, mais insiste sur les aspects communicationnels de ces quarante années Lerner, pour une bonne part des années correspondant à la période de la dictature. « [...] Le projet Lerner créa presque de toutes pièces l'image d'une nouvelle ville, image projetée à partir de quelques concepts urbains très modernes [...] ». Comme romancier qui se méfie des discours préfabriqués, Tezza représente une Curitiba qui ne coïncide pas vraiment avec cette « image » lisse et commerciale. TEZZA, Cristóvão. « Um olhar de Curitiba » (texte d'une conférence), disponible sur cristovaotezza.com.br et publié dans : *Revista Trópico*, São Paulo, 2003.

vilipendant les descriptions bucoliques et ingénues des générations intérieures, celles des parnassiens et des symbolistes.¹⁰⁷

Orfèvre dans le genre de la nouvelle, avec son écriture concise et caustique, Dalton Trevisan, comme Rubem Fonseca de la même génération, s'infiltré dans les coins obscurs du monde urbain, qu'il décrit sans complaisance. N'ayant publié ses premiers textes que plusieurs décennies après la fondation de la revue *Joaquim*, Cristóvão Tezza fuit lui aussi le pittoresque et a recours à la fiction pour scruter le quotidien, arpentant la ville à travers les failles et recoins psychologiques de ses personnages. Mais chez Tezza la présence du narrateur est moins ostensible, et ce sont les monologues et pensées internes des personnages qui se retrouvent au premier plan. Par ailleurs, la Curitiba de Trevisan est plutôt la ville du début du XX^e siècle, une « Curitiba perdue » dans une certaine nostalgie, peuplée de vampires et de prostituées polonaises parcourant les artères de la ville, tandis que les élans modernisateurs de la ville sont violemment pourfendus. Tout en conservant une forte dose d'ironie, Tezza se situe moins dans le registre de la satire et de la parodie, et la Curitiba que ses romans représentent est plus récente, plus ancrée dans les problématiques de son temps, au sein d'un Brésil à peine sorti de la période de dictature.

Dans « Um olhar de Curitiba »,¹⁰⁸ Cristóvão Tezza tente de définir les grandes lignes de « l'âme curitibana » et insiste sur les aspects conservateurs et bourgeois, sur la froideur, le respect des règles et la pudeur des habitants, sur leur nature introvertie au regard des stéréotypes traditionnellement associés au peuple brésilien dans son ensemble. En sus de ces caractéristiques générales, l'écrivain détache quelques aspects qui ne sont pas de la moindre importance pour ce qui est de la représentation littéraire de cette ville. Il estime d'abord qu'en réponse à un conservatisme excessif, les habitants et surtout les artistes de Curitiba ont développé une forme « d'autophagie », un plaisir à dénigrer leur propre ville et les Curitibains eux-mêmes, une « compulsion ironique » qui fait le charme des textes de Trevisan ou de Jamil Snege, et qu'on retrouve d'ailleurs dans les propres textes de Cristóvão Tezza.

Jamil Snege, justement, un écrivain moins connu avec lequel Tezza dit avoir « absorbé une bonne partie de son [mon] âme curitibana », est l'auteur d'une chronique intitulée « Como tornar-se invisível em Curitiba » (« Comment se rendre invisible à Curitiba »)...¹⁰⁹

¹⁰⁷Marilda Binder Samways resitue le ton irrévérencieux qu'insufflait Trevisan à la revue *Joaquim* : « [...] en rupture avec le faux et le déjà-fait, la revue est un cri lancé contre les 'idées de la province', contre ce qu'elles avaient de passéiste et réactionnaire ». SAMWAYS, 1988, p. 10.

¹⁰⁸ TEZZA, Cristóvão. « Um olhar de Curitiba » (texte d'une conférence), disponible sur cristovaotezza.com.br et publié dans: *Revista Trópico*, São Paulo, 2003.

¹⁰⁹SNEGE, 2000. Texte disponible sur internet : <http://chapuraasborboletas.blogspot.fr/2012/03/como-tornar-se-invisivel-em-curitiba.html>. Page consultée le 18 décembre 2014.

Un titre très grinçant, puisque pour Snege c'est le fait d'être talentueux qui rend invisible dans une ville conformiste, comme le serait Curitiba. Mais au-delà de cette connotation ironique, le titre de Snege renvoie indirectement à un deuxième aspect que Tezza met en avant lorsqu'il se penche sur les rapports entre son écriture et sa ville. Par son côté provincial et parce qu'elle échappe aux représentations exotiques qui sont traditionnellement associées au Brésil, Curitiba serait, aux dires de Tezza, un espace idéal pour explorer les ressorts de l'âme humaine.

Curitiba, dans le panorama brésilien, est une ville curieuse, parce qu'elle n'est en aucun cas une ville typique. On est bien loin de la région de Bahia ; Curitiba est une ville opaque du point de vue de la représentation d'une certaine brésilianité, [...] Elle a une histoire différenciée et c'est aussi une ville discrète pour ce qui est de son autoreprésentation. [...] Il s'y développe donc un type de littérature très mentale.¹¹⁰

2.9 Brasília, un espace vierge pour le roman?

Curitiba s'était déjà construite une identité littéraire à travers les textes de Trevisan et d'une poignée d'autres écrivains, mais, comme Manaus et à l'opposé de Rio ou de São Paulo, elle n'est pas encore surchargée de références littéraires. Ce que Cristóvão Tezza semble suggérer, c'est que cette « discrétion » dans « l'autoreprésentation » lui a laissé un champ libre pour développer son imagination romanesque. Mais que dire alors d'une ville comme Brasília, vieille d'à peine plus de cinquante ans ? Assurément, il ne s'agit pas d'une ville quelconque, et l'ambition pharaonique et utopique qui l'a fait naître, ainsi que le projet politique qu'elle incarne, ont suscité un nombre important de poèmes ou de chansons,¹¹¹ mais surtout de discours, de chroniques¹¹² et de commentaires dans des mémoires ou livres d'histoire, d'urbanisme, de sociologie. Dans *Hôtel Brasília*, João Almino fait d'ailleurs s'entrecroiser certaines de ces références, par l'intermédiaire des citations de Malraux, de l'historien Toynbee ou de dirigeants politiques que le narrateur extrait du carnet de son père.

¹¹⁰ WEIGEL, François. *Entretien avec Cristóvão Tezza – Voix contemporaines* (voir les « Annexes »).

¹¹¹ Citons Vinicius de Moraes, auteur d'une « Sinfonia da Alvorada » (texte composé pour une musique de Tom Jobim) et du poème dont nous avons cité quelques vers dans l'épigraphe de notre thèse, mais aussi Drummond de Andrade, qui s'offusque des contrastes spatiaux et sociaux de Brasília dans la partie intitulée « Confronto » de son poème « Favelário nacional » (DRUMMOND DE ANDRADE, 1984, p. 122-123), et surtout Nicolas Behr, dont de nombreux recueils de poésie sont consacrés à Brasília (BEHR, 2010).

¹¹² Dans le genre de la chronique, de grands noms de la littérature se sont penchés sur Brasília, comme Clarice Lispector, John Dos Passos, plus récemment Alan Pauls ou encore... Milton Hatoum. Pour ce dernier, Brasília reste associée à sa jeunesse étudiante, à l'époque où il protestait clandestinement contre le pouvoir militaire. HATOUM, 2013).

Pourtant, dans le domaine de la fiction, Brasília est une ville qui restait pratiquement inexplorée. La chercheuse de l'université de Brasília Maria Salete Kern cite certes quelques prédécesseurs d'Almino, qui ont choisi la capitale comme espace central de leur fiction, tels Esdras Nascimento et Izidoro Soler Guelman, dans *O ventre da baleia* (1980) et *A fome dos rebanhos* (1971).¹¹³ Mais ces livres demeurent largement méconnus, leur portée littéraire ne va guère au-delà de témoignages parfois poignants sur le quotidien des premiers habitants, notamment les « *candangos* », nom qui désigne les ouvriers ayant édifié la ville. En cela ces romans se rapprochent de livres de mémoires, comme celui de l'ouvrier José Marques, *Diário de um candango*.¹¹⁴ Almino n'est donc pas tout à fait pionnier lorsqu'il choisit de traiter littérairement de la vie des ouvriers et habitants de Brasília. Nous pourrions dire aussi que, sur ce plan, il accomplit le souhait du journaliste et chroniqueur Clemente Luz, lequel, avec lyrisme, appelait de ses vœux la création de textes centrés sur la Cidade Livre, afin de mettre en avant les anonymes, les ouvriers et les pionniers, sans qui la ville du Plan Pilote, de Niemeyer et de Kubitschek n'aurait pu exister.

Et il faudra un jour écrire l'histoire de la Cidade Livre, noyau des pionniers [...]. Il faudra écrire l'histoire d'une ville... non pas la ville édiflée selon les standards de l'ingénierie et de la beauté, mas la ville enracinée dans le corps et le cœur des hommes et des femmes [...].¹¹⁵

Hôtel Brasília, cependant, est bien davantage qu'un livre sur les « *candangos* » et pionniers de la capitale. Sa construction narrative, avec l'insertion d'annotations d'un carnet de citations et de commentaires de blog, ainsi qu'avec le spectre très large de sentiments, de personnages et de péripéties que le récit met en mouvement, lui donnent une plus grande ampleur, entraînant le lecteur dans le plaisir de la fiction et l'amenant à réfléchir sur la complexité de la société brésilienne, ou plus généralement des rapports humains. C'est ce qui différencie son quintet romanesque des quelques rares fictions précédentes consacrées à Brasília, « une ville nouvelle et sans tradition littéraire, par rapport aux autres villes brésiennes », comme le concède Maria Salete Kern¹¹⁶. C'est là un aspect sur lequel il convient d'insister, car à l'égal de Curitiba pour Tezza, João Almino a trouvé en Brasília un

¹¹³ KERN, Maria Salete. « Memória e cidade: Brasília 50 anos », article présenté lors du XIV^e Congrès de sociologie brésilienne, à Rio de Janeiro, entre le 28 et le 31 juillet 2009. Archive disponible dans les annales du site de la « Sociedade brasileira de sociologia », www.sbsociologia.com.br.

¹¹⁴ MARQUES DA SILVA, 1963.

¹¹⁵ LUZ, 1967.

¹¹⁶ « Brasília é uma cidade nova e sem tradição literária, comparada com as demais cidades brasileiras ». KERN, Maria Salete. « Memória e cidade: Brasília 50 anos », article présenté lors du XIV^e Congrès de sociologie brésilienne, à Rio de Janeiro, entre le 28 et le 31 juillet 2009. Archive disponible dans les annales du site de la « Sociedade brasileira de sociologia », www.sbsociologia.com.br

terrain propice à l'invention romanesque, le préservant du pittoresque, ainsi que des stéréotypes déjà battus et rebattus.

Brasília, liée au surgissement d'une société nouvelle, sans passé et au futur encore ouvert, incite à réfléchir sur la façon d'habiter le vide relatif de l'histoire et de l'espace. Elle légitime la liberté de l'imagination.¹¹⁷

À l'évidence, l'une des grandes forces de la représentation de la capitale dans *Hôtel Brasília* est le décalage chronologique permanent entre le temps d'énonciation en 2010, que le narrateur présente comme la date de publication de son blog, et le temps de l'enfance du narrateur, sans oublier les projections sur un futur mythique et mystique, incarnée par la secte du personnage d'Iris Quelémem, la prophétesse pour qui « Brasília sera la capitale du troisième millénaire et de la civilisation du Verseau » (*HB*, p. 125).¹¹⁸ Ceci permet à l'auteur de confronter tout le fond symbolique et utopique de la ville avec son évolution concrète. À la lecture de ce roman il est possible de démarquer les principales étapes de l'histoire de Brasília. L'action se concentre dans les années de construction puis dans les tout premiers temps de la capitale, après l'inauguration ; du point de vue spatial, elle est avant tout circonscrite dans les limites de la Cidade Livre, dont le nom vient du fait que ses habitants étaient exempts (« libres ») d'impôts. La satellisation rapide des quartiers entourant le Plan Pilote,¹¹⁹ ainsi que l'autoritarisme et la répression des années de dictature, ont brisé les dernières illusions de liberté que la ville incarnait. Le roman réverbère ces éléments à travers la trajectoire de personnages comme Valdivino, qui déménage d'une ville-satellite à l'autre, mais aussi du père adoptif du narrateur, qui s'enrichit grâce à la spéculation immobilière et construit une maison à côté du lac artificiel (fuyant les règles urbanistiques visant à la mixité sociale), ou encore de Matilde et du narrateur, torturés par les militaires.

La ville qui fut inaugurée en grande pompe le 21 avril 1960, date centrale dans la trame de João Almino, était peuplée en 2010 de 2,5 millions d'habitants, périphérie comprise,¹²⁰ tandis que le Plan Pilote, préservant les mesures fixées par Lúcio Costa, ne comptait que près de 500 000 habitants. Concrètement, un immense cordon de pauvreté entoure le cœur politique du pays, avec ses hauts fonctionnaires et diplomates. Le bassin d'emploi a beau être plus dynamique que dans d'autres villes brésiliennes, les contrastes sont brutaux et, dans son livre implacable, James Holston a décliné toutes les contradictions d'une

¹¹⁷ ALMINO, 2008, p. 18.

¹¹⁸ “[...] Esta vai ser a capital do terceiro milênio e da civilização aquariana” (*CL*, p. 134).

¹¹⁹ Le phénomène est bien connu, et citons ici l'historien Laurent Vidal pour en rappeler la portée : « Le 21 avril 1960, la population ‘indésirable’ se répartit déjà en huit villes satellites. D'emblée, donc, la plus grande partie de la population de Brasília réside en dehors du plan pilote ». VIDAL, 2002, p. 304.

¹²⁰ Voir le site de l'Institut brésilien de géographie et de statistique, www.ibge.gov.br.

planification urbaine qui, en elle-même, « a favorisé la subversion de ses propres prémisses égalitaires ». ¹²¹ Il nous semble que par l'invention fictionnelle et un jeu subtil de coulisses temporel, *Hôtel Brasília* se situe, pour reprendre des termes employés par James Holston, à la jonction de ces « tensions et contradictions entre deux sociétés », ¹²² à savoir, d'une part, la société artificielle qui se présentait idéalement comme égalitaire et, d'autre part, la société que les plans urbanistiques prétendaient détruire et dépasser, par un projet d'avant-garde. À la jonction, dans le même temps, du passé et de l'avenir, d'un monde ancien et d'une modernité souvent agressive, et ici résonnent les mots implacables du père du narrateur, lors d'une promenade avec son fils au cœur de la campagne du Plateau Central : « Un jour tout ça sera asphalté, construit, il ne restera pas une seule termitière, on y plantera une ville et encore d'autres villes, c'est ça l'avenir [...] » (*HB*, p. 89). ¹²³

¹²¹ HOLSTON, 1993, p. 36.

¹²² *Ibid.*, p. 30.

¹²³ “Depois de uma longa e exaustiva viagem [...], avistamos mais um enorme cupim (...), Isso aqui um dia vai ser tudo asfaltado, tudo construído, não vai sobrar nem cupim, vai se plantar é cidade e mais cidade, isso é que é o futuro, me disse papai.” *CL*, p. 95.

3 INVENTION ET RECYCLAGE POUR EXPRIMER DES VILLES PLURIELLE

Selon la formule de Bertrand Westphal, la ville est à la fois architecture et « architexture »,¹ et la littérature est la possibilité de saisir une notion élargie de l'espace, intégrant les représentations collectives, les symboles et toute la tradition des textes déjà existants. De fait, une ville n'est pas qu'une accumulation de bâtiments, de rues et de gens, dans un climat et un relief particuliers ; elle est aussi fondée par son histoire, mais surtout par les croyances, les images, symboles et les textes qui s'amoncellent au cours des temps. Dans notre première section, nous avons à la fois évoqué des éléments d'identité et d'histoire des villes représentées dans chacun des romans, mais aussi des traditions de la littérature internationale et nationale réinvesties par les écrivains. Nous espérons ainsi avoir donné un aperçu de la diversité des matériels à disposition d'un écrivain pour représenter une ville et enrichir, à son tour, l'identité polymorphe de cette ville que son écriture reconstruit. Car à la jointure de l'architecture et de l'architexture, « l'espace humain adopte une dimension intertextuelle »,² la ville faisant le texte autant que le texte fait la ville.

Certaines villes ont certes plus d'épaisseur intertextuelle, et Bertrand Westphal va jusqu'à avancer le terme de « littérature au carré »³ lorsque la représentation d'une ville par le texte n'est plus tellement construite à partir de la ville en elle-même, mais puise surtout dans d'autres textes dont la ville est déjà l'objet. Dans notre corpus, Rio de Janeiro est l'un de ces lieux saturés de gloses, de commentaires, de descriptions, de telle sorte qu'une flânerie du délégué Espinosa dans les vieux quartiers du centre de Rio fait inmanquablement résonner quelques échos des chroniques de João do Rio ou des contes de Lima Barreto sur le monde interlope de l'ancienne capitale. Manaus, Curitiba et Brasília n'ont pas autant été explorées par la fiction et, comme nous l'avons souligné, Tezza et Almino considèrent cet état de fait comme un atout, ayant l'impression de ne pas tant marcher sur les plates-bandes d'autres auteurs et de préserver ainsi une certaine fraîcheur dans leurs descriptions. Gardons-nous pourtant des malentendus : Almino, Tezza ou Hatoum n'écrivent nullement à partir de rien. Ils composent leurs romans en tenant compte de l'arrière-plan référentiel, historique et socioculturel de leurs villes ; de plus, la construction de leurs univers romanesques se fonde sur des combinaisons de références intertextuelles.

¹ WESTPHAL, 2007, p. 264.

² *Ibid.*, p. 264.

³ *Ibid.*, p. 252.

Soyons bien clairs : nous sommes loin d'être confrontés à une révolution esthétique, mais la vigueur et l'intérêt de ces représentations reposent sur la combinaison d'éléments divers et souvent anciens. En superposant les époques (le Recife de Maurice de Nassau et le Recife du temps de la dictature militaire), en fondant les lieux et les imaginaires (Manaus et un lointain Liban), en juxtaposant les références textuelles et traditions littéraires (un réalisme cru s'associant à des techniques comme le flux de conscience ou à des expérimentations typographiques et langagières pour la représentation de São Paulo), les écrivains de notre corpus « inventent » de nouvelles représentations de la ville à partir de matériaux composites. Plutôt que la création, l'invention est le moteur de l'élaboration des récits, et nous renvoyons aux commentaires de João Cezar de Castro Rocha sur ce qui sépare ces deux termes :

Créer, du latin *creare*, implique le geste de produire du nouveau dans l'instant même de la création, il s'agit de l'utopique *creatio ex nihilo*. Inventer, au contraire, du latin *invenire*, implique un acte plus modeste, mais aux conséquences décisives, puisque le verbe signifie *rencontrer, découvrir*, et que très souvent l'artiste inventeur n'aboutit que par hasard à un tel résultat. De fait, inventer suppose des éléments préexistants, qui doivent être réarrangés dans de nouvelles dispositions.⁴

L'invention, passant par le réinvestissement des traditions, est propre à toutes les littératures et n'est pas le seul apanage de la contemporanéité, les meilleurs écrivains ayant toujours fait précéder l'acte d'écriture par l'acte de lecture, et cela de Cervantès ou Shakespeare jusqu'à Günter Grass ou James Joyce. La critique s'est largement penchée sur l'importance des procédés intertextuels en littérature, développant les concepts de Julia Kristeva et Gérard Genette, auxquels nous avons déjà fait allusion. Quant à Fredric Jameson, il estime que s'est développée une « pratique aujourd'hui quasi universelle de ce qu'on appelle le pastiche ».⁵ Pour le penseur nord-américain, « cette situation détermine de manière évidente ce que les historiens de l'architecture appellent 'historicisme', c'est-à-dire la cannibalisation aveugle de tous les styles du passé, le jeu de l'allusion stylistique aléatoire [...] ».⁶ Le postulat de Jameson contient une dimension polémique puisqu'il estime que la parodie et la satire auraient quasiment disparu au profit du pastiche, mais sans entrer dans les arcanes d'un tel débat, ces seules appréciations critiques suffisent à avancer que les techniques de récupération et de recyclage de styles et de procédés anciens sont peut-être encore plus manifestes dans la littérature de ces dernières décennies.

⁴ CASTRO ROCHA, 2015a, p. 83.

⁵ JAMESON, 2011 (1991), p. 56.

⁶ *Ibid.*, p. 58.

Dans le sillage des découvertes scientifiques de ce siècle, comme la théorie de la relativité ou le principe thermodynamique du désordre entropique, de nombreux artistes et de penseurs refusent les vérités univoques, se méfient des récits prétendant épuiser le réel et éclairent les ambiguïtés du langage. Dans ce contexte, il semble que la littérature aspire encore davantage à la pluralité, à une perception hétérogène du temps et de l'espace. Des auteurs comme Calvino ou Pérec ont fait converger le réel et le virtuel, le texte et le monde,⁷ d'autres comme Naguib Mahfouz ou Le Clézio bâtissent des imaginaires et des écritures métisses, faisant le pont entre plusieurs cultures.⁸ Les écrivains de notre corpus, il nous semble, offrent des romans qui témoignent d'ambitions esthétiques semblables. Qui plus est, comme notre première section l'a montré, ils ne réinvestissent pas simplement des matériaux textuels, mais aussi des symboles et des représentations collectives, des éléments discursifs d'autres domaines artistiques tels que le cinéma ou la photographie, le tout en faisant des sauts de gambades entre les époques. C'est pourquoi, suivant les intuitions de Walter Moser, nous privilégierons le terme de « recyclage » pour caractériser cet aspect central de la littérature contemporaine, dans la mesure où les techniques d'invention ne sont pas simplement intertextuelles, mais se fondent sur la récupération d'éléments esthétiques hétérogènes.⁹

Cette capacité à inventer à partir du multiple et à joindre des traditions opposées pourrait aussi correspondre à un trait caractéristique d'un certain profil d'auteurs latino-américains, si l'on en croit João Cezar de Castro Rocha, pour qui l'invention est la pierre angulaire de la « poétique de l'émulation », une réactualisation des techniques classiques de l'*imitatio* et de l'*æmulatio*. Les auteurs recyclent des traditions de façon délibérément anachronique, ils « imitent » les modèles pour mieux les « émuler » et leur imprimer une différence. Or João Cezar de Castro Rocha rappelle que les cultures latino-américaines et plus

⁷ CALVINO, 2013 (1972). Dans l'œuvre de Georges Pérec, citons notamment *La vie mode d'emploi*, PÉREC, 1980 (1978). Dans ce roman qui retrace la vie d'un immeuble situé dans le dix-septième arrondissement de Paris, entre 1875 et 1975, l'écriture tente de faire l'inventaire exhaustif des habitants, objets et histoires qui ont animé cet appartement, imaginaire.

⁸ La littérature de Mahfouz est caractérisée par l'adaptation de techniques romanesques européennes ou nord-américaines et la fusion d'éléments de l'Orient et de l'Occident pour fonder des récits proprement égyptiens, notamment dans ses écrits centrés sur le Caire de son enfance. MAHFOUZ, 1999 (1975). Le Clézio, quant à lui, né dans une famille mauricienne d'origine bretonne, n'a cessé d'explorer les entre-deux culturels, la poésie du voyage et l'oralité dans son œuvre qui lui a permis d'obtenir, comme Mahfouz, le Prix Nobel. Un texte comme *Désert* (MAHFOUZ, 1980) est emblématique de cet entrecroisement des cultures et des imaginaires.

⁹ Selon Moser, le recyclage se serait étendu depuis quelques années, en rupture avec les conceptions d'avant-garde qui préconisaient la nouveauté et l'originalité radicales. Surtout, il coïnciderait avec la prolifération d'objets dans nos sociétés contemporaines, la valorisation des « déchets » en tant qu'ils peuvent être réutilisés, et le perfectionnement des techniques de copie et de reproductions en série. Tous les « déchets » sont recyclables ; un artiste peut recycler des discours ou pratiques d'arts dits « nobles » aussi bien que des éléments de culture populaire et même des matériaux trouvés hors du champ artistique. MOSER et KLUCINSKAS, 2004, p. 1-27.

généralement les cultures non-hégémoniques se sont développées à partir de cette impulsion mimétique,¹⁰ en s'appropriant les cultures d'un modèle qui, dans un premier temps du moins, leur avait été imposé.

Surtout, il montre que les grands écrivains latino-américains, à commencer par Machado de Assis ou Jorge Luis Borges, ont su embrasser diverses traditions, puis les combiner, les exploiter et les parodier avec irrévérence et originalité. Dans une perspective temporelle plus large, João Cezar de Castro Rocha observe les ressorts de la poétique de l'émulation dans la période contemporaine, chez l'Argentin Ricardo Piglia ou... Milton Hatoum, qu'il cite entre autres auteurs.¹¹ Le critique brésilien prend certes bien garde de considérer la poétique de l'émulation comme une essence latino-américaine, mais il avance que, dans un contexte non-hégémonique où s'impose la centralité de l'autre, de par le modèle colonial ou bien de par l'articulation de la mondialisation contemporaine, les procédés intellectuels et esthétiques de la poétique de l'émulation sont actualisés avec d'autant plus de force.

Dans notre perspective, qui concerne la représentation des villes dans le roman contemporain, nous tenons à souligner des points de convergence entre la littérature brésilienne et des littératures produites sous d'autres latitudes. Lorsque l'auteure française Maylis de Kerangal décrit la naissance d'un pont dans une ville imaginaire qui s'érige par la grâce des pétrodollars et d'un capitalisme effréné,¹² elle procède à une couture d'éléments hétéroclites et à un assemblage de situations narratives qui n'est pas sans rappeler *Tant et tant de chevaux* de Luiz Ruffato. Quand Paul Auster relie la quête identitaire de ses personnages à leurs errances dans un New York labyrinthique, chargé d'onirisme et de références intertextuelles,¹³ des points de connexion peuvent être établis avec les projets romanesques d'auteurs tels que Milton Hatoum ou João Almino. Le recyclage, les arrangements à partir de matériaux divers, la synthèse et l'hybridité sont donc des éléments qui traversent les écritures contemporaines, bien au-delà du seul cas latino-américain.

Il est fort possible, comme l'estime João Cezar de Castro Rocha, que l'auteur d'une culture non-hégémonique est plus enclin à rompre les hiérarchies établies et à élargir le

¹⁰ João Cezar de Castro Rocha forge en effet son concept de « poétique de l'émulation » en partant de la théorie mimétique de René Girard. Selon Girard, le sujet mimétique ne désire pas par lui-même, mais par le biais d'un médiateur. D'où la dimension conflictuelle du désir, puisque, le sujet et le médiateur tendent à convoiter le même objet. « La métaphore spatiale qui exprime cette triple relation est évidemment le triangle ». GIRARD, 1961, p. 16.

¹¹ CASTRO ROCHA, 2015a, p. 109.

¹² KERANGAL, 2010.

¹³ Nous faisons ici référence à la trilogie new-yorkaise de Paul Auster, et notamment à son premier volet : AUSTER, 1994 (1985).

répertoire des lectures, mais dans le cadre de notre réflexion sur la ville dans le genre romanesque, nous nous demanderons surtout si les techniques d'invention ne permettent pas aux écrivains de mieux représenter les mémoires plurielles et hétérogènes des espaces littéraires, leurs contrastes, la fragmentation et la multiplicité des discours qui caractérisent les métropoles de l'espace mondialisé et tout particulièrement les grandes villes brésiliennes. C'est en ayant ces questions à l'esprit que nous reviendrons sur l'intertextualité qui caractérise les différents romans de notre corpus, avant de mettre en évidence la façon dont les techniques d'invention ou de recyclage se nourrissent de temporalités distinctes et parfois « conjuguent » différentes spatialités dans la représentation d'une seule et même ville. Une fois que nous aurons dégagé les apports de ces techniques d'invention pour une représentation plurielle de la ville, nous effectuerons une lecture plus détaillée, un roman après l'autre, afin de mieux caractériser l'emploi de ces techniques dans ces récits et d'éclairer des spécificités de chacun d'entre eux ; en cette occasion, nous porterons aussi une attention particulière à l'usage que font les auteurs du parcours et de la carte, les types de représentation qui, selon Henri Garric, sont un héritage de la tradition picturale.

3.1. Dans l'intertexte des villes représentées : pluralité de temps et d'espaces

3.1.1 Un dialogue intertextuel sans hiérarchies préétablies

D'une façon générale, les différents romanciers à l'étude sèment dans leurs récits une foule de références littéraires en suivant les préceptes du délégué Espinosa pour le rangement de ses livres. Les références littéraires se croisent et se répondent, les unes et les autres, selon le désordre apparent – ou selon une anarchie qui est en réalité savamment construite – de la « bibliothèque sans bibliothèque » (*SDP*, p. 145)¹ aménagée par le personnage de Garcia-Roza dans son appartement. Espinosa, en effet, forme une grande « bibliothèque vivante » (*SDP*, p. 134)² en disposant un étage de livres posés horizontalement, un autre étage de livres posés verticalement, et ainsi de suite. Cela en dit long sur le caractère déroutant de cet inspecteur de police, dont les méthodes pour résoudre les enquêtes sont tout aussi

¹ “Uma estante de livros sem livros”. *SDC*, p. 131.

² “Uma estante viva”. *SDC*, p. 120.

surprenantes, reposant sur une part d'intuition lorsque le raisonnement logique se trouve dans des impasses. Intuition et raison, ordre et désordre. « Sans doute le désordre de l'appartement avait-il du charme. Son chantier n'était pas une simple dégradation de l'ordre, mais un ordre différent des modèles des magazines de décoration » (*SDP*, p. 145).³ Qu'on nous permette donc ce parallèle avec les étagères de Garcia-Roza : le dialogue établi par les auteurs du corpus et, plus généralement, par une très large part d'écrivains contemporains, se joue des hiérarchies établies entre les genres, les époques, les auteurs du canon littéraire et d'autres références plus populaires, le tout formant « un ordre différent des modèles ».

Le silence de la pluie, d'ailleurs, en est un bon exemple. En dépit des étiquettes de genre mineur qui souvent restent associées au roman policier, le récit écrit par Garcia-Roza multiplie les allusions à des romans du canon littéraire, tout en revisitant discrètement des « histoires extraordinaires » d'Edgar Allan Poe, un illustre pionnier du genre. Les titres de deux grandes parties du récit sont tirés de Thomas de Quincey et du *Bartleby* de Melville, et ce n'est sans doute pas un hasard si Dickens et Conrad sont cités comme des lectures du délégué Espinosa. Il y a bien un « charme » dans ce « désordre » intertextuel, le lecteur étant invité à lire la trame policière de façon subtile et à découvrir des échos entre les phrases de Quincey et de *Bartleby* d'une part et, d'autre part, les aventures d'Espinosa. Ainsi le crime s'ajoute-t-il à la liste des beaux-arts, comme l'aurait suggéré Thomas de Quincey, pouvant dès lors être observé sous un angle esthétique par le lecteur, plus encore peut-être que par Espinosa...

Dans les autres romans, semblablement, les références littéraires fourmillent en l'absence de toute hiérarchie, avec une volonté d'abolir les frontières entre différents registres, ou entre des genres supposément plus nobles et des formes d'expression populaires.⁴ La liste hétéroclite de titres de livres assemblés sur une étagère, qui figure dans *Tant et tant de chevaux* de Luiz Ruffato (*TTC*, p. 57-59), pousse en ce sens la logique à l'extrême, puisqu'on y trouve aussi bien un titre de Paulo Coelho que *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, ou encore un livre de Groucho Marx, le *Bhagavad Gita* ou une biographie d'Hitler. Ruffato, ici, ne fait pas que souligner l'effacement des frontières entre les sphères érudites et populaires, un trait important de la culture contemporaine ; mais il accentue encore un aspect

³ “Sem dúvida, havia charme na bagunça do apartamento. Sua desurramação não era uma simples degradação da da ordem, mas uma ordem diferente dos padrões das revistas de decoração”. *SDC*, p. 131.

⁴ Il s'agirait là d'une intertextualité au sens large, au-delà du seul champ littéraire. José Enrique Martínez Fernández avait notamment proposé une notion plus étendue de l'intertextualité, en distinguant l'intertextualité endolittéraire, lorsque le dialogue est établi avec d'autres textes littéraires, et l'intertextualité exolittéraire, en dialogue avec des références venant d'autres arts, notamment du cinéma ou de la chanson. MARTINEZ FERNANDEZ, 2001, p. 81.

central de *Tant et tant de chevaux*, à savoir l'idée d'accumulation, d'un entassement qui renvoie au chaos de la métropole, à la profusion de signes et de références qui caractérisent la vie dans les grandes villes mondialisées.

Des références à d'autres textes émaillent l'ensemble des romans de notre corpus, avec parfois une certaine irrévérence ou quelques notes d'humour. Les textes de chansons des Rolling Stones côtoient Bertold Brecht, Albert Camus, des épisodes bibliques ou des références à Shakespeare (*Estive lá fora*) ; une chanson populaire de Billy Blanco sert tout autant qu'un mot d'Elizabeth Bishop pour mettre à nu la ségrégation sociale de Brasília (*Hôtel Brasília*). L'anarchie ne pourrait être plus complète et cependant ces références s'enchevêtrent pour former un réseau de significations qui nourrissent les narrations. Ainsi, dans le cas du roman de Correia de Brito, les vers de Rolling Stones et des extraits du mythe de Sisyphe insérés dans le fil de la narration forment un cercle concentrique de commentaires sur un thème central du livre, à savoir l'absurde ou la résignation devant la violence du monde, au sein d'un Recife englué dans des « temps sombres », selon l'expression qui résonne dans un poème de Brecht, « Les hommes en des temps sombres », cité par l'un des personnages (*ELF*, p. 60).

Ces marques intertextuelles affleurent de diverses façons. La citation directe et l'extrait de textes ou de discours sont amplement utilisés dans *Hôtel Brasília* et *Estive lá fora*, les épigraphes ou les titres des romans et de chapitres enserrent également les textes dans un réseau intertextuel (nous avons évoqué *Le Silence de la pluie* et les titres de ses parties, mais *Tant et tant de chevaux* est le cas le plus évident, avec sa référence au *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles),⁵ et des allusions ou clins d'œil sont aussi glissés au lecteur attentif, comme dans *Récit d'un certain Orient* où le perroquet de la bonne Anastácia est un cousin éloigné du perroquet de Félicité, chez Flaubert,⁶ et où la mention d'un catleya fait inmanquablement songer à Proust, que Milton Hatoum a beaucoup lu. Dans *Passager de la fin du jour*, ce sont les impressions de lecture du personnage principal qui renvoient à Darwin et à ses carnets de voyage en Amérique latine, ce qui correspond à la construction du roman de Rubens Figueiredo, où la narration est filtrée par la perception des personnages, principalement de Pedro. Enfin, le lien avec d'autres œuvres appert également dans les méthodes d'écriture et de composition, un cas assez manifeste étant le *Récit d'un certain Orient*, avec sa narratrice qui enchâsse les récits comme dans les *Mille et une nuits*, telle une

⁵ Nous y reviendrons dans notre troisième partie.

⁶ Nous faisons bien sûr référence à « Un cœur simple », nouvelle traduite par Milton Hatoum. FLAUBERT, 2004.

Shéhérazade des tropiques qui enchante la mémoire en repoussant les souvenirs les plus douloureux.

3.1.2 Compression des temps historiques et asynchronie des villes

João Almino s'inscrit dans la continuité d'écrivains associant le texte et la ville et se jouant des rapports entre le réel et l'imaginaire ; mais il réactualise en même temps une approche réaliste et documentaire de la représentation des villes à travers la fiction. Cristóvão Tezza représente Curitiba avec beaucoup de précision et un langage très direct, sans fioritures, et cependant il utilise le monologue intérieur et même le flux de conscience pour exprimer une perception subjective de la ville. Ces deux seuls exemples suffisent pour caractériser l'emploi de l'un des procédés essentiels de « la poétique de l'émulation », telle qu'elle est décrite par João Cezar de Castro Rocha : en combinant réalisme et subjectivisme, ou en récupérant des types de représentation hérités de la tradition picturale tout en les confrontant à la dimension irreprésentable de la ville contemporaine, les auteurs pratiquent une « compression de temps historiques », ⁷ associant des techniques de différentes époques.

Les auteurs de la génération que nous observons reviennent en un sens à des formes de récits réalistes, représentant la ville contemporaine avec toutes ses aspérités et sa dureté sociale, mais ils ont appris à se défier des descriptions totalisantes et tournent le dos aux notions – ou aux illusions – de continuité spatio-temporelle et d'une perception objective du monde. La confusion des temporalités, en l'espèce, appert non seulement dans les procédés discursifs et les stratégies narratives, mais elle touche aussi à la façon dont les villes sont narrées et décrites, en tant qu'elles sont traversées par différents rythmes et par de multiples couches temporelles. La compression des temps historiques, sur le plan de l'écriture, va donc de pair avec l'hétérogénéité temporelle des villes. Le présent est « asynchrone », ⁸ c'est-à-dire dire qu'il est disparate, étant soumis à des rapports de vitesse différents. Des temporalités distinctes au sein des villes sont mises en évidence par les écritures, et on y irait même jusqu'à parler d'anachronismes. Dans « L'indigne », nouvelle de José Luis Borges, le narrateur relève ce paradoxe : « L'image que nous nous faisons de la ville est toujours

⁷ CASTRO ROCHA, 2015a, p. 91.

⁸ Le terme est emprunté à WESTPHAL, 2007, p. 226.

quelque peu anachronique ». ⁹ Le paradoxe n'est qu'apparent, car comme Michel de Certeau l'explique, « le lieu, c'est le palimpseste », ¹⁰ c'est-à-dire qu'il est « un empilement de couches hétérogènes » et qu'il est constitué de « pièces non contemporaines ». ¹¹

Dans le lieu survivraient les époques, en dépit des secousses de l'histoire et de l'altération des paysages. *Passager de la fin du jour* s'en fait l'écho, par exemple lorsque, par le biais de l'imagination de Pedro, la métropole contemporaine du roman de Rubens Figueiredo d'un côté et, de l'autre, ce même espace parcouru et décrit par Darwin, autrement dit des étendues d'un paysage sauvage et inhabité, se superposent dans le récit. C'est notamment le cas quand les bourdonnements des insectes, évoqués par Darwin, semblent répondre aux vrombissements des moteurs, sans même parler de la fin du roman, où les rêves de Pedro confondent complètement ces univers correspondant à deux couches temporelles distinctes. Le texte interroge ainsi la transformation d'un lieu, sous l'effet de l'urbanisation. Les procédés visant à étaler et confronter les strates temporelles d'un même espace sont très nombreux dans les romans de notre corpus et parfois, à l'inverse de ce que nous venons de considérer dans *Passager de la fin du jour*, ce ne sont pas les personnages qui entrevoient différentes temporalités d'un même lieu, mais ce sont leurs expériences ou leurs discours, qui, à leur insu, trouvent un écho dans le présent des lecteurs. C'est-à-dire que le romancier incite son lecteur à relire anachroniquement un passage du roman se référant au passé, en particulier au passé des villes, que le lecteur est en mesure de confronter à ce qu'il sait des temps présents. C'est là un procédé fréquent dans *Estive lá fora* et *Hôtel Brasília*, dont les actions romanesques, pour partie au moins, s'inscrivent dans le passé.

Pour plus de clarté, donnons-en un exemple précis. Dans *Hôtel Brasília*, face à la ville en chantier, les personnages Roberto et Moacyr, tout exaltés, pensent avec ravissement à l'aménagement « vert » et bucolique des rives du lac, dans le projet urbanistique de Lúcio Costa : « Sur les rives il n'y aura pas de maisons d'habitation, répondit papa, C'est vrai, les rives seront préservées et gardées intactes, avec des bois et des champs, au bord du lac il ne pourra y avoir que des clubs, des restaurants, des lieux de baignade » (*HB*, p. 109). ¹² Or le lecteur, pour peu qu'il connaisse un peu Brasília, sait bien qu'en dépit des interdictions, des centaines de bâtisses cossues furent construites illégalement sur le bord du lac artificiel Paranoá ! D'ailleurs, au cas où il l'ignorerait ou l'aurait oublié, le texte le lui signifie

⁹ BORGES, 1972 (1970), p. 21.

¹⁰ CERTEAU, 1990 (1980), p. 295.

¹¹ *Ibid.*, p. 294.

¹² «Na orla [do lago] nao vai haver residências, papai respondeu, É verdade, a orla vai ser preservada intacta, com bosques e campos, só podem chegar à beira do lago clubes, restaurantes, balneários» (*CL*, p. 117-118).

discrètement en d'autres passages du livre, décrivant la maison du narrateur, elle-même située dans la partie sud du lac et construite grâce aux spéculations financières de Moacyr, père du narrateur. Le discours de Roberto et de Moacyr prend donc une tournure ironique s'il est confronté à la situation de la ville dans les temps présents.

L'intrication des temps n'est du reste pas une lubie que la littérature entretiendrait seule dans son coin : par leurs représentations des villes, les romanciers semblent rejoindre des questionnements propres à notre époque. Le morcellement temporel semble érigé en principe par une bonne part des architectes contemporains. La pyramide du Louvre s'érige à deux pas d'un ancien palais royal, dans une structure en verre construite selon des techniques contemporaines que les Egyptiens méconnaissaient totalement. Le nouveau Musée d'Art contemporain de Rio de Janeiro, avec ses formes futuristes qui viennent s'adosser à un bâtiment de l'époque coloniale, est encore un exemple, parmi tant d'autres, de projets architecturaux récents associant passé et présent, dans une forme de composite temporel.¹³ Les projets urbanistiques visant à faire table rase du passé et à « moderniser » par des ruptures avec la ville du passé, projets incarnés par un architecte comme Le Corbusier, sont désormais plus que contestés. Ce qui semble révolu est l'idéal d'une ville parfaite, bâtie sur les socles de la raison et d'une continuité historique ne pouvant aller que vers le progrès.

Le désir de rupture a remodelé les villes brésiliennes durant l'époque des projets modernistes, allant de Kubitschek au temps de la dictature, d'où la nostalgie qui transpire dans certaines pages de Garcia-Roza, Hatoum ou Correia de Brito, lorsque les personnages songent aux villes d'antan en traversant des espaces complètement remodelés par les bulldozers et les marteaux-piqueurs. Face à la logique de la rupture et de la destruction, tous les romans du corpus, par l'entremise de la mémoire et de la fantaisie romanesque, semblent justement opposer une autre logique, celle de l'entremêlement des époques et de la confluence du nouveau et de l'ancien, de l'urbain et du rural. On pourrait penser qu'*Hôtel Brasília* échappe à cette logique d'entremêlement des temps, étant donné que le roman est centré sur la ville même qui incarne le projet moderniste et son envie de rompre avec des modèles urbanistiques plus anciens. Mais il n'en est rien : dans le texte d'Almino, le passé, en particulier le moment de la fondation et même l'époque où le Plateau Central n'était encore qu'une immense étendue de végétation basse, ne cesse de refaire surface dans la Brasília contemporaine, celle d'un Brésil post-dictature. De plus, des personnages comme Valdivino

¹³ Pour Marcel Roncayolo, « l'hétérogénéité du simultané » est la pierre de taille des projets architecturaux contemporains. Il ajoute ensuite : « L'idée de faire une richesse de cette accumulation peu cohérente de strates historiques, au-delà du respect pour des 'monuments', est somme toute une idée neuve dans le monde. C'est en cela, sans doute, que le 'modernisme' a touché à sa fin ». RONCAYOLO, 1990, p. 143.

ou Tia Francisca expriment, par leurs postures et caractères, une continuation, au sein de cette capitale moderne, d'un Brésil rural, très ancré dans des traditions religieuses et populaires.¹⁴

De la sorte, les romans à l'étude révèlent plusieurs discontinuités temporelles et spatiales, creusant ainsi un aspect important de la vie en Amérique latine – si l'on en croit le sociologue Nestor García Canclini –, par la mise à nu de nombreuses zones de friction entre des aspects traditionnels et d'autres aspects ultra-modernes, comme autant d'asynchronies au cœur des métropoles:

Nous autres Latinos-Américains vivons une tension entre des traditions qui ne disparaissent pas (des traditions de quartier, des formes d'organisation et des styles de communication urbaine) et une modernité qui n'en a pas fini d'inonder les pays latino-américains [...].¹⁵

Les enquêtes du délégué Espinosa offrent un regard constant sur ces « univers parallèles » qui cohabitent et parfois entrent en tension. Rio de Janeiro apparaît comme une synthèse baroque d'époques et de styles, les gratte-ciel et sièges de multinationales comme la société Planalto Minerações se dressent ironiquement au-dessus de l'univers interlope de la place Mauá, le Rio de Janeiro des banlieues ou du centre-ville contraste avec le Rio plus clinquant des quartiers le long des plages, et l'appartement d'Espinosa, rempli de livres et de vieux objets, jure avec la froide modernité qui caractérise l'appartement de la designer Bia (*SDP*, p. 144).

3.1.3 « Polytopie »

Les espaces se déploient, se transposent dans d'autres temps et d'autres lieux. Ce que Bertrand Westphal appelle la polytopie, c'est-à-dire une « conjugaison de spatialités »,¹⁶ joue un rôle-clef dans le roman de Milton Hatoum, où elle se manifeste jusque dans le titre. L'espace « d'un certain Orient », par la mémoire familiale et les sensations, vient nourrir et envahir la perception de l'espace habité, la ville de Manaus. Tout au long du roman, un imaginaire de l'Orient s'entretient au vécu et aux expériences quotidiennes dans l'Amazonie,

¹⁴ On citera ici un passage qui a valeur métalittéraire, tant il en dit long sur la façon dont passé et présent s'interpénètrent dans ce roman : « Notre passé se cache derrière des murs parfois impénétrables et se révèle au hasard, ici et là, quand nous l'évoquons au moyen d'un indice, d'un mot, d'une odeur, d'un goût, d'un détail quelconque, comme on regarde un paysage à travers des trous dans un mur » (*HB*, p. 217). (“Nosso passado se esconde atrás de muros às vezes impenetráveis e se revela ao acaso, aqui e ali, quando o evocamos por meio de um indício, de uma palavra, de um cheiro, de um gosto, de um detalhe qualquer, como quem olha uma paisagem através de furos na parede”. *CL*, p. 232).

¹⁵ CANCLINI, 1999 (1997), p. 87.

¹⁶ WESTPHAL, 2007, p. 75.

et les passages sont nombreux où les personnages, parmi les plus âgés, sont comme transportés dans l'Orient de leur enfance par ce qu'ils perçoivent, sentent ou entendent dans Manaus. Ainsi, les immigrés arabes choisissent de se regrouper dans un quartier non loin du port, les eaux du rio Negro leur rappelant les eaux de la Méditerranée (*RCO*, p. 93), tandis que les cloches de l'église des Remédios renvoient Emilie à son enfance et à un couvent oriental. Emilie, aux coups de l'horloge, « s'arrêtait de vivre », « abandonnait ce qu'elle était en train de faire, cessait même de donner des ordres à Anastácia et se mettait à contempler le ciel [...] » (*RCO*, p. 41).¹⁷ Le temps du quotidien est mis en suspens par un temps sacré lié à un souvenir d'Orient : la conjugaison de spatialités correspond ici à une asynchronie. Il y a une coprésence de différents rapports au temps et à la durée, rapports qui sont rattachés à des aires culturelles distinctes.¹⁸

Dans *Estive lá fora*, c'est l'imaginaire du sertão qui envahit la perception de la ville, même si parfois Recife est aussi caractérisé par son élan vers la mer, le voyage et le cosmopolitisme, une ville portuaire où des marins du monde entier viennent s'échouer quelques temps, avant de repartir vers d'autres ports peut-être caractérisés par la même misère... « Trouve-t-on là-bas des syndicats comme celui-ci et des étudiants qui vivent des miettes d'un travail sous-payé ? » (*ELF*, p. 153),¹⁹ se demande Cirilo au sujet des ports chinois. Dans les deux cas, que Recife soit envahi par l'univers du sertão ou que cette ville emporte l'imagination vers des horizons maritimes lointains, une dose d'onirisme enrichit la représentation. Voici ce qu'en dit Cirilo, en une phrase symptomatique : « Les rêves exacerbent mon ambivalence entre la campagne et la ville ». (*ELF*, p. 103).²⁰ Quant à la trame trame d'*Hôtel Brasília*, elle est ourdie sur tout un arrière-plan symbolique qui unit la nouvelle capitale à des villes réelles ou imaginaires nimbées d'une aura mythique. De par l'ampleur de son projet urbanistique, qui alimente toutes les comparaisons et tous les fantasmes, Brasília est constamment comparée à d'autres villes,²¹ parfois de façon flatteuse,²² d'autres fois de façon plus critique.²³

¹⁷ Emilie “parava de viver (...), interrompia as atividades, deixava de dar ordens a Anastácia e passava a contemplar o céu”. *RCO*, p. 30.

¹⁸ Bertrand Westphal parle dans ce cas de « polychronie ». WESTPHAL, 2007, p. 230.

¹⁹ “Haverá sindicatos como esse e estudantes de medicina vivendo de migalhas de um subemprego?”

²⁰ “Os sonhos mexem com a minha ambivalência entre o campo e a cidade”.

²¹ La question de la polytopie nous ramène à la belle intuition poétique d'Octavio Paz : « Nous sommes dans la ville, mais ne pouvons en sortir sans que nous ne tombions sur une autre, identique quoique toujours distincte ». PAZ, 1987, p. 41.

²² « Cette ville sera une cité moderne [...] répondit Roberto, [...] là [...] on trouvera la Rodoviária et près de cette gare routière la zone des amusements, un mélange de Picadilly Circus, de Times Square et des Champs-Élysées, avec des galeries, de larges trottoirs, des terrasses et des cafés comme en Europe, les édifices pour les spectacles seront reliés par des rues transversales, du genre rue de l'Ouidor, des ruelles vénitiennes ou des

L'hétérogénéité temporelle et la polytopie vont souvent de pair, comme dans *Passager de la fin du jour*. Au départ, des indications narratives précisent que les épisodes concernant Darwin ont eu lieu à quelques kilomètres de l'endroit où passe le bus, à tel point que, à la fin du roman, le marais où s'engluait le chercheur anglais semble vraiment coïncider avec l'espace aujourd'hui occupé par le quartier du Tirol. Le malaise de Pedro s'accroît, la frontière entre le réel et les récits sur l'exploration de Darwin s'efface. Dans un fragment de *Tant et tant de chevaux*, deux espaces différents, São Paulo et l'Italie, se superposent également de façon frappante, à travers le recours à une ponctuation particulière et des changements brusques de situations narratives, d'un paragraphe à l'autre. Le personnage Henrique, engoncé dans les embouteillages de São Paulo, observant l'air de rien la misère des rues qui l'entourent, laisse vagabonder sa pensée vers les origines italiennes et portugaises de ses aïeux et songe à un voyage qu'il a lui-même effectué en Italie. Le présent chaotique de São Paulo est entrecoupé de paragraphes démarqués par des parenthèses à l'endroit – les bribes de conversation lors des voyages d'Henrique sont indiquées par les signes (*et*) – ou à l'envers – les biographies des grands-parents sont insérées entre les signes) *et* (– avant que le feu ne passe au vert et qu'Henrique ne dissipe ses pensées.²⁴

Le roman de Cristóvão Tezza propose lui aussi une plongée dans les pensées des différents personnages, avec un changement constant de point de vue, d'angle de vue et de « zoom », les équivalences avec la photographie étant de mise dans ce roman qui fait le pont entre ces deux modes d'expression. Un même épisode peut d'ailleurs être raconté à travers le regard de personnages différents, comme c'est le cas de la scène où Lídia est tendrement accompagnée par Duarte à la sortie du cinéma. Cette scène est racontée du point de vue de Duarte, du photographe et de Lídia, puis est revécue à plusieurs reprises par les différents protagonistes, de sorte que les éléments urbains qui lui sont associés resurgissent mentalement, alors même que les personnages sont physiquement situés dans d'autres quartiers. La place Santos Andrade, avec son grand pin, d'où le photographe a pu voir incognito Duarte passer son bras autour de Lídia, fait interférence avec un autre paysage urbain que le personnage a sous les yeux, tandis qu'il se trouve sur les hauteurs de Mercês, un quartier éloigné de la place Santos Andrade. Par ces procédés narratifs visant à nous faire

galeries couvertes [...] » (*HB*, p. 118). (“Essa é para ser uma cidade moderna, [...] respondeu Roberto, [...] ali naquela área [...] vai ficar a Rodoviária e perto dela o centro de diversões, uma mistura de Picadilly Circus, Times Square e Champs Élysées, com galerias, calçadas amplas, terraços e cafés, como na Europa, as casas de espetáculo vão estar ligadas por travessas, no gênero da Rua do Ouvidor, das vielas venezianas ou de galerias cobertas [...]” *CL*, p. 126-127).

²³ « Ça me rappelle les paysages déprimants autour de Madrid [...] » (*HB*, p. 152), aurait déclaré Elizabeth Bishop au père du narrateur. (“Me lembra aquelas paisagens deprimentes em torno de Madrid [...]”, *CL*, p. 162).

²⁴ Il s'agit du fragment 40, *TTC*, p. 88-91.

entrer directement dans l'intériorité des personnages, Tezza reproduit très bien une forme de « polytopie mentale » que chacun de nous vit au quotidien : le paysage que nous voyons est contaminé par un autre paysage, que nous revoyons en pensée. De fait, dans chacun de ces romans, l'écriture romanesque souligne combien nos représentations des villes sont fondées par nos propres perceptions intérieures, ainsi que par l'imaginaire d'une famille, d'une région, de récits lus ou entendus.

3.2. L'invention et le recyclage dans chacun des romans

3.2.1 Hôtel Brasília : la dynamique des parcours anime la ville planifiée

Si Brasília est pauvre en fictions littéraires, comme nous l'avons éclairé précédemment, elle est immensément riche en projections, fantasmes et mythes. João Almino puise dans ce grand fond de symboles pour enrichir son roman d'un réseau de significations. Au-delà des citations de grandes personnalités, le narrateur et les différents personnages évoquent à plusieurs reprises des éléments mythiques et parfois mystiques de la fondation de la ville, ou de quelques villes légendaires et perdues qui épaississent le mystère autour de Brasília et du Planalto Central, en particulier la ville de Z, dont João Almino se plaît à ranimer la légende dans un dialogue intertextuel avec Conan Doyle et Antônio Callado.¹ Les projections idéalistes des concepteurs et urbanistes de Brasília, qui pensaient tourner le dos aux problèmes en bâtissant une ville moderne et rationnelle, font écho aux prophéties saugrenues sur le salut de l'humanité, la « Nouvelle Jérusalem » (HB, p. 84),² la ville des extraterrestres et de la fraternité universelle. Il n'y a pas une Brasília, mais plusieurs dimensions et représentations de la ville, que la fiction reconstruit par ce jeu entre le réel et la fiction, ainsi que par la multiplicité des points de vue. Une pluralité de voix que le roman, par le choix du blog comme support narratif, met directement en scène, puisqu'à intervalles

¹ « Celui qui connaît bien cette histoire c'est Antônio Callado qui a même écrit un livre, *Le squelette de la lagune verte*, basé sur les expéditions du colonel Fawcett pour découvrir Z, [...] ville perdue d'une civilisation ancienne et avancée, une histoire qui a inspiré le roman *Le Monde perdu*, d'Arthur Conan Doyle, ami de Fawcett [...] ». HB, p. 159. (« Quem conhecia bem a história era o Antonio Callado, que até tinha escrito um livro, *O esqueleto da lagoa verde*, baseado nas expedições do coronel Fawcett para descobrir Z [...], cidade perdida de uma civilização antiga e avançada, uma história que inspirou o romance *O mundo perdido*, de Arthur Conan Doyle, amigo de Fawcett [...] », CL, p. 170).

² « Nova Jerusalem ». CL, p. 90

réguliers le narrateur corrige certains faits ou apporte des éclaircissements en évoquant les commentaires de quelques blogueurs.

La ville céleste et millénariste, la Rome antique,³ la civilisation du Nouveau Monde par la création d'une grande ville à l'intérieur des terres : l'ensemble de ces mythes apparaît en filigrane dans le roman d'Almino,⁴ de sorte que Brasília se présente au lecteur dans toute sa complexité, comme une ville de symboles et de rêves, qu'ils aient été rendus concrets ou évaporés à l'épreuve de la réalité. João Almino, comme il l'expose dans son livre *A escrita em contraponto*, est convaincu de la richesse de Brasília en tant qu'espace de fiction, précisément en raison de la dimension symbolique qui fonde l'image de cette ville.⁵ Cependant, dans le cadre de notre réflexion sur les potentialités de la fiction en tant que mode de représentation de la ville, nous serions même tentés de renverser cette logique : Brasília est peut-être bien propice à l'invention littéraire, mais c'est aussi et surtout la fiction, en tant qu'espace de liberté artistique s'élaborant à partir de souvenirs, d'affects et de symboles, qui serait plus apte que nul autre type d'écriture à cerner la dimension mythique et immatérielle d'une ville telle que Brasília.

Comme ses essais et entretiens en attestent, João Almino s'est beaucoup penché sur la littérature consacrée à la nouvelle capitale. Hors des sentiers de la fiction, il a notamment lu avec attention « Brasília » et « Brasília: esplendor », les chroniques de Clarice Lispector, figure majeure des lettres brésiliennes.⁶ Ces chroniques, qui sont d'ailleurs citées dans des romans antérieurs à *Hôtel Brasília*, ont très certainement nourri ce roman pour certains de ses thèmes, comme l'artificialité de la capitale et son abstraction, qui suscite une forme de folie ou de stupeur mystique. Tant Brasília, selon une phrase de la prophétesse Íris Quelemém, qui répèterait là les paroles d'un journaliste étranger, est « quelque chose qui dépasse tout ce qu'on peut imaginer, quelque chose qui aurait effrayé Jules Verne lui-même, si quelqu'un lui avait raconté cette ville » (*HB*, p. 208).⁷

³ Le narrateur mentionne les paroles de Gronchi, président de l'Italie, pour qui la construction de Brasília était « une œuvre digne de l'époque romaine ». («Uma obra digna dos tempos romanos», *CL*, p. 177).

⁴ Comme l'observe l'anthropologue James Holston, les concepteurs de Brasília ont eu l'habileté d'associer une vision d'avant-garde et rationnelle à une forme de sacralisation, en liant la fondation de la ville « à une mythologie universelle de grands mythes et de symboles », ainsi qu'à « une mythologie du Nouveau Monde ». HOLSTON, 1993 (1989), p. 81, puis p. 24. On retrouve des échos de ces mythes dans les allusions des personnages d'*Hôtel Brasília* au plan en croix de Lúcio Costa, « d'inspiration divine » (*HB*, p.107) ou bien à la figure de Dom Bosco (*HB*, p. 24 et 108), prêtre italien canonisé du XIX^e siècle, qui prophétisait la création d'un lieu d'une grande richesse, à proximité d'un lac et sous une latitude qui allait correspondre à celle de Brasília.

⁵ ALMINO, 2008, p. 10.

⁶ LISPECTOR, 1999, p. 40-44, puis p. 44-63.

⁷ «Brasília é algo que supera tudo o que se imagina, algo que teria assustado ao próprio Julio Verne, se alguém lhe falasse a respeito.» *CL*, p. 222.

Surtout, le roman réactualise une image poétique suggérée par Clarice Lispector, associant Brasília, ville du futur, aux temps immémoriaux de civilisations anciennes et de villes splendides à l'état de ruines. « Brasília est d'un temps passé de splendeur qui n'existe plus. Ce type de civilisation a disparu depuis des millénaires », écrit Clarice Lispector. Et celle-ci d'ajouter un peu plus loin : « Je regarde Brasília de la façon dont j'observe Rome : Brasília a commencé par une simplification de ruines ».⁸ L'aspect lunaire d'une ville aux lignes pures, construite sur un plateau semi-aride, est propice à ce type d'images ramenant à la grandeur des villes antiques, ou à une primitivité ancienne et sacrée. Dans le roman d'Almino, l'élan vers le futur que constitue Brasília est rattrapé par des croyances anciennes et les projections d'avenir butent contre la réalité sociale brésilienne. Brasília est « un futur qui est survenu dans le passé »,⁹ écrit Lispector ; et l'œuvre de João Almino pourrait être lue comme une glose sur ces contrecoups du temps et de l'espoir. En replongeant dans les années du chantier pharaonique de Brasília, l'auteur ranime la poétique de la ruine et insiste sur la notion de vide, sur le rien à partir duquel la capitale s'est édifiée, telle une ruine à l'envers.

Nous regardions les trous et monticules de terre en essayant d'imaginer ce qu'il nous décrivait, comme des touristes entendant un guide décrire des villes majestueuses dont il reste à peine quelques ruines. (*HB*, p. 119).¹⁰

Un autre grand classique a très certainement servi de modèle pour João Almino, à savoir Guimarães Rosa. Ce dernier n'a pas représenté Brasília dans son œuvre fictionnelle, mais il a simplement situé deux de ses contes, « As margens da alegria » et « Os cimos », sur le lieu du chantier d'une « grande ville », dont il ne cite pas le nom, mais qui est une référence claire à Brasília, alors que le recueil de nouvelles, *Primeiras estórias*, est publié en 1962, soit deux ans après l'inauguration de la capitale.¹¹ João Almino lui-même signifie discrètement le lien intertextuel établi avec Guimarães Rosa, par une épigraphe tirée de « As margens da alegria ». L'auteur contemporain reprend des procédés ou thématiques de son devancier, mais dans le cadre d'un projet fictionnel différent. En premier lieu, la différence, bien sûr, réside dans le fait que João Almino écrit un roman, genre plus étoffé du point de vue de sa longueur, du nombre de personnages et de situations narratives. Surtout, il ne focalise pas uniquement sa fiction sur les années de construction, mais représente une ville déjà vieille de près de cinquante ans et non plus seulement un chantier à peine commencé.

⁸LISPECTOR, 1999, p. 41.

⁹ «Brasília é um futuro que aconteceu no passado». Clarice Lispector, «Brasília esplendor», in *ibid.*, p. 50.

¹⁰ «Olhávamos aqueles buracos e os montículos de terra tentando imaginar o que ele nos descrevia, como turistas que ouvem de um guia a descrição de cidades majestosas das quais mal sobraram as ruínas». *CL*, p. 127.

¹¹ GUIMARÃES ROSA, 1967 (1962).

Dans les deux contes de Guimarães Rosa, un narrateur à la troisième personne restitue les mouvements intérieurs d'un petit enfant, « o Menino », lequel est parti quelques jours loin de ses parents sur le site où travaille son oncle, « le lieu où se construisait la grande ville ».¹² L'Enfant de Guimarães aussi bien que le narrateur de João Almino se retrouvent sur le Núcleo Bandeirante sans leurs parents biologiques (pour diverses raisons : le narrateur d'Almino est adopté, l'Enfant du conte est en vacances chez ses oncles) et tous deux apprennent à grandir en ressentant un éloignement avec une figure maternelle (le narrateur d'Almino voit d'un œil jaloux sa chère Tia Francisca se rapprocher de Valdivino ou même de son père adoptif, tandis que l'Enfant, chez Guimarães, éprouve avec douleur l'absence de sa mère malade). Enfin, le chien Typhon est le grand compagnon du narrateur, avec lequel il découvre les joies et les peines d'un enfant, là où le personnage de Guimarães Rosa se prend d'affection pour un dindon dans « As margens da alegria », un toucan dans « Os cimos », des animaux dont la grâce et la fragilité lui font découvrir la poésie de la vie, des moments simples de bonheur, mais aussi la tristesse et la mort quand le dindon est abattu.

Dans le roman comme dans les deux contes, c'est la poésie de l'enfance qui ressort, en des histoires qui ont une dimension initiatique, l'enfant apprenant la peur, le bonheur, le désir, et l'on songe en particulier aux pages où le narrateur d'*Hôtel Brasília* fait l'expérience de la sensualité auprès de ses tantes. Par l'adoption du point de vue de l'enfant, par le choix d'un registre intime et l'évocation de souvenirs simples, comme le plaisir de l'enfant à écouter les marches de carnaval à la radio ou à suivre une jeune fille filant sur son vélo, *Hôtel Brasília* parvient à donner vie et intensité à la représentation de Cidade Livre, ainsi qu'à la caractérisation de l'environnement familial du narrateur. Chez Guimarães Rosa, la construction de la ville n'est pas un élément central de la situation narrative, mais, en particulier dans « As margens da alegria », les bouleversements intérieurs de l'enfant offrent un point de vue oblique sur les transformations d'un paysage rural par l'action de l'homme.

Dans le passage où le narrateur d'*Hôtel Brasília* se promène avec son père et Valdivino, duquel il apprend le nom des fleurs du haut plateau sur lequel s'érige Brasília,¹³ le parallèle est très net avec le conte de Guimarães Rosa. On y trouve en effet une même insistance sur l'élargissement de l'horizon et la forte luminosité, ainsi qu'une même énumération du vocabulaire de la faune et de la flore, avec des éléments typiques de l'intérieur rural du Brésil, comme les « *seriemas* » (de grands oiseaux), les perroquets, les toucans, les « *ipês* », les « *jatobás* » (fruits rouges d'un arbre tropical) et surtout les

¹² *Ibid.*, p. 3.

¹³ *HB*, p. 81-82 ; 85 ; 87-89.

« *buritis* », des palmiers éminemment symboliques dans la littérature du sertão, notamment dans *Diadorim*, le grand roman de Guimarães Rosa.¹⁴ L'enfant d'*Hôtel Brasília* découvre avec émerveillement la nature et son lexique poétique, avec sa kyrielle de mots composés et de noms tupis.

Almino, dans ces pages, renvoie au Brésil profond et rural, marchant sur les pas de Guimarães Rosa pour ce qui est du réinvestissement poétique du vocabulaire agreste. Comme dans le conte de son illustre devancier, le contraste n'en est que plus fort avec la fureur des machines et tracteurs, qui défrichent cette nature sauvage, abattant les arbres. Le tout est observé avec stupeur par quelques personnages, dans le conte comme dans le roman. La tristesse de l'Enfant, dans « *As margens da alegria* », ou bien le regard critique de Tia Matilde dans *Hôtel Brasília*, servent de contrepoint aux discours enthousiastes qui, par leur foi en la modernité urbaine, s'accommodent de la destruction de la nature. Almino prolonge donc une thématique effleurée par Guimarães Rosa dans son conte, interrogeant les conséquences écologiques d'un projet urbain à grande échelle.

C'est dans ce cadre que l'auteur du quintet de Brasília abat une autre carte intertextuelle, par l'allusion, puis même la citation directe du conte « *A vingança da peroba* », du recueil *Urupês*, publié en 1918 et écrit par Monteiro Lobato.¹⁵ Le conte de Lobato ne valorise pas spécialement le monde rural, bien au contraire puisque les personnages fazendeiros y sont décrits comme grossiers et brutaux, mais il y est question d'un bois vengeur ou ensorcelé, qui tue l'enfant d'un fazendeiro après avoir été abattu. « Dans chaque parcelle de la forêt il y a un arbre vindicatif qui punit la mauveté des hommes », cite le narrateur d'Almino, qui lit le texte de Monteiro Lobato sur les conseils de sa tante Matilde (*HB*, p. 182).¹⁶ Celle-ci insinue que la nature s'est vengée des hommes et de Bernardo Sayão, célèbre ingénieur du chantier de Brasília, mort sous le choc d'une grosse branche, dans le Pará, alors que lui et son équipe ouvraient une voie dans la forêt pour la construction de la route Belém-Brasília.

On le voit, si Brasília est une ville de peu de consistance pour ce qui est de sa représentation fictionnelle, Almino n'en a pas moins tissé son roman en employant une très vaste matière intertextuelle, de Guimarães Rosa à Monteiro Lobato en passant par Machado de Assis, sans oublier bien sûr la liste d'auteurs étrangers dont le père du narrateur a recensé les déclarations et écrits au moment de la fondation de la ville. Ces différentes citations qui

¹⁴ GUIMARÃES ROSA, 2006 (1956).

¹⁵ MONTEIRO LOBATO, 1961 (1918).

¹⁶ «Em cada eito de mato... há um pau vingativo que puna a malfeitoria dos homens». *CL*, p. 195.

émaillent le texte, ainsi que les détails historiques, tendent à donner un cadre à la représentation et à fournir des repères au lecteur sur la formation et l'évolution de Brasília. Du point de vue spatial, le texte donne même à voir, parfois, le tracé bien quadrillé de la ville, avec ses avenues compartimentées selon des secteurs et rationnellement numérotées. Mais ce cadre est sans cesse débordé par des discontinuités temporelles, dans un jeu de coulisses allant de l'enfance du narrateur jusqu'au temps de l'énonciation, de la même façon que les détours intimes de l'histoire du narrateur et de sa famille nous font sortir de l'histoire officielle et nous emmènent dans les bars, les bordels ou les favelas de Cidade Livre et de la capitale en elle-même. La synthèse plus ou moins cohérente de la ville, que le lecteur tente de construire en suivant le récit, se retrouve ainsi mise à mal par des entrelacs d'émotions, de tensions, de mystères (la mort de Valdivino au premier chef), de sectes et de croyances.

La représentation littéraire met donc à jour les tensions entre la carte et le parcours, tension d'autant plus palpable que Brasília a été conçue comme une ville rigoureusement organisée. En suivant les allées et venues des personnages et en relevant des détails qui attirent leur attention, le roman s'intéresse au microscopique plus qu'à une vue d'ensemble. Il donne à voir la ville dans ses détails et en mouvement. C'est notamment le cas dans un passage où le père du narrateur et Valdivino, se promenant dans Cidade Livre, ont une conversation grave et sérieuse. La narration trace l'itinéraire suivi par les deux personnages en veillant à signifier combien cet itinéraire est rythmé par leurs attitudes individuelles et pensées. Ainsi, de façon caractéristique, Valdivino se fige devant un magasin de vêtements pour bébés, alors que la jeune femme avec laquelle il est soupçonné d'avoir eu des rapports sexuels est peut-être tombée enceinte (*HB*, p. 177). L'ouvrier raconte ensuite ses déboires et son récit est entrecoupé par la description de ce que les deux personnages observent dans les rues.

Ce qui ressort de cette description fragmentée, intermittente, est le mouvement et l'agitation des rues. Les phrases descriptives sont constituées par des séries d'énumérations qui insistent sur le passage, la foule, le trafic. « On voyait [...] au milieu de l'avenue des files de camions de toutes les marques et de toutes les années, des autocars, des jeeps et encore des jeeps, des charrettes et des chevaux » (*HB*, p. 170).¹⁷ Plus loin : « Ils continuaient à avancer sur l'une des avenues, regardant le va-et-vient dans les petites boutiques, les épiceries, chez les barbiers et dans les pharmacies, observant les cordonniers et les cireurs de chaussures

¹⁷ “[...] No meio da avenida se enfileiravam caminhões de todas as marcas e anos, ônibus, jipes e mais jipes, carroças e cavalos”, *CL*, p. 182.

[...] » (HB, p. 171).¹⁸ Ce passage l'illustre à merveille, la vie déborde d'intensité dans Cidade Livre, dans un temps où « la population se multipliait au moins par quatre » (HB, p. 170),¹⁹ comme le rappelle le texte.

On observe le même débordement, la même fragmentation dans les quelques descriptions en plan large de Brasília. La description de la vue depuis l'immeuble d'un ministère recense des « formes » et des « couleurs » et permet au lecteur de concevoir en son imagination un vaste tableau d'un paysage plus ou moins ordonné. Il s'agit cependant d'un tableau caractérisé, une fois encore, par des traits soulignant l'agitation et la vitesse, que le lexique exprime nettement. Le paysage se retrouve en effet animé par une « danse chaotique des marteaux », soulevés par « cinquante mille petites silhouettes de travailleurs », qui sont comparés à des « fourmis », tant et si bien que la ville « s'élevait à un rythme effréné » (HB, p. 166).²⁰ Finalement, la vue d'ensemble est agitée par le mouvement et la cohérence de la carte est mise à mal par les désordres et discontinuités de la vie. N'est-ce pas tout le sens d'une observation poétique du narrateur, dans un autre passage où il observe un paysage large et ouvert, cette fois-ci depuis les hauteurs de sa maison surplombant le lac artificiel de Brasília ? Les décorations florales et jardins de la ville « pastichent » la nature qui existait jadis à l'état sauvage sur le Plateau Central, mais ces embellissements floraux masquent mal les transformations successives subies par l'espace sur le Plateau Central. Le passé ne serait autre chose qu'une reconstitution aléatoire...

Le paysage de Brasília se remplissait de *paineiras*, de bougainvillées, d'*ixoras*, d'*espatódias*, d'hibiscus et de *manacás*. Ce que je voyais maintenant était un pastiche de ce qui avait existé ou c'était un embellissement, le passé était seulement un souvenir possible, une poignée de miettes qui m'étaient jetées par ceux qui m'entouraient (HB, p. 217).²¹

3.2.2 Estive lá fora : la marche dans la ville comme métaphore d'un destin personnel

¹⁸ “Continuavam caminhando por uma das avenidas, vendo o entra e sai nos mercadinhos, nas mercearias, nas barbearias e farmácias, observando os sapateiros e engraxates que àquela hora ainda cuidavam de botas e mais botas”, CL, p. 183.

¹⁹ “A população se multiplicava pelo menos por quatro”, CL, p. 182.

²⁰ CL, p. 178.

²¹ “A paisagem de Brasília se enchia de *paineiras*, *buganvílias*, *ixoras*, *espatódias*, *beijos* e *manacás*. O que eu via agora era um arremedo do que já fora ou era seu aperfeiçoamento, o passado era apenas uma lembrança possível, um conjunto de migalhas que me eram jogadas por quem estava a minha volta”. CL, p. 233.

Si l'on devait détacher deux indécrottables marcheurs parmi les personnages des romans que nous étudions ici, nous avancerions sans doute les promeneurs à la fois attentifs et rêveurs que sont Espinosa et Cirilo. Le cas des flâneries d'Espinosa ayant déjà été évoqué un peu plus haut, penchons-nous sur Cirilo. Attentif ? Il n'y a qu'à considérer, au fil de la narration, la foule de détails sur les façades des églises et demeures observées par Cirilo, dont on nous dit qu'il « passait des heures à tenter de distinguer les styles d'une architecture éclectique » (*ELF*, p. 13). Rêveur ? Assurément, puisque ce qu'il voit et perçoit de la ville est sans cesse envahi par ses souvenirs personnels ou des épisodes du passé de la ville, des sons ou des images qui perturbent son imagination.²² Quoi qu'il en soit, Cirilo parcourt des kilomètres à pied, ne prenant que très rarement le bus. L'expérience du marcheur est celle d'un vécu particulier, d'un « espace d'énonciation »,²³ qui s'oppose, selon le terme de Michel de Certeau, au « concept de ville »,²⁴ un lieu dégagé de l'action humaine et des perceptions.²⁵ Dans *Estive lá fora*, il y a un dévoilement progressif de la ville et, à travers la marche en tant que pratique individuelle, c'est une représentation active de Recife qui nous est proposée.

Il n'en reste pas moins que la marche de Cirilo peut être retracée de façon très précise par tout lecteur qui connaît un tant soit peu Recife, malgré les destructions des maisons et les changements urbanistiques survenus depuis l'époque de la dictature. Les rues et quartiers traversés par Cirilo sont délimités par de nombreuses indications spatiales. Dans les interviews qu'il concède, Ronaldo Correia de Brito lui-même met en avant ses efforts de documentation sur le Recife des années 1970 et souligne le soin dont il a fait preuve, avec le soutien d'un ami architecte, pour respecter méticuleusement la géographie de la ville, à une exception près.²⁶ Muni d'un plan, il est aisé de pointer les rues et places que Cirilo emprunte, comme lorsqu'il quitte le Syndicat des portuaires et l'église Madre de Deus, passe par le quai

²² Un des exemples les plus frappants est l'image, accompagnée même par des cris, du cadavre de son oncle flottant sur la rivière Jaguaribe, une image qui le hante à chaque fois qu'il observe le cours d'une autre rivière, le Capibaribe. *ELF*, p. 8, 13 et 17.

²³ CERTEAU, 1990 (1980), p. 148.

²⁴ *Ibid.*, p. 142-144.

²⁵ Michel de Certeau s'intéresse aux « pratiques étrangères à 'l'espace géométrique' ou 'géographique' » et qui donc configurent une « 'autre spatialité' (une expérience 'anthropologique', poétique et mythique de l'espace) ». Ce sont les termes de la distinction établie par Merleau-Ponty que l'intellectuel jésuite reprend. Michel de Certeau, *ibid.*, p. 142. L'espace anthropologique, chez Merleau-Ponty, est un espace déterminé par nos perceptions, et à ce concept il faut lier le terme « d'endroit ». Chez Merleau-Ponty, « l'endroit » n'est pas un site neutre, géométrique, mais il intègre un « envers », c'est-à-dire un « fond d'un monde déjà singulier », un fond de choses remémorées, à peine entraperçues, et qui pourtant n'échappent jamais tout à fait à la perception, ceci fondant notre expérience quotidienne d'un espace. MERLEAU-PONTY, 1976 (1945), p. 80-82.

²⁶ « Je ne me suis permis qu'une seule licence : j'ai mis le cabaret Yé Yé Drinks un étage au-dessus des salles de cours du syndicat des portuaires. Mais c'est la seule licence, et d'ailleurs j'ai consulté un architecte, un des hommes que je connais le mieux ici au Pernambouc, José Luiz Mota Menezes ». WEIGEL, François. *Entretien avec Ronaldo Correia de Brito*, Recife, février 2016 (Voir « Annexes »). Cette « licence » a permis à l'auteur

de Santa Rita, la place du journal « Diário », l'avenue Guararapes et le bar Savoy, puis le bar Central à côté de la gare, avant de prendre la direction de la Boa Vista, quartier où habite Paula (*ELF*, p. 42-44).

Or, comme le rappelle Henri Garric, la rue est « une figure concrète de l'antithèse sur la carte », ²⁷ elle est l'instrument qui ordonne l'espace urbain et juxtapose les quartiers. De plus, le récit des promenades de Cirilo suit un cours linéaire, malgré quelques anamnèses renvoyant surtout au passé familial du personnage. La structure du roman répond à un même sens de l'organisation, formant une boucle parfaite, puisqu'après maintes situations vécues par le personnage principal au cours d'un processus qui constitue pour lui une forme d'apprentissage, le roman s'achève là où il avait commencé : à la fin comme au début du roman, Cirilo se retrouve à chaque fois, en deux instants différents de sa vie, sur le pont de la Madeleine, hésitant entre le désir de vie et l'attrait pour le suicide. La rigueur dans la représentation de la ville et de la configuration des rues trouve donc son pendant dans une certaine cohérence interne du récit, et on rappellera à ce sujet une observation précieuse d'Henri Garric : « L'intégration de la carte dans l'écriture ne joue pas seulement un rôle thématique ; elle propose à l'écriture un principe d'organisation ». ²⁸ Même en penchant du côté du parcours et de la marche, *Estive lá fora*, paradoxalement, est sans conteste l'un des romans à l'étude qui intègre le plus la carte comme type de représentation, permettant une saisie globale de Recife, loin de la fragmentation de *Tant et tant de chevaux*, ou du parcours discontinu de *Passager de la fin du jour*.

De facture réaliste et avec son récit moins fragmenté, son équilibre entre une synthèse et une vision plus subjective et détaillée, *Estive lá fora*, pour autant, ne propose pas un portrait de Recife figé dans le temps et unidimensionnel, sans prendre en compte les évolutions, le morcellement et les discontinuités de la ville contemporaine. Tout d'abord, même si cela peut paraître un constat très évident, la marche de Cirilo est tout en zigzags et détours, loin des parcours organisés. Cirilo est un marginal et ses itinéraires en sont bien la preuve. Son Recife est certes celui des églises baroques, des ponts et canaux, mais c'est aussi le Recife des bordels du port, du bar Savoy, haut-lieu de la contre-culture et des hippies, et de la favela des Coelhos. Surtout, ses marches se présentent comme une métaphore de son destin personnel et comme une métaphore du récit lui-même, qui avance inexorablement vers un dénouement incertain. Le final, comme nous le faisons remarquer, relate le retour de Cirilo sur le pont de

d'accentuer l'impression de promiscuité entre ouvriers et prostituées, et d'accroître le trouble de Cirilo, cerné par la tentation des femmes et de la débauche.

²⁷ GARRIC, 2007, p. 183.

²⁸ *Ibid.*, p. 183.

la Madeleine. Ayant écouté « Estive lá fora », une musique d'un groupe de Recife que Ronaldo Correia de Brito a repris pour intituler son roman, le personnage semble vouloir jouer sa vie et sa liberté sur le parapet du pont, comme s'il marchait sur un fil entre la vie et la mort. Des visions surnaturelles envahissent la perception de l'espace et la fin reste en suspens, le lecteur ne sachant trop si Cirilo va sauter ou non du pont. Il y a donc un parallèle entre, d'une part, le parcours de Cirilo, une conquête d'une marche libre par la perte de soi et, d'autre part, le récit qui fait basculer la représentation littéraire dans une forme d'irréel et s'ouvre à l'aléatoire.

Par ailleurs, ce roman interroge l'unité de l'espace urbain et s'inscrit ainsi dans un rapport d'opposition avec la ville du passé en plaçant en son centre la thématique des ruines, la dialectique de la construction et de la déconstruction. Nous le rappelons, le choix d'inscrire l'intrigue au moment de la dictature est à cet égard significatif, car c'est justement au cours de ces années où « moderniser » signifiait bien souvent faire table rase du passé, que Recife a été si profondément modifié par une architecture des grands immeubles. Par la récurrence des images de ruine et de décadence,²⁹ ainsi que par l'omniprésence d'une forme de nostalgie poétique dans le rapport qu'entretien le protagoniste avec sa ville,³⁰ le récit signifie combien le monde contemporain peut annuler les possibles et étouffer les libertés en arrachant l'espace de sa mémoire.

En un sens, *Estive lá fora* se présente comme une façon de s'opposer à la destruction et à l'oubli par le biais de l'imagination et du langage, en véhiculant cette idée très baudelairienne que la pierre retient la mémoire et en faisant de l'anachronisme un véritable principe d'écriture.³¹ La narration, suivant le regard de Cirilo, ne cesse d'évoquer la mémoire de Recife et de ses multiples visages à travers le temps, inscrits dans la pierre des monuments et surtout dans l'âme de la ville... Du moins est-ce l'impression de Cirilo, qui, lorsqu'il s'assoit sur la place « Chora Menino » [L'Enfant Pleure], continue à entendre les sanglots

²⁹ C'est là un fil rouge du roman, depuis la description des « palais à demi-hantés » qui « survivent en vacillant » (« palacetes mal-assombrados » que « sobrevivem de pé ». *ELF*, p.12), au début du roman, jusqu'à celle des « rues étroites et décadentes, à l'avenir incertain » (« rua estreitas e decadentes, todas ameaçadas por um futuro incerto ». *ELF*, p. 287).

³⁰ En dépit d'un attrait romantique pour les ruines, Cirilo, le plus souvent, se lamente de la défiguration de sa ville... « Comme il est beau ce Recife vide, laissant voir les maisons de la Rue Neuve et le Patio du Livramento. Il aime les présages de ruine et pourtant il voudrait avoir une baguette magique et restituer aux bâtiments et églises leur beauté originelle ». (« Como é lindo o Recife vazío, deixando ver os sobrados da rua Nova e o Pátio do Livramento. Ama os prenúncios de ruína, mesmo assim queria ter uma varinha mágica e restituir aos prédios e igrejas a beleza original ». *ELF*, p. 233).

³¹ C'est là une esthétique partagée par d'autres romans contemporains, et l'on songe en tout premier lieu à *Chronique de la ville de pierre*, dont le titre annonce d'emblée tout un programme : celui du descripteur et scripteur de la ville. KADARÉ, 1984 (1970).

d'enfants assassinés en d'autres temps, à moins que les bruits entendus ne soient les cris de son frère, sous la torture des militaires (*ELF*, p. 13).

Sur les façades de bâtiments en ruines et dans les recoins de la psyché de ses personnages, l'écrivain déterre des éclats de mémoire contradictoires, donnant à voir la façon dont « les villes se construisent par couches superposées de fantaisies » (*ELF*, p. 12).³² Un registre nostalgique traverse certes l'ensemble du récit, dont les deux premiers paragraphes donnent tout de suite le ton. Cirilo, face à l'état de délabrement ou de saleté de la ville, « au milieu des déchets et de la merde » (*ELF*, p. 7),³³ se demande alors avec amertume si le pont qu'il traverse, en béton armé, n'a pas remplacé un vieux et joli pont en bois. Mais le passé n'est pas non plus idéalisé, en dépit de ces accents nostalgiques, et la lecture des profondeurs du temps dans les quartiers, rues ou bâtiments, est avant tout l'occasion de dévoiler l'identité composite de la ville et la complexité de son histoire, depuis ses premières années jusqu'à un passé plus récent.³⁴ C'est notamment le cas lorsque Cirilo songe aux esclaves qui avaient jadis travaillé sur des sites d'extraction d'or, tandis qu'il observe le faste et les dorures du couvent franciscain, et qu'à ses côtés des mendiants quémandent « les miettes que les familles riches et pieuses apportent dans leurs voitures de luxe et font distribuer par leurs chauffeurs personnels » (*ELF*, p. 239).³⁵

Un autre passage significatif est situé dans le musée d'art où expose le personnage Rosa Reis, cet édifice ayant jadis été construit pour être la prison du « conseil ecclésiastique ». Cirilo, voyant le « trou sombre et insalubre » qui servait de geôle pour les « noirs, les mulâtres et les sorciers », pense en même temps aux risques que court son frère, activiste politique, avec au fond de lui la certitude que « peu de chose a changé dans le cours de l'histoire ; les mécanismes de terreur sont les mêmes » (*ELF*, p. 159).³⁶ La violence, le racisme et la marginalité, ainsi que la misère et les contrastes sociaux, sont ici resitués dans une large perspective historique, le récit conduisant à une réflexion sur les bases mêmes de la

³² « As cidades se constroem com camadas superpostas de fantasias [...] ». *ELF*, p. 12.

³³ « em meio ao lixo e à merda ».

³⁴ Voilà comment Bertrand Westphal expose la souplesse avec laquelle le texte fictionnel coulisse entre passé et présent, pouvant même se présenter comme une forme d'anticipation du futur : « Le texte fictionnel fait émerger le lieu de tous les plis du temps qui se rapportent à lui. [...] Il ne témoigne pas seulement d'une histoire passée, mais anticipe sur ce que la ville pourrait être dans un des mondes possibles qui le hantent ». WESTPHAL, 2007, p. 233.

³⁵ « [...] Dezenas de miseráveis [...] disputavam migalhas que as famílias ricas e piedosas traziam nos seus carros de luxo e mandavam os motoristas distribuir ». La phrase est terrible, avec cette mention que les riches ne daignent pas même entrer en contact avec les pauvres, demandant à leurs subalternes de se déplacer pour distribuer l'argent.

³⁶ « Temia olhar o pavimento sem uso, onde no passado funcionava a masmorra dos pretos, mulatos e feiticeiros. [...] Como os prisioneiros sobreviviam no buraco escuro e insalubre? [...] Teve certeza de que pouca coisa mudara na história do homem; os mecanismos de terror continuavam os mesmos ».

société brésilienne, ses origines coloniales et esclavocrates, ainsi que sur ses prolongements contemporains.

Enfin, les grandes problématiques qui se développent au long des parcours de Cirilo dans Recife – la violence, la dictature, la pauvreté et les contrastes au sein de la ville, l’activisme politique ou l’envie de rester maître de ses pensées en refusant tout engagement partisan – sont mises en lumière et interrogées à travers un réseau intertextuel. Des références ou citations directes se perdent au milieu du récit et conduisent presque le roman, en quelques passages, à s’engager sur les sentes de l’essai, à travers les postures de personnages qui reprennent à leur compte les voix d’auteurs comme Arendt, Benjamin, Borges ou Broch. Par ces procédés, Ronaldo Correia de Brito chercherait à mettre en place une « folle technique mosaïque », suivant les préceptes de Walter Benjamin, qu’il cite dans la « Note de l’auteur » (*ELF*, p. 293).³⁷ Sur ce point, cependant, nous souscrivons au jugement critique de João Cezar Cezar de Castro Rocha : il y a dans ce roman comme un excès de zèle en termes de métalangages et de pédagogie pour expliciter au lecteur la démarche créatrice à l’origine du roman.³⁸ La note de l’auteur, en fin d’ouvrage, expose ouvertement les sources intertextuelles, intertextuelles, alors que celles-ci auraient pu enrichir le texte plus subtilement. La façon dont les textes antérieurs ou hypotextes viennent s’insérer dans l’hypertexte entrave parfois le « rendement narratif », de par « une énonciation presque didactique ».³⁹

La référence au conte d’Isaac Babel, intéressante du point de vue de la représentation de la ville, le reflète bien. En pénétrant dans la chapelle d’un couvent franciscain, Cirilo s’est senti comme « la réincarnation d’Isaac Babel » (*ELF*, p. 243),⁴⁰ qui narre la prise d’un monastère de Moscou par les moujiks de la Révolution et décrit l’éblouissement qu’il a ressenti en entrant dans la chapelle, lui qui était pourtant un écrivain soviétique et observait donc d’un œil soupçonneux toute expression religieuse. La beauté de l’église, la stupéfaction devant tout l’or de l’autel, se mêlent à de la répulsion, que Cirilo ressent alors qu’il fixe un Christ ensanglanté et songe à la « tyrannie de la faute et du péché » qui domine « l’esthétique catholique » (*ELF*, p. 242).⁴¹ Le parallèle est l’occasion d’évoquer le rôle très contrasté de l’église et du sentiment religieux tant dans l’histoire du Brésil et de la ville que dans la vie du personnage principal, mais aussi de souligner le hiatus entre la splendeur des églises et la

³⁷ “Segui uma sugestão de Walter Benjamin: a de que ‘escrever consiste largamente em citações – a mais louca técnica mosaica imaginável’”.

³⁸ CASTRO ROCHA, 2015, p. 302-305.

³⁹ *Ibid.*, p. 304.

⁴⁰ “Sentia-me a reencarnação de Isaac Babel [...]”.

⁴¹ “Tive consciência do mal que a estética católica nos causou ao longo de séculos, com sua tirania de pecados e culpa [...]”.

misère de clochards installés sur le perron du bâtiment religieux. Mais le problème est que le fil narratif se perd quelque peu dans le foisonnement des réflexions, d'autant que viennent encore s'y greffer des commentaires sur le non-engagement politique de Cirilo, à partir de considérations sur la biographie d'Isaac Babel.

Le détournement de textes poétiques auquel se livre Ronaldo Correia de Brito est beaucoup plus convaincant ; il s'accorde avec la mélancolie du protagoniste de ce roman et enrichit pleinement le langage, les images et les thèmes qui nourrissent la représentation de Recife. Les vers de Brecht sur les « temps sombres » sont en parfaite adéquation avec l'atmosphère politique du roman et la description d'une ville gagnée par la peste et les miasmes. Dans un autre passage, le narrateur précise que Cirilo observe tous les jours une « promiscuité » étonnante sur son lieu de travail, le syndicat des portuaires, dont le bureau est situé un étage en-dessous d'une maison de prostitution. Álvaro, ami de Cirilo, lui déclame alors « un célèbre poème sur le quartier où la ville a vu le jour, là où les péchés diurnes et nocturnes se donnent la main, sous un climat serein et tempéré » (*ELF*, p. 36).⁴² Carlos Pena Filho (1929-1960), auteur du « célèbre poème »,⁴³ décrit en ses vers la cohabitation, dans le même quartier du vieux port, des activités bancaires ou politiques et de la prostitution. « Le thème a été épuisé par Carlos Pena Filho. Quelque vers que tu puisses écrire sera inférieur aux siens » (*ELF*, p. 35).⁴⁴ Comme si le Recife contemporain était victime d'un trop-plein de représentations et que d'une façon générale, pour continuer à raconter et décrire les villes, la littérature devait retravailler inlassablement des traditions, par le biais de la citation, de l'allusion, de l'intertextualité...

3.2.3 Le silence de la pluie : la « rhétorique cheminatoire » des personnages et du récit

Nous avons déjà signifié l'importance de la flânerie dans *Le silence de la pluie*. Grand marcheur, Espinosa arpente les rues du centre historique ou encore de Copacabana et tout particulièrement de l'endroit où il habite – le Bairro Peixoto, un pâté de rues et de maisons, qui forme une sorte d'enclave plus tranquille au sein de Copacabana. Avant même l'incipit du

⁴² “E declama [Álvaro] um poema famoso sobre o bairro onde a cidade teve seu início, e ali convivem os pecados diurnos e noturnos, num clima sereno e equilibrado”.

⁴³ Voici les vers de Carlos Pena Filho auxquels le personnage Álvaro fait allusion: “Ali que é o Recife / mais propriamente chamado / com seu pecado diurno / e o seu noturno pecado, / mas tudo muito tranqüilo, / sereno e equilibrado.” PENA FILHO, 1999.

⁴⁴ “O tema foi esgotado por Carlos Pena Filho. Qualquer verso que você escreva será inferior aos dele”.

roman, le lecteur peut d'ailleurs se référer à deux croquis, l'un montrant la disposition des rues de Copacabana et des alentours, l'autre représentant la disposition de quelques quartiers. Dans le bureau où il écrit, Luiz Alfredo Garcia-Roza a encadré un grand plan détaillé de Rio de Janeiro et quand on lui demande d'évoquer la géographie de ses romans, il parcourt du doigt, avec une grande minutie, les différents parcours empruntés par son protagoniste.⁴⁵ C'est dire si l'inscription de l'intrigue dans des itinéraires particuliers, épousant la carte ou la configuration générale de la ville, est un aspect significatif de cette série policière. Il y a bien, de ce point de vue, un certain équilibre entre les types de représentation, la carte et le parcours, mais il faut souligner combien l'écriture de Garcia-Roza parvient à saisir la dynamique de la marche en milieu urbain, à reproduire la fragmentation de la totalité urbaine selon le rythme des choses ressenties ou vues par le marcheur.⁴⁶

Le silence de la pluie serait comme l'illustration des propos de Michel de Certeau, pour qui la marche représente un « écart stylistique » par rapport à un espace normé, découpé selon une logique géométrique. La « rhétorique cheminatoire », que de Certeau identifie,⁴⁷ repose sur deux figures essentielles, la synecdoque et l'asyndète. La ville est vue ou ressentie dans sa discontinuité par le marcheur, dont l'attention est retenue par des détails de la langue urbaine. Lorsque Max comprend qu'il est dupé par Rose, la narration grossit des fragments prélevés au long de sa marche désorientée : la bruine sur son visage, le bar où il s'était assis la veille, les voies routières qu'il traverse, le Monument des Aviateurs, le muret de pierre du port de plaisance, les bateaux et leurs noms qui attirent confusément son attention, le sable, le Pain de Sucre.

Plusieurs synecdoques sont ainsi produites : le bar où s'installe Max est la partie qui désigne le tout, à savoir la place de Cinelândia, le monument renvoie à la Marina da Glória, les bateaux à la baie de la Marina, etc. Ces synecodques se retrouvent surtout juxtaposées sans véritable transition ni vue d'ensemble, dans un mimétisme des pratiques de la marche. La synecdoque « densifie : elle amplifie le détail et miniaturise l'ensemble ». L'asyndète « coupe : elle défait la continuité et déréalise sa vraisemblance ».⁴⁸ À l'égal d'autres romans de notre corpus, *Le silence de la pluie* semble pointer le fait qu'il ne serait guère plus possible

⁴⁵ « Cette carte est un plan de Copacabana avec tous les bâtiments, les appartements, la numérotation, tout... [...] Et là c'est sa maison. Alors... [Il trace des itinéraires de son doigt] parfois il fait ce chemin-ci, parfois ce chemin-là, ou bien encore cet autre chemin ». WEIGEL, François. *Entretien avec Luiz Alfredo Garcia-Roza*, Rio de Janeiro, novembre 2015 (Voir « Annexes »).

⁴⁶ En particulier Espinosa, qui n'est pas n'importe quel marcheur, puisqu'il est un homme à la fois attentif aux détails et en même temps rêveur, aimant à laisser vagabonder sa pensée, en faisant presque abstraction du mouvement des rues.

⁴⁷ CERTEAU, 1990 (1980), p. 153.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 153.

d'appréhender un paysage dans toute son étendue, sa complétude, mais seulement à travers des détails ou fragments.⁴⁹

Les ellipses sont aussi nombreuses et accélèrent le rythme narratif. La découpe des chapitres en séquences numérotées est à cet égard un recours classique des romans à feuillets ou, pour prendre un exemple plus récent, des séries télévisées ; le lecteur est soudain projeté dans un autre lieu, retrouvant parfois les mêmes personnages sans qu'il n'ait été précisé comment ceux-ci se sont déplacés.⁵⁰ Ces trois figures – synecdoques, asyndètes et ellipses – sont essentielles tant dans le cours de l'intrigue que pour ce qui est de la représentation de la ville, toutes deux caractérisées par leur mouvement et leur fragmentation. Or il convient ici de resituer l'œuvre de Garcia-Roza dans la tradition du roman policier. Celui-ci se développe vraiment au XIX^e siècle, porté surtout, comme nous l'avons souligné, par Edgar Allan Poe ; autrement dit, il a son destin lié à l'émergence de la civilisation urbaine industrielle, ainsi qu'à l'apparition de nouvelles techniques policières. Mentionnons ici ce que Pierre Boileau et Thomas Narcejac ont écrit au sujet de « la naissance du roman policier » :

La première circonstance à retenir, [...] c'est l'apparition d'une civilisation urbaine. [...]. La ville, oui, mais précisons encore : la ville industrielle, avec son cortège de miséreux, de déracinés, prêts à devenir des hommes de main. [...] Parallèlement au développement de la ville, on assiste à celui de la police.⁵¹

Le roman policier, dès lors, devient rapidement un genre à succès, divertissant, et dans sa version classique propose la résolution d'enquêtes au bout desquelles triomphent la raison et l'ordre sur le désordre, par la grâce d'un héros à la logique imparable.⁵² Mais un autre type de roman policier, qui sera plus tard désigné par le qualificatif générique de « roman noir »,⁵³

⁴⁹ La remarque de Sérgio Paulo Rouanet éclaire ce phénomène lié à notre perception de paysages : « Mais cette capacité d'appréhender ce qui se donne à voir dans le lointain, cette exigence de distance qui serait le propre d'un paysagiste, est un regard aujourd'hui en voie d'extinction ». ROUANET, Sérgio Paulo. « É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas? ». In: *Revista USP*, São Paulo, n. 15, septembre-novembre 1992, p. 72.

⁵⁰ De la séquence 3 à la séquence 5 du chapitre 1, le lecteur suit ainsi Espinosa dans le centre, puis au jardin botanique, avant un retour au centre-ville, le tout correspondant à quelques heures d'intervalle en ce qui concerne l'action narrative. (*SDP*, p. 16-29).

⁵¹ Ce développement de la police, auquel se réfèrent Boileau et Narcejac, est rendu possible grâce à de nouvelles méthodes scientifiques d'investigation, dans le contexte du positivisme : « Or, la science connaît, au XIX^e siècle, le développement que l'on sait. Disons, pour être précis, la science positive, c'est-à-dire celle qui vise à découvrir les lois qui régissent les phénomènes. Et elle obtient, en peu d'années, des résultats si brillants qu'on la croit, bientôt, capable de tout expliquer ». Absolument tout, ajoutent Boileau et Narcejac, y compris les mécanismes de la pensée, ce qui constitue un aspect important pour mieux comprendre les ambitions des polars écrits à cette époque. BOILEAU-NARCEJAC, 1982 (1975), p. 15.

⁵² Les exemples de personnages enquêteurs sont célèbres, non moins que les auteurs, comme Conan Doyle, Gaston Leroux, Agatha Christie, etc.

⁵³ L'expression « film noir » a d'abord été forgée par des critiques français pour qualifier certains films criminels américains, ce qui a ensuite incité Marcel Duhamel à créer en 1945 la « Série noire », une collection publiant des

se développe fortement vers la fin des années 1920, au moment de la crise économique vécue par les États-Unis, alors que le credo capitaliste se fissure et que la foi en le progrès et en la raison décline nettement.⁵⁴ Le détective de l'agence Continental ainsi que Sam Spade, les héros de Hammett, ou Marlowe, le héros de Chandler, pour ne citer que deux grandes références du roman noir,⁵⁵ sont plus humains et intuitifs, avec leurs faiblesses émotives ; ils sont aussi plus désabusés, voire cyniques, isolés et parfois même en conflit avec la police, conscients que leur travail ne redressera pas un univers trop corrompu, où les valeurs sont discréditées. Ces héros, on l'aura compris, plongent dans un univers urbain industriel, plus sale, plus violent et moins aseptisé.⁵⁶ Ils ont souvent affaire aux bas-fonds, au monde de la drogue, de l'alcool et de la prostitution.

En saisissant le rythme discontinu du monde urbain et la solitude de ses habitants, Garcia-Roza se place donc dans le sillage d'auteurs comme Chandler ou Hammett, ou bien Fonseca côté brésilien. Néanmoins, l'atmosphère de ses romans et la caractérisation de son personnage principal ne répondent pas toujours, loin s'en faut, aux codes du roman noir. Il y a dans sa fiction un vrai mélange des genres, entre le roman policier traditionnel et le roman noir. Comme les héros de romans noirs, Espinosa est un enquêteur intuitif qui tâtonne et se laisse gagner par le doute ;⁵⁷ sensible, il s'attendrit de la situation de Max ou boit plusieurs bières pour « apaiser l'âme », après avoir vu le corps d'une vieille femme torturée (*SDP*, p. 135).⁵⁸ Malgré cette instabilité et ce côté intuitif qui l'éloignent d'un froid enquêteur à la Sherlock Holmes, il n'en laisse pas moins de construire ses enquêtes par un raisonnement déductif et logique, élaborant diverses hypothèses à partir des indices qu'il relève et des informations qu'il détient. Plus enclin à la réflexion et à la conversation qu'à dégainer son

romans policiers à l'atmosphère sombre, écrits notamment par Chandler, Hammett ou James M. Cain. Cf. MATTOS, 2001, p. 11.

⁵⁴ « C'est cette époque, post-utopique, qui va inspirer la création d'un détective davantage sujet au doute, n'ayant guère de raisons de croire en un futur brillant ». CARNEIRO, 2005, p. 20.

⁵⁵ Citons deux romans-phares de chacun de ces auteurs: HAMMETT, 2009 (1928) ; et CHANDLER, 1967 (1939). Dans ces deux romans, corruption et argent apparaissent comme les deux grandes mamelles du crime.

⁵⁶ Chez Dashiell Hammett, Personville, appelée aussi « Poisonville » en un jeu de mots lourd de sens, est une illustration hyperbolique du type de villes industrielles sinistres que féconde l'imaginaire des auteurs de romans noirs : « Le temps passant, les hauts fourneaux, dont les cheminées de brique se dressaient au sud, devant une montagne morne, avaient tout rendu uniformément crasseux en le recouvrant d'une suie jaunâtre. Le résultat était une ville laide de quarante mille habitants, nichée dans une gorge laide, entre deux montagnes laides entièrement souillées par l'exploitation de la mine. Tendu au-dessus de la ville, un ciel brouillé semblait monter des hauts fourneaux » HAMMETT, 2009 (1928), p. 12.

⁵⁷ « Il avait perdu plusieurs de ses anciennes certitudes, il n'était parvenu à aucune vérité évidente et avait développé considérablement la région de son être où sont emmagasinés les doutes ». *SDP*, p. 136. (« Espinosa perderá muitas das antigas certezas, não chegara a nenhuma verdade visível e ampliara consideravelmente a região do seu ser onde as dúvidas eram armazenadas ». *SDC*, p. 123).

⁵⁸ « Amolecer a alma ». *SDC*, p. 122.

flingue ou se lancer dans des courses-poursuites, son flegme rappelle des figures classiques du policier comme le commissaire Maigret, de Simenon.⁵⁹

Pour ce qui est du langage, l'auteur a tenté de reproduire dans les dialogues la fraîcheur et les tournures directes de la langue orale, incluant ici ou là quelques mots d'argot, mais les passages narratifs sont de facture plus classique, y compris lorsque la narration passe à la première personne, car Espinosa représente une voix narrative plus sobre, moins cynique aussi, que certains inspecteurs américains des romans noirs. Or en ce qui concerne la représentation de la ville, on retrouve une même oscillation entre, d'un côté, la ville décrite comme un chaos où les individus sont engloutis dans la solitude et, de l'autre, la ville représentée avec un certain sens du pittoresque, en des passages qui d'un tour chaleureux restituent toute la vie de certains lieux, notamment les lieux de conversation et d'échange, où l'imagination peut s'évader du quotidien, comme les boutiques de livres d'occasion, qu'Espinosa fréquente assidument. Certains passages dénotent un rapport presque amoureux d'Espinosa avec certains lieux, et par une foule de détails l'écriture caractérise l'animation et la diversité des rues. Ainsi, le lien humain se refait, contrebalançant la fragmentation de la ville.

Dans *Le silence de la pluie*, les flâneries un brin nostalgiques constituent des passages-clés pour la caractérisation du personnage ainsi que pour la représentation de la ville, comme en témoigne la séquence où Espinosa réemprunte un parcours urbain de son enfance, au centre-ville, non loin du Bairro de Fátima où il avait habité. « [...] Le paysage n'avait presque pas subi de transformations » (*SDP*, 250),⁶⁰ est-il précisé... Mais si les bâtiments si chers à son enfance n'ont donc pas été détruits, Espinosa n'en observe pas moins le passage du temps, les marques de l'appauvrissement du quartier : « Le pâté de maisons du côté droit de la rue [...] s'était appauvri, [...] et l'entretien des habitations avait été maintenu au strict minimum » (*SDP*, p. 250).⁶¹ De même, le protagoniste constate l'abandon partiel du centre par les habitants : « Les immeubles voisins semblaient inhabités. Il n'y avait pas de commerce, hormis deux ou trois bistrotts où l'eau-de-vie était l'unique moyen de récupérer un peu de chaleur humaine » (*SDP*, p. 250).⁶² Indirectement, ces pages révèlent une problématique urbaine majeure dans pratiquement toutes les métropoles brésiliennes : les

⁵⁹ Ajoutons que, malgré le dégoût qu'il éprouve face au manque de scrupules de certains de ses collègues corrompus, il reste attaché à la police en tant qu'institution, et au contraire d'un personnage comme Marlowe, héros de Chandler, il ne conçoit pas d'avoir une relation pécuniaire avec des clients, en tant que détective privé.

⁶⁰ "A paisagem quase não sofrera modificações". *SDC*, p. 227.

⁶¹ "O casario do lado direito da rua [...] empobrecera, [...] e a conservação dos sobrados mantida no mínimo necessário". *SDC*, p. 227.

⁶² "Os prédios vizinhos pareciam desabitados, não havia comércio, salvo dois ou três botequins nos quais a cachaça era o único recurso para se recuperar o calor humano". *SDC*, p. 227.

centres-villes ont été désertés par la population et les classes moyennes ou aisées se sont déplacées progressivement vers des aires résidentielles plus récentes et modernes, en particulier les quartiers des plages à Rio de Janeiro. Les cœurs historiques de ces villes, qui ne concentrent souvent plus que des bureaux d'affaires et des institutions publiques (comme l'Institut médical légal, le bureau de la Police centrale et les Archives générales dans le passage analysé), se vident la nuit et les week-ends, étant parcourus seulement par quelques vagabonds et enfants de rue.

L'hétérogénéité temporelle, entre le présent de la promenade et le passé de l'anamnèse, souligne quelques traits décadents de la ville de Rio de Janeiro, qui se trouve personnifiée lorsque la narration suggère qu'elle porte encore sur son corps des marques de la dictature militaire : « Juste à l'angle de la rue de la Relação, se trouvait l'imposant bâtiment de la police centrale, décadent, qui semblait purger les blessures de la dictature [...] » (*SDP*, p. 250).⁶³ Mais le visage anachronique de Rio de Janeiro est aussi plein de beauté, une beauté semblant donner bien de la matière aux divagations distraites d'Espinosa, qui en de courts instants se retrouve même à oublier son enquête : « En passant à l'angle de la rue des Andradas, il regarda vers la gauche et oublia momentanément ce à quoi il était en train de penser » (*SDP*, p. 252).⁶⁴ Cette rue comporte encore de belles demeures de l'époque coloniale coloniale et aussi des premières années du Brésil indépendant. Ajoutons, pour l'anecdote, que Machado de Assis s'y était installé quelques temps. Charmé par cet environnement, Espinosa en vient à « imaginer quelle avait été la vie dans ces petits immeubles de la rue des Andradas au temps des Andradas » (*SDP*, p. 253),⁶⁵ dans une sorte de remontée poétique dans le temps qui le rapproche ici de Cirilo, personnage d'*Estive lá fora*.

La représentation de Rio de Janeiro est ainsi très vivante, mise en mouvement par le ressenti et la mémoire involontaire du protagoniste, comme lorsqu'Espinosa se retrouve en face du collège Pedro II, établissement qu'il avait fréquenté dans son adolescence. « Il eut même la sensation d'avoir en main le cartable en cuir dont l'anse était changée tous les ans afin de supporter le poids des nouveaux livres et cahiers scolaires. 'Je ne porte plus de cartable, je porte des cadavres'. » (*SDP*, p. 251).⁶⁶ La dernière phrase, au discours direct,

⁶³ “Logo na esquina da rua da Relação, o imponente prédio da Polícia Central, decadente, como que purgando as as feridas da ditadura [...]”. *SDC*, p. 227.

⁶⁴ “Ao passar pela rua dos Andradas, olhou para a esquerda e esqueceu-se momentaneamente do que estava pensando”. *SDC*, p. 229.

⁶⁵ “Ficou pensando em como seria a vida naqueles pequenos sobrados da rua dos Andradas, no tempo dos Andradas”. *SDC*, p. 229. Les frères Andradas ont été des personnalités publiques et politiques très importantes dans les années charnières entre l'époque coloniale et les premiers temps de l'Empire.

⁶⁶ “Chegou a sentir na mão a pasta de couro cuja alça era mudada a cada ano para resistir ao peso de novos livros e cadernos escolares. ‘Não carrego mais pasta, carrego cadáveres.’” *SDC*, p. 228.

illustre la façon dont les images de l'enquête viennent s'immiscer dans les pensées d'Espinosa, donnant une tonalité plus sombre à la représentation de la ville, qui oscille ainsi entre un visage lumineux et une face obscure ; entre une forme de continuité, reliant le passé au présent, et des césures temporelles. Ceci est prégnant vers la fin du passage, où une description assez nette et détaillée de la beauté de la rue des Andradas est soudainement interrompue par l'irruption, une fois de plus retranscrite au discours direct, d'une pensée sur la violence de la ville :

La rue formait un couloir de petits immeubles du milieu du siècle dernier, avec leurs minuscules balcons en fer forgé. Les trottoirs se touchaient presque dans la rue étroite ayant pour toile de fond la colline du Santo Cristo illuminée par le soleil. La beauté des lieux était émouvante. [...] « À cette époque, les crimes étaient des événements extraordinaires. Aujourd'hui, ils sont commis en série » (*SDP*, p. 252).⁶⁷

Cette séquence narrative, soulignons-le, se développe peu après la prise en otage de Rose et avant le dénouement, c'est-à-dire que l'épisode a lieu dans un moment extrême de tension et qu'il se présente comme une sorte de digression dans le fil de l'enquête. Cela en dit long sur les chemins de traverse et le rythme parfois lent des intrigues de Garcia-Roza, mais aussi sur le côté rêveur de son personnage et enfin sur l'importance de ces passages où le héros déambule dans les rues de Rio de Janeiro. De fait, les récits de ces promenades constituent bien plus qu'une simple façon d'aménager des temps de respiration entre différentes péripéties : ce sont ces instants narratifs qui permettent d'avoir accès aux hypothèses ainsi qu'aux doutes d'Espinosa, car ce personnage singulier a besoin de laisser vagabonder son esprit au gré de la marche pour dénouer le fil de ses idées. Le style indirect libre fait apparaître le flux intérieur de ses pensées, qui s'entremêlent à des éléments de localisation ou bien à un relevé de détails architecturaux, tels « les beaux escaliers » du collège Pedro II, « en fer forgé et en marbre » :

Que de fois il avait monté ces marches en courant parce qu'il était en retard pour le début des cours. Rose n'avait pas rappelé, ou plutôt, le ravisseur n'avait pas réutilisé Rose pour téléphoner. Pourquoi n'appelait-il pas lui-même ? [...] Il continuait à marcher dans la rue Marechal Floriano, en direction de la rue Acre. (*SDP*, p. 252).⁶⁸

⁶⁷ “A rua formava um corredor de pequenos sobrados de meados do século passado, com seus minúsculos balcões em ferro batido, as calçadas quase que se tocando na rua estreita, tendo ao fundo o morro do Santo Cristo iluminado pelo sol. A beleza era comovente. [...] ‘Naquele tempo os crimes eram notícia extraordinária, hoje são cometidos em série’”. *SDC*, p. 229.

⁶⁸ “Quantas vezes subira correndo aqueles degraus, atrasado para o início da aula. Rosa não voltara a telefonar, ou melhor, o sequestrador não voltara a se utilizar de Rose para telefonar. Por que não telefonava ele próprio ? [...] Continuava a andar pela Marechal Floriano em direção à rua Acre.” *SDC*, p. 228.

3.2.4 Récit d'un certain Orient : des « décors vivants » et des « couleurs en mouvement »

Luiz Costa Lima a avancé que le langage et le temps étaient les deux véritables protagonistes du *Récit d'un certain Orient*,⁶⁹ mais il ne faudrait pas négliger la place fondamentale de l'espace, élément essentiel de la quête d'identité dans laquelle s'engage la narratrice, qui, non moins que de recoller des fragments du passé, unit des espaces aussi distants que l'Orient et l'Amazonie. La dimension polytopique de la ville de Manaus a donc une connotation symbolique très forte,⁷⁰ en tant qu'elle éclaire l'ouverture vers l'autre et l'amalgame de diverses cultures, qui sont les voies choisies par la narratrice dans son cheminement identitaire.

Cheminement, le mot est lancé. Dans un sens moins métaphorique, le roman présente de façon fragmentée plusieurs cheminements, des bribes d'itinéraires à l'intérieur des rues de Manaus. Tous les parcours qui émaillent ce roman configurent une géographie à la fois resserrée et brouillonne. Resserrée, car dans l'ensemble les personnages arpentent les mêmes lieux ; ils ont beau parcourir de longues distances, leurs déplacements ramènent souvent le lecteur dans les mêmes quartiers, en particulier le quartier situé entre le marché et l'église dos Remédios, où de nombreux immigrés arabes se sont installés, ainsi que le centre avec la place de l'église de la Matriz,⁷¹ le quartier pauvre des Educandos, ou encore la Cité flottante et surtout le port, lieu de passage incontournable. Brouillonne, parce que la narration s'engouffre dans les pas de personnages déboussolés, des errants qui marchent à la poursuite de leur propre identité ou de leur passé, le tout dans des rues dont le vocabulaire souligne l'étroitesse et la sinuosité, ainsi que l'aspect désordonné et mal entretenu.⁷²

⁶⁹ « Le langage et le temps [...] sont les véritables protagonistes. Les sujets individuels [...] sont des 'je' fragmentés, encapsulés dans des petites îles, qui collent les tessons du vase d'où le temps vorace s'écoule. Le vase ne sera pas reconstitué mais assumera une configuration qui n'était pas la sienne à l'origine ; cela sera attesté par le langage qui le nomme ». COSTA LIMA, 2002, p. 313.

⁷⁰ « Par conséquent, la représentation de l'espace chez Milton Hatoum ne se restreint pas à une représentation réaliste : l'espace géographique acquiert avant tout un caractère symbolique qui évoque principalement un espace identitaire, un espace favorable à une articulation nécessaire entre l'homme et le milieu qu'il habite ». GARCIA, 2014, p. 158.

⁷¹ Celle-ci, inaugurée en 1870, est un symbole des années fastes du caoutchouc, même si les projets modernisateurs s'accéléreront encore à partir de 1880. Sa position en surplomb, à quelques hectomètres du fleuve, en fait un monument incontournable de Manaus. Elle l'était peut-être plus encore par le passé, notamment dans les décennies de la première moitié du XX^e siècle, régulièrement évoquées dans le texte d'Hatoum. Au sujet de l'importance de ce monument, qui apparaît très souvent dans *Récit d'un certain Orient*, on se reprochera à DAOU, 2014, p. 81 et 90.

⁷² Ainsi les enfants en fugue se perdent-ils « dans les méandres, les impasses et les ruelles des quartiers les plus misérables embourbés par les eaux des canaux » (*RCO*, p. 114) (« nos meandros, nos becos e nas ruelas dos

Nous employons à dessein l'expression « géographie brouillonne », puisqu'elle figure dans le roman : « Je ne voulais pas être une étrangère, car j'étais née et j'avais vécu ici. Je me mis à errer sans but, dans la géométrie brouillonne du tracé des rues » (*RCO*, p. 152).⁷³ Un peu plus loin, la narratrice affirme suivre « une trajectoire capricieuse » (*RCO*, p. 152),⁷⁴ avant d'évoquer un « dédale de planches qui débordaient sur les places, sur la chaussée, dans les rues » (*RCO*, p. 154).⁷⁵ En ces termes, elle inscrit au cœur du récit le thème de l'errance, des parcours désorientés (« sans but »), tout en assimilant la marche à une forme de quête personnelle, une tentative de définition de soi-même et de ses origines (« Je ne voulais pas être une étrangère »), même si la quête s'avère aussi « capricieuse » et labyrinthique que l'écheveau des ruelles de Manaus.⁷⁶ Le motif du dédale est aussi présent lorsque sont évoquées les promenades des deux frères jumeaux, qui, quand ils n'allaient pas « fouiller tous les lupanars du centre-ville » (*RCO*, p. 141),⁷⁷ « suivaient des parcours enchevêtrés, passaient par des ruelles désertes, débouchaient dans des propriétés en ruines qui défiguraient tout un pâté de maisons » (*RCO*, p. 150),⁷⁸ menant une ronde qui les ramenaient toujours à la même place.

Leur marche, là encore, s'apparente à une quête, désespérée et obtuse, n'étant que le reflet de la honte et de la haine qu'ils éprouvent à l'égard de leur sœur, coupable à leurs yeux d'avoir eu un enfant de père inconnu. Dans le déni de l'autre, ces personnages sont irrémédiablement emprisonnés dans la géographie resserrée et confuse de Manaus. C'est aussi le cas du frère d'Emilie, Emir, incapable de prendre ses distances avec son passé. « Flâneur solitaire », Emir « marche sans s'arrêter, sans voir personne », avec « le regard à demi-perdu, celui de gens qui vous parlent et vous regardent comme si ni eux ni vous n'étiez là », tenant une mystérieuse orchidée rouge dans sa main, où est accrochée une bague, un « souvenir d'amours marseillaises », comme un symbole de l'arrachement de ce personnage coupé de sa

bairros mais pobres invadidos pelas águas dos igarapés”, *RCO*, p. 83), tandis qu'Emir s'enfonce au sein « de rues étroites bordées de villas en ruines » (*RCO*, p. 75) (“ruas estreitas, alinhadas por sobrados em ruínas”, *RCO*, p. 56).

⁷³ “Eu eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui. Procurava caminhar sem rumo, não havia ruas paralelas, o traçado era uma geometria confusa”. *RCO*, p. 110.

⁷⁴ “Trajetória tortuosa”. *RCO*, p. 110

⁷⁵ “Um labirinto de madeira que se alastrava nas calçadas, nas ruas, na praça”. *RCO*, p. 111.

⁷⁶ La dimension symbolique des parcours des personnages est manifeste. « C'est dans cette optique que peuvent être lus les romans de Hatoum dans la mesure où ils participent à la construction d'un itinéraire aussi bien symbolique que personnel. » GARCIA.2014, p. 170.

⁷⁷ “Vasculharam todos os lupanars do centro da cidade”, *RCO*, p. 102.

⁷⁸ “[...] Eles percorriam caminhos intrincados, passando por ruelas desertas, irrompendo em casas em ruínas que rasgavam um quarteirão inteiro [...]”, *RCO*, p. 108.

jeunesse, du Liban et de Marseille où il s'était arrêté quelques temps (*RCO*, p. 75-76).⁷⁹ Remarquons, au passage, comment l'écriture, adroitement, nous conduit d'un plan large sur le promeneur jusque vers un gros plan sur sa main et sa bague, le symbole qui connote tout son drame. Le terme de « drame » n'est pas de trop : si *Récit d'un certain Orient* est une tentative romanesque de raccorder différents espaces et imaginaires, la trajectoire d'Emir expose les difficultés et la précarité de cette quête d'harmonie entre les temps et les espaces.

En dépit de leur valeur symbolique et poétique, les parcours matinaux d'Emir, qui finira par se noyer dans le fleuve, peuvent être retracés précisément par le lecteur. Cette rigueur topographique est un autre aspect important de la représentation de la ville chez Milton Hatoum. Des « attributions »,⁸⁰ ainsi que des synecdoques, suffisent à ancrer l'espace fictionnel dans le réel, sans même que les lieux ne soient longuement décrits.⁸¹ Des indications spatiales, ici ou là, encadrent les parcours d'autres personnages, notamment Emilie, quand elle s'affaire dans le quartier du magasin La Parisienne, ou quand elle se rend à l'église de la Matriz, puis vers le quai à l'occasion de l'anniversaire du décès de son frère Emir (*RCO*, p. 104). Selon Mireille Garcia, les parcours des personnages permettent de redessiner la carte de Manaus, qui se trouve décrite « avec un fort degré de mimétisme ».⁸²

Milton Hatoum, de fait, ne se permet pas d'écarts topographiques par rapport à la Manaus du réel, n'invente pas des rues ni ne crée des itinéraires fantaisistes, même s'il convient de préciser que la topographie passe souvent au second plan dans *Récit d'un certain Orient*, par rapport à *Deux frères* ou *Cendres d'Amazonie*,⁸³ deux romans dans lesquels les indications spatiales sont plus nombreuses. Par exemple, lors du passage où la narratrice

⁷⁹ “Passeante solitário”, “caminha sem parar, sem ver ninguém”; “tinha um olhar meio perdido, de alguém que conversa contigo, te olha no rosto, mas é o olhar de uma pessoa ausente”; “a orquídea equilibrada entre os dedos, um anel [...], memória de um amor em Marselha”. *RCO*, p. 56.

⁸⁰ Nous avons déjà renvoyé à l'emploi de ce terme par GARRIC, 2007, p. 71. L'attribution est le simple fait de désigner une ville par son nom, ainsi que par les noms de ses rues et de ses quartiers.

⁸¹ « La vie d'Emir semblait s'être limitée à ces promenades matinales : la traversée du canal, puis la marche jusqu'à la place *Dom Pedro II*, et puis la rue des grands magasins, et la contemplation des mâts, des quilles, des hautes cheminées [...] », *RCO*, p. 76. (“A vida de Emir parecia se reduzir a esses passeios matinais: depois da travessia do igarapé, a caminhada até a praça Dom Pedro II, a rua dos grandes armazéns, a visão dos mastros das quilhas e das altas chaminés [...]”, *RCO*, p. 56). Les noms de la place, mais aussi de l'igarapé dos Educandos (nom cité quelques phrases auparavant) délimitent spatialement les promenades d'Emir, tandis que les « mâts, les quilles et les hautes cheminées » renvoient à la vue du port.

⁸² GARCIA, 2014, p. 162. Quand la chercheuse emploie le terme « mimétisme », elle le fait en tant que lectrice de Jacques Soubeyroux, dont les études sur la spatialité dans le roman de langue espagnole s'appuient, dans un premier temps de l'analyse critique, sur le repérage, au sein du texte, des indications spatiales. SOUBEYROUX, 1993. p. 11-24. Plus l'espace fictionnel est proche du réel, plus la toponymie du roman est mimétique : « Cet espace fictionnel est construit par le texte (par le langage romanesque) en empruntant au monde réel une quantité plus ou moins importante de matériaux (ce que j'appellerai ‘degré de mimétisme’) ». Dans l'appareillage critique proposé par Soubeyroux, il va de soi qu'à un certain degré de mimétisme est confronté ensuite un « degré de déviance », un « écart par rapport au réel ». SOUBEYROUX, *ibid.*, p. 13-14.

⁸³ HATOUM, 2015 (2000) ; Idem, , 2008 (2005).

principale s'aventure dans un quartier qu'elle n'avait pas le droit de traverser lors de son enfance, puis poursuit sa route jusqu'à rencontrer Dorner, aucun nom de rue n'est précisé et les indications sont assez vagues. Tout juste sait-on, après un passage dans « le quartier inconnu » de son enfance, qu'elle se dirige vers le « centre » en traversant un « igarapé », puis débouche non loin du quai, en face d'une église, vraisemblablement l'église de la Matriz, même si, encore une fois, cela ne nous est pas spécifié (*RCO*, p. 153-166).

Que le lecteur de cette thèse nous pardonne ce recensement fastidieux de la topographie telle qu'elle apparaît dans certains passages du *Récit d'un certain Orient*, mais ce que nous souhaitons montrer est que, en dépit de quelques indications qui construisent l'espace fictif par référence à la topographie réelle, ce qui importe avant tout à l'écriture est de faire ressortir la caractérisation des sensations ressenties par les personnages au long de leurs promenades, en des représentations vives et incarnées qui saisissent des états successifs de perception. Ce serait là une forme d'impressionnisme, dans la mesure où l'écriture capte les mouvements et les couleurs changeantes de « décors vivants », ⁸⁴ ainsi que les effets du climat et des éléments naturels tels que le vent ou la pluie. Cela est prégnant dans le long passage où la narratrice va d'un quartier pauvre vers le centre de la ville, qu'elle rejoint en barque.

Les indications topographiques y sont comme débordées par l'omniprésence d'éléments caractérisant les éléments naturels, la chaleur et la pluie, mais aussi les couleurs et le mouvement. Dans le quartier pauvre, « espace interdit » pendant l'enfance, les palissades en bois, « badigeonnées aux couleurs de l'arc-en-ciel », ne sont pas parfaitement jointes, ce qui permet à la narratrice de jeter quelques coups d'œil entre les jours des planches et d'observer furtivement la vie de ces intérieurs, en humant « l'odeur tenace de friture, de poisson, de nourriture glanée à proximité des cases » (*RCO*, p. 152).⁸⁵ Dans le centre-ville, la « luminosité » très forte contraste avec la « boue » et les « immondices » de la ville, qui « se tordait comme un individu dévoré vivant par le feu » (*RCO*, p. 154).⁸⁶ Plus tard, le paysage s'anime encore davantage, avec l'apparition de « nuages indigo ». « Une rafale de vent tiède souleva des tourbillons de poussière et de papiers » (*RCO*, p. 158) ;⁸⁷ et les changements

⁸⁴ L'expression « cenário vivo » (*RCO*, p. 115), littéralement « le décor vivant », est elle-même employée par la narratrice lors de ce passage, même si l'édition française a omis de traduire cette expression.

⁸⁵ «o espaço que nos era vedado»; “paredes de madeira, tingidas com as cores do arco-íris”; “e sempre o odor das das frituras, do peixe, do alimento fígado à beira da casa”. *RCO*, p. 110.

⁸⁶ “[...] pedaço de cidade que se contorcia como uma pessoa em carne viva, devorada pelo fogo”. *RCO*, p. 111.

⁸⁷ “Uma rajada de vento morno formava redemoinho de poeira e papel”, *RCO*, p. 115.

climatiques, nous dit le texte, provoquèrent « une brusque métamorphose de l'espace » (*RCO*, p. 159).⁸⁸

J'avais la vague impression d'avoir déjà assisté à la scène, comme quelqu'un qui, s'éveillant, se souviendrait, étonné, d'un rêve fait au cours d'une autre nuit. Je ne me souvenais pourtant ni du lieu ni de l'époque que me rappelait ce à quoi j'assistais. Entre l'extrémité de la place et le bord du fleuve, un monde de couleurs et de remous avait fait du quai un gigantesque spectacle en mouvement. *RCO*, p. 159.⁸⁹

Tout l'art du romancier brésilien est ici exprimé. La ville n'est pas décrite avec netteté, l'écriture fait plutôt ressortir l'agitation, « le va-et-vient de la foule » et « les fureurs de la nature » (*RCO*, p. 159), expressions qui apparaissent dans le texte immédiatement après le passage cité.⁹⁰ Il y a là comme un effet de réalité, dans la mesure où l'écriture donne vie aux paysages urbains. Mais le réalisme de *Récit d'un certain Orient* est trouble, la perception du réel est comme perturbée par des pensées intérieures, à l'image de ce « souvenir d'un rêve remontant d'une autre nuit », qui survient alors que la narratrice observe le tumulte créé par les rafales de vent. Depuis les contours indéfinis d'une ville, des contours d'autant moins nets que l'onirisme et la subjectivité envahissent la vision de Manaus, déjà baignée par un soleil aveuglant, ou au contraire obscurcie par de lourds nuages et par de fortes pluies, l'écriture de Milton Hatoum dessine ainsi des spectacles de « couleurs en mouvement ».⁹¹ La marche, en tant que type de représentation, est ici une façon de redessiner la ville et de contrer l'absence de contours définis, par le biais de la mémoire et de l'imaginaire.

Dans ce déploiement de l'imaginaire qui donne à voir un espace hybride et pluriel, le recyclage de différentes traditions littéraires est absolument essentiel. Il apparaît d'abord et surtout dans cette stratégie narrative d'emboîtement des récits, inspirée de la tradition des *Mille et une Nuits*, lien hypertextuel majeur. Oscillant entre la fragmentation et le désir d'unité, le roman élabore une forme de quête ou d'enquête à laquelle est convié le lecteur, qui doit recomposer les fragments d'un puzzle narratif où les indices et strates temporelles se

⁸⁸ « Brusca metamorfose do espaço ». *RCO*, p. 115.

⁸⁹ « Tinha a vaga impressão de já ter presenciado aquela cena, como alguém que ao despertar é surpreendido pela lembrança de um sonho já ocorrido em outra noite. Mesmo assim, não me recordava do lugar e da época que repetiam o que estava vendo. Ali, entre o fim da praça e a margem do rio, um mundo de cores e movimentos (de cores em movimento) havia transformado o cais num palco móvel e gigantesco ». *RCO*, p. 115. Notons que la traductrice de l'édition française a omis de citer l'expression entre parenthèses dans le texte original : « cores em movimento », sans doute pour des questions de rythme et de fluidité syntaxique. Nous le signalons, car pour nous cette expression, « couleurs en mouvement », est révélatrice d'une technique d'écriture « impressionniste » chez Milton Hatoum.

⁹⁰ « Vaivém das pessoas »; « fúria da natureza ». *RCO*, p. 115.

⁹¹ L'expression, qui figure entre parenthèses dans le texte original (voir la note de bas de page associée au passage que nous venons de citer), n'a malheureusement pas été prise en considération dans la traduction française.

superposent, où la polyphonie de voix et de textes ouvre une multiplicité de sens. Il est à cet égard significatif de constater combien la représentation de la ville et la structure narrative sont réflexives,⁹² dans la mesure où la carte et le parcours renvoient à une tension, entre fragmentation et unité, qui sous-tend la stratégie narrative polyphonique adoptée. En effet, s'il est vrai que plusieurs narrateurs croisent leurs voix dans un discontinu temporel permanent, une certaine cohérence n'en dicte pas moins la succession des chapitres. Chaque récit de l'un des narrateurs en appelle un autre, le tout étant en dernière instance articulé par la narratrice principale,⁹³ qui uniformise ce patchwork dans une langue élégante, avec ses phrases longues et retorses, son style personnel qui efface les éléments de différenciation entre différents niveaux et registres de langage.

Les Mille et une Nuits se situent, en un sens, à mi-chemin entre l'écrit et l'oral, puisqu'il s'agit de contes issus de la tradition populaire orale, des récits d'origine indienne, transmis par la Perse, qui ont sans cesse été repris, transformés, enrichis de nouvelles histoires au fil des siècles avant d'être compilés par les Arabes, de sorte que les premières versions manuscrites connues datent seulement du XIII^e siècle.⁹⁴ Or voilà une des particularités du réinvestissement des traditions auquel se livre Milton Hatoum : son roman fait la part belle à la tradition orale et par là se démarque d'expérimentations formelles arides, en mettant au premier plan la dynamique narrative, le plaisir de conter. Cela transparaît notamment dans les nombreuses allusions à des légendes, des récits familiaux ou des chansons orientales, comme lorsque Hakim raconte les réunions et repas auxquels était conviée la famille élargie des immigrés :

Certains chantaient la dernière chanson à la mode au Caire, d'autres récitaient un poème mystique ou une fable d'Attar, d'autres encore évoquaient les Chants de la Rose, de l'Œillet, de l'Anémone, déclarant, pour conclure par une citation du Chant du Jasmin, que le désespoir est une faute (*RCO*, p. 71).⁹⁵

⁹² « [...] La réflexivité suppose toujours un jeu entre carte et parcours, un déplacement de l'un à l'autre, qui déroule le volume du livre comme volume de la ville ». En d'autres mots, il y a là un phénomène de « transposition métaphorique, qui intègre le parcours au texte, permettant au texte de faire parcours, et qui intègre la carte dans le texte, permettant à la carte de faire carte ». GARRIC, 2007, p. 255, puis p. 79.

⁹³ Les liaisons entre les différents récits sont discrètes et s'emboîtent selon la logique du récit dans le récit. La narratrice principale laisse place à la voix de son oncle Hakim avec qui elle a un long entretien, mais celui-ci introduit ensuite un récit de Dorner, qu'il a entendu il y a de cela plusieurs années, et au milieu des paroles de Dorner est enchâssé un autre récit, les confidences du père de famille, avant que la narratrice principale ne reprenne à son compte le « je » de l'énonciation.

⁹⁴ *Les Mille et une nuits. Volume I*, texte traduit de l'arabe par Antoine Galland. Paris: Flammarion, 2004. Antoine Galland avait publié sa traduction du premier volume en 1704, en rassemblant des textes d'origines variées. Pour plus d'explications sur l'histoire de ces contes, on se reportera aux commentaires de Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, « Présentation », *ibid.*, p. I-XXXII.

⁹⁵ « Havia quem cantasse a última canção na moda no Cairo, quem recitasse um poema místico ou uma fábula de Attar, ou evocasse o Canto da Rosa, do Cravo, da Anêmona e concluíra, ao citar o canto do Jasmim; que o desespero é um erro ». *RCO*, p. 52.

Il y a dans ces évocations une réelle tendresse pour la langue, de quoi redonner vie à toute une culture enfouie. Mais ce n'est pas tout : la culture orale est également mise au premier plan lorsque sont évoqués les personnages Anastácia Soccorro, la femme de ménage indienne qui « fascine » Emilie par des récits merveilleux venant du fin fond de l'Amazonie (*RCO*, p. 111), ainsi que le poète nord-africain Amadou Tifachi, venu visiter l'Amazonie à l'invitation de son ami Dorner, enchantant son auditoire par ses « histoires extravagantes » (*RCO*, p. 184). Par la parole et les histoires, des cultures se transmettent et en même temps se trouvent altérées et pour ainsi dire revigorées par le talent du conteur, qui amplifie certains faits ou parfois embellit la réalité dans le désir de séduire ses auditeurs, comme le fait Anastácia dans ses récits d'une « véracité douteuse » et comme le fait certainement la narratrice principale.⁹⁶ Le conteur peut aussi mélanger des récits lus ou entendus avec des épisodes de sa propre vie, comme le fait le père de famille, un lecteur ardent des *Mille et une nuits*, qu'il transforme par des références à des « événements et incidents qui faisaient la vie de la famille d'Emilie et de la ville » (*RCO*, p. 97).⁹⁷ Cet amalgame que le père réalise dans ses récits est significatif de la façon dont le roman lie l'histoire individuelle à l'histoire collective, celle d'une famille et plus généralement celle d'une ville, voire d'un pays, mais aussi déploie des nouveaux espaces à travers des récits merveilleux comme ceux des *Mille et une Nuits*.

3.2.5 Tant et tant de chevaux : l'entassement de fragments pour dire la ville

Le lecteur du *Récit d'un certain Orient* peut encore se former une vision plus ou moins nette de Manaus, pour peu qu'il fasse la synthèse des bribes d'itinéraires apparaissant au long du roman et qu'il relie les différentes strates temporelles de la narration. Le parcours urbain et narratif de *Tant et tant de chevaux* est quant à lui absolument erratique et discontinu, brouillant toute tentative visant à faire la synthèse de la ville, saturée de sensations et d'images déconnectées les unes des autres.⁹⁸ La vue urbaine est systématiquement défaite. Il y a bien deux plans plus larges lorsque la ville est vue de haut, mais ils sont justement

⁹⁶ Traduction littérale du texte original : “duvidosa veracidade”, *RCO*, p. 81.

⁹⁷ “Os fatos e incidentes ocorridos na família de Emilie e na vida da cidade também participavam das versões confidenciais por teu pai aos visitantes solitários da Parisiense”. *RCO*, p. 71.

⁹⁸ Voir la sous-partie A.1, section 1, de notre première partie.

emblématiques de cette impossibilité de synthèse. Dans le fragment 57, « Newark, Newark » (*TTC*, p. 127-129)⁹⁹, le personnage glisse à peine un œil subreptice, depuis le hublot d'un avion, sur les « lueurs de la favela énorme disséminée sous ses pieds, Guarulhos, nocturne São Paulo ignée au loin » (*TTC*, p. 127)¹⁰⁰ et encore le fait-il, de façon symptomatique, en souhaitant s'éloigner pour de bon et tenter sa chance aux États-Unis.

Le fragment 16, « comme on dit : » (*TTC*, p. 42-43),¹⁰¹ offre quant à lui une description plus étoffée : des individus de la classe moyenne supérieure survolent São Paulo en hélicoptère, mais la déstructuration du langage, les vides de la ponctuation, les anacoluthes et la parataxe correspondent non seulement aux dialogues décousus de ces individus pleins d'arrogance et de mépris social, mais font aussi écho aux éléments épars qu'ils distinguent ici et là, au long de la « ligne grise de l'horizon » s'étendant à leurs pieds.

Ce sont de petits lacs bleus (des nids de cigogne juchés sur les cheminées de) piscine le bloc-notes les doigts de la main droite picorent le nœud de (**nous deux, galerie vittorio emmanuelle, milan, tu te rappelles ?**) la ligne grise de l'horizon (pourri, l'air) vue d'en haut *são paulo n'est pas tellement comme on dit* (*TTC*, p. 42).¹⁰²

La vue panoramique de São Paulo ne fait que souligner les contradictions d'une ville fragmentée à l'extrême et en même temps caractérisée par une uniformité grise, où tout est « pourri » (*TTC*, p. 35-36), l'adjectif étant répété trois fois pour caractériser l'air, les eaux de la rivière, la ville dans son ensemble. En tout état de cause, *Tant et tant de chevaux* n'offre aucune synthèse de la ville, le lecteur devant se contenter de quelques vues partielles, et l'on ne saurait trouver de titre plus éloquent que celui du fragment 45, « Vue partielle de la ville » (*TTC*, p. 103-104).¹⁰³

La déstructuration de la ville va donc de pair avec la fragmentation du roman en plusieurs récits très courts et hétéroclites. Par le collage de fragments et la concentration de l'action narrative en une seule journée, de l'aube jusqu'à la nuit, Ruffato emboîte les pas d'illustres expérimentateurs littéraires, mais sans être nécessairement guidé par les mêmes intentions. Nous avons précédemment souligné des similitudes entre la structure de *Tant et tant de chevaux* et *Les Mémoires sentimentales de João Miramar*. Mais à la différence du

⁹⁹ *EECM*, p. 117-119.

¹⁰⁰ “faíscas da favela enorme esparramada embaixo”. *EECM*, p. 118.

¹⁰¹ *EECM*, p. 35-36, “assim:”.

¹⁰² “são pequenos lagos azuis (ninhos de cegonha acomodados nas chaminés de) piscina o notebook os dedos direitos ciscam o nó da (**nós dois, galeria vittorio emmanuela, milão, lembra?**) a barra cinza do horizonte (podre, o ar) *vista de cima são Paulo até que não é assim tão.*” (*TTC*, p. 35). On notera que, dans le texte original en portugais, la phrase commence par une minuscule, ce qui constitue une entorse de plus à la syntaxe.

¹⁰³ *EECM*, 93-95.

texte d'Oswald de Andrade, le roman-mosaïque de Ruffato ne permet pas au lecteur de suivre un fil narratif construit autour de quelques personnages. Il n'y a pas de combinaison fondant une histoire, pas plus qu'il n'y a de nécessité logique dans l'ordonnement des fragments, si ce n'est qu'ils constituent des morceaux de vie dans une même ville et une même journée. Cet espace-temps, finalement, est le seul facteur structurant de ce texte, le seul axe d'unité permettant de regrouper un assemblage de fragments narratifs, d'un éclat de vie anonyme à un autre.

Le lecteur aura beau chercher à relier ces fragments, les pièces du puzzle demeurent dispersées, ce qui fait dire à Andrea Saad Hosne que si la structure du roman est sans doute redevable à Oswald de Andrade, on devrait, dans le cas du texte de Ruffato, employer les termes d'« accumulation » ou d'« amoncellement », plutôt que ceux de « montage » ou de « formation », ces derniers caractérisant une représentation plus achevée.¹⁰⁴ L'accumulation d'instant de vie épars, déconnectés les uns des autres, répond donc à une nécessité interne du roman de Ruffato : révéler la dégradation urbaine et la sociabilité problématique de cette mégalopole. « C'est par l'accumulation que la sociabilité et le texte se constituent de façon conjointe », comme le souligne Andrea Saad Hosne.¹⁰⁵ Dans cet effort d'écriture visant à montrer la dégradation, le texte caractérise très précisément les milieux sociaux des personnages et les objets qui les entourent. Comme dans le fragment 10 « Ce que veut une femme » (*TTC*, p. 28-33),¹⁰⁶ où le moindre détail est saisi par l'écriture, avec une description minutieuse des gestes matinaux accomplis par un couple modeste, mais aussi des objets de leur appartement et puis de la vue donnant sur la rue, depuis leur fenêtre.

Le fait que l'on ne puisse pas désigner *Tant et tant de chevaux* comme un véritable « montage » qui « articule » les fragments a conduit certains critiques à s'interroger sur le terme de « roman » pour qualifier cette œuvre.¹⁰⁷ Cependant, c'est encore cette désignation de « roman » qui est le plus souvent retenue. La ville de São Paulo est considérée comme l'élément qui amalgame les différents fragments, dans un cadre temporel qui constitue un autre facteur d'unité, puisque la ville apparaît sous de multiples visages en une seule et même

¹⁰⁴ SAAD HOSNE, 2007, p. 36.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁶ *EECM*, p. 22-27, «O que quer uma mulher».

¹⁰⁷ Maria Zilda Ferreira Cury, dans une étude critique sur plusieurs textes publiés par Ruffato, se demande, au sujet de *Tant et tant de chevaux*, si l'on a affaire à « des petites chroniques », à des « scènes rapides », à des « micro-nouvelles » ou à un « roman ». FERREIRA CURY, 2007, p. 109. Helder Macedo, pour sa part, élude la question et la met, littéralement, entre parenthèses : « Dans le roman de Ruffato (est-ce un roman ?), tout semble se passer en direct [...] ». MACEDO, 2007, p. 53. Ceci pour ne donner que quelques exemples des interrogations que suscite ce livre en termes de catégorisation générique. L'auteur lui-même, sans récuser le terme de « roman », qualifie souvent son texte d'une « installation littéraire » (nous y reviendrons dans notre troisième partie). WEIGEL, François. *Entretien avec Luiz Ruffato*, São Paulo, décembre 2016 (Voir « Annexes »).

journée. Les fragments ne peuvent vraiment être considérés comme indépendants les uns des autres à la façon de nouvelles dans un recueil, et si l'on considère que *Tant et tant de chevaux* n'est pas un « montage » qui structure plus explicitement les fragments, « l'accumulation » et « l'amoncellement » de fragments renvoient, même de façon très lâche, à une signification commune de tous ces fragments : celle d'une ville exorbitante, où tout s'empile, gens, discours, véhicules, violences et transits en tous genres.

Le titre et les épigraphes rassemblent aussi ces différents micro-récits et fragments non-narratifs dans une même perspective, à savoir le fait de donner à entendre un chœur d'anonymes au sein de la ville. Pour ces raisons, nous sommes inclinés à considérer ce texte comme un roman, mais sans estimer qu'il ne s'agisse d'une question qu'il faudrait absolument trancher : Ruffato joue à dessein de l'ambiguïté générique, autrement dit la mise en tension des formes de récits traditionnels est l'un des effets qu'il souhaite provoquer afin de signifier combien São Paulo échappe à toute tentative de synthèse narrative. On pourrait finalement parler de « non-roman », de « roman sableux » ou encore « de roman en ruines » comme certains le font,¹⁰⁸ et ce serait une façon de démarquer la différence de ce texte, mais dans ces expressions le mot « roman » ne cesse pas d'être au premier plan, quand bien même il est pris par le revers et affecté d'une valeur de négativité. Cela, en soi, atteste bien du fait qu'aucun autre genre – nouvelle, essai, monographie urbaine,... – n'est mieux capable d'appréhender l'ambition littéraire incarnée par *Tant et tant de chevaux*. Si le terme de « roman » peut, faute de mieux, être retenu, ce serait justement parce que le roman est un genre aux frontières élastiques qui conglomère une infinité de discours et de sous-genres, et qui se fonde sur une tension entre la fragmentation (vers laquelle tend le texte de Ruffato) et l'unité (qui pour les raisons évoquées continue, de façon relâchée, à amalgamer les bribes de texte et de ville que *Tant et tant de chevaux* fait défiler).

Quoi qu'il en soit, chez Ruffato, la réalité est donc exposée dans ses détails les plus prosaïques, souvent crûment et, surtout, sans trop de détours parodiques ou satiriques, alors que ces éléments étaient prédominants dans les représentations d'auteurs d'avant-garde, durant la première moitié du XX^e siècle.

Au contraire d'Oswald de Andrade, qui privilégie dans sa lecture critique du monde pauliste, l'humour, la satire et la parodie, dans le cas de Ruffato sont associées, aux innovations formelles, un sentiment aigu et concret de participation sociale, de

¹⁰⁸ Le qualificatif de « non-roman » apparaît notamment chez PAULO, Eloésio. « Luiz Ruffato, *Eles eram muitos cavalos* ». In: *Revista Amerika* [En ligne], décembre 2012. Consulté le 4 mai 2017 et disponible sur la page internet suivante : <http://amerika.revues.org/3507>. C'est Andrea Saad Hosne qui utilise les termes de « roman sableux » et de « roman en ruines ». SAAD HOSNE, 2007, p. 36 et 38.

pietas envers tous ces êtres écrasés, ce qui donne forme au portrait peut-être le plus poignant et douloureux qui fut jamais élaboré de la capitale pauliste.¹⁰⁹

Nuançons ce constat¹¹⁰ en soulignant que l'ironie et l'humour s'immiscent parfois dans ce roman, ce qui implique tantôt une dédramatisation de la réalité très sombre qui caractérise *Tant et tant de chevaux*, tantôt la démonstration mordante de certaines situations ignominieuses. Parmi les notes légères et subtiles d'humour, on trouve notamment la liste d'annonces pour des rencontres amoureuses, qui prêtent au rire par leur aspect très convenu, telle cette petite perle de conservatisme : « Souhaite rencontrer des hommes de 35 ans et plus, de bon sens, genre l'homme d'autrefois » (*TTC*, p. 99).¹¹¹ On peut aussi détecter une forme discrète d'ironie dans certains titres, comme celui du fragment 54, « Diplôme » (*TTC*, p. 123),¹¹² reproduisant un certificat de baptême d'une église évangéliste, comme si le baptisé était le lauréat d'un brevet d'études.

Mais l'ironie se fait soudain plus féroce dans le fragment 46, « Le maire n'aime pas qu'on le regarde dans les yeux » (*TTC*, p. 104-106),¹¹³ au sein duquel un narrateur à la première personne, fonctionnaire de la municipalité, évoque son travail suite à l'accession au pouvoir d'un nouveau maire, une caricature de politique véreux et mégalomane, désigné par le pronom « Lui » avec une majuscule de déférence, et dont tous les fonctionnaires savent qu'il est « absolument interdit de le regarder dans les yeux ». ¹¹⁴ Pour ce qui est du pastiche au sens d'une imitation de discours, Ruffato multiplie les formes de discours dans les différents fragments du roman, allant de la forme épistolaire à une courte narration à la troisième personne, en passant par des dialogues sans narrateur, des listes d'emplois et de livres ou des annonces sentimentales. Néanmoins, le détournement de formes mais aussi de styles d'écriture n'est jamais véritablement l'enjeu d'une exagération produite dans le but de singer différentes formes discursives ou de railler un aspect du réel. *Tant et tant de chevaux* n'est

¹⁰⁹ OLIVEIRA, V. 2007, p. 148.

¹¹⁰ Un constat que semble partager Cátia Ferreira Barbosa : « Dans le cas du dialogue avec les *Memórias sentimentais de João Miramar*, d'Oswald de Andrade, la similitude est surtout liée au style télégraphique et non pas tant au ton parodique, puisque dans *Tant et tant de chevaux*, le pastiche cède la place à l'esthétique fragmentaire dont le but est de mettre à nu des cruautés sociales qui se seraient déjà banalisées ». FERREIRA BARBOSA, Cátia Valério. « Luiz Ruffato e as vozes progressas: experimentações e releituras », 2013, p. 153. Mais peut-être vaudrait-il mieux remplacer, dans cette citation, le mot de « pastiche » par celui de « parodie », car si la parodie ne correspond pas, effectivement, à l'intention de Ruffato, en revanche ce dernier « pastiche » une grande variété de discours et d'écritures, au sens, formulé par Jameson, d'une « imitation d'un style idiosyncrasique, particulier ou unique [...], sans aucune des arrière-pensées de la parodie ». JAMESON, 2011, p. 57.

¹¹¹ *EECM*, (Fragment “Na ponta dos dedos (2)”), p. 89: “Deseja se corresponder com homens de 35 anos em diante, de cabeça feita, tipo o homem de antigamente”.

¹¹² *EECM*, p. 113.

¹¹³ “O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos”. *EECM*, p. 95-97.

¹¹⁴ *EECM*, p. 95-97.

donc pas complètement dépourvu d'ironie et d'humour mais, d'Oswald de Andrade à Luiz Ruffato, il y a un écart essentiel, qui concerne la visée du texte.

Par ailleurs, tous ces fragments, qu'il s'agisse de listes, de documents officiels, de brèves astrologiques, de prières inscrites sur des papiers volants ou encore d'un menu de restaurant, ne sont pas porteurs, comme l'a signalé Karl Erik Schøllhammer, d'une valeur symbolique, ni ne renvoient à une forme de transcendance poétique, à la façon des montages d'objets et d'images pratiqués par les surréalistes. Ils créent simplement des effets de réel et se présentent comme des « indices », ¹¹⁵ des choses et des signes collectés dans le quotidien, imposant la réalité de la ville dans l'écriture du roman. ¹¹⁶ On note aussi que, dans les listes, qui sont des formes a priori non narratives, se glissent parfois des éléments presque imperceptibles et implicites de narrativité. Dans les entrées de la liste de professions du fragment 18, « Sur le bout des doigts (1) » (*TTC*, p. 46-47), un « ah ! » s'est soudain accolé au mot « Souder », comme si à travers cette liste nous était « racontée », ou plutôt suggérée, l'histoire d'un homme qui épluche les offres d'emploi et griffonne un « ah ! » en pensant à une possibilité d'embauche dans sa spécialisation, la soudure. ¹¹⁷ Les listes et les énumérations d'objets s'accroissent au long du roman et viennent s'adosser à une multiplicité d'histoires individuelles, évoquées dans un rythme syncopé. La mégapole dont *Tant et tant de chevaux* tente de cerner une journée complète paraît tout englober, tous les types de vies et de cultures ; en même temps, précisément en raison de sa démesure, elle ne peut jamais être saisie dans sa totalité. Les énumérations disent donc le grouillement de la ville, plutôt qu'elles n'en dégagent des lignes claires et cohérentes.

Dans de nombreux fragments, les structures narratives et syntactiques sont réduites à l'extrême, par la suppression des marques déictiques et de la ponctuation. Parfois le texte n'est plus qu'une accumulation de substantifs. Il y aurait là une façon de présenter la réalité en toute urgence, de façon directe. Luiz Ruffato, rappelons-le, a fait des études en communication avant de travailler, pendant plusieurs années, comme journaliste, et on peut se demander si cette formation n'a pas aiguisé une forme d'efficacité sémantique que l'on retrouve dans son écriture, notamment dans l'emploi récurrent de ce procédé qui consiste à

¹¹⁵ « Ces fragments sont ambigus ; ils sont en effet des signes inclus entre les signes fictionnels [...], des indices référentiels de la ville, rendus présents dans le collage du texte, et destinés à ancrer le texte dans le réel, à l'indexer au réel ». SCHOLLHAMMER, In: ITAMAR HARRISON, 2007, p. 71.

¹¹⁶ « La pratique de l'insertion de bribes de textes d'origines diverses » est courante dans le roman urbain contemporain, comme a pu le souligner Christina Horvath. Ces bribes tirées de pages de journaux, d'annonces, de notes ou de graffitis sont « glanés dans l'espace urbain », puis collés dans « la discontinuité du texte », en un procédé qui « tâche à conserver l'hétérogénéité du matériau intertextuel au lieu de le fondre dans le texte ». Ce serait une façon « d'injecter le réel, par petites doses, dans le texte ». HORVATH, 2007, p. 184.]]].

¹¹⁷ *EECM*, p. 39-40, “Na ponta dos dedos (1)”.

accumuler les substantifs les uns après les autres, sans connecteurs logiques ni tournures verbales, au détriment de la syntaxe. « Chez Luiz Ruffato, même les phrases en lambeaux, même les mots écorchés sont symptomatiques du désir et de l'urgence du dire, de la nécessité de communiquer », relève le critique Giovanni Ricciardi.¹¹⁸

En juxtaposant les mots et en faisant souvent l'économie d'articulations syntaxiques et de la ponctuation, l'écriture de Ruffato fait donc naître une impression de mouvement, ou bien renvoie à la simultanéité de sensations et d'images qui caractérise la vie dans une grande ville. Elle crée ainsi un effet de réalité, car de fait les choses se présentent toujours à nous de façon simultanée, et seule notre perception de l'espace nous permet de les distinguer en leur donnant un lieu propre, comme le rappelle le critique Cristhiano Aguiar:

Une des fonctions que la philosophie et la connaissance scientifique ont toujours attribué à l'espace est qu'il nous aide à percevoir que les choses du monde, bien qu'elles se présentent à nos sens comme simultanées, ne sont pas la même chose, précisément en raison de l'intervalle spatial entre elles, et de fait qu'elles occupent chacune un point spécifique.¹¹⁹

Cet effet de réalité apparaît de façon manifeste dans le fragment 6, que nous avons évoqué précédemment : une femme se rend à São Paulo en bus, et une enfilade de substantifs, sans pratiquement aucun verbe, reproduit la sensation de vitesse, ainsi que la fugacité des choses vues ou pensées par cette femme (*TTC*, p. 21-23). Dans le fragment 35, « Tout finit », la narration à la troisième personne restitue tous les bruits et images qu'un dénommé Luciano perçoit depuis son appartement:

Luciano allongé sur le matelas les yeux rivés sur le plafond bas en plâtre la télé allumée [...] et cris et voix et camions-citernes de gaz et vendeurs de fruits (...) et des bébés pleurant à des fenêtres et mari et femme parents et enfants et babels étouffées à la télévision câblée bizarreries qui filtrent de l'appartement du dessus meubles déplacés une bille roule dans le couloir [...] des portes qui claquent claquent claquent. (*TTC*, p. 79)¹²⁰

À travers ce flot de mots se crée une cadence, en une langue qui renforce le sens par des répétitions de phonèmes. C'est une São Paulo babélique qui se construit et, au milieu

¹¹⁸ RICCIARDI, 2007, p. 50.

¹¹⁹ Cristhiano Aguiar rappelait cette caractéristique essentielle de l'espace dans son travail sur les oeuvres de Milton Hatoum (*Cendres du nord*) et de Juan José Saer. AGUIAR, 2014, p. 18.

¹²⁰ "Luciano decúbito ventral sobre o colchão olhos cravados no teto de gesso rebaixado a televisão ligada [...] e gritos e vozes e caminhões de gás e vendedores de frutas [...] e bebês choram em alguma janela e marido e mulher pais e filhos e bebês abafadas na televisão-a-cabo estranhezas filtradas do apartamento de cima móveis deslocados uma bolinha de gude percorre o corredor passos de madrugada [...] e portas que batem que batem que batem portas" (*EECM*, p. 71).

d'éléments descriptifs, le texte glisse d'ailleurs ce mot de « babels », au pluriel, comme si les tours de Babel et leur chaos s'étaient surmultipliées dans une seule et même ville. Dans l'expression « des portes qui claquent claquent claquent », la phonétique et le bégaiement syntaxique imitent le battement d'une porte, comme si le langage pouvait s'incarner physiquement. Dans d'autres fragments, le rythme est de plus souligné par des renvois à la ligne et des ruptures soudaines dans la disposition graphique de la page. Ce sont là des procédés que Ruffato emprunte sans doute au futurisme d'un Marinetti et surtout aux poètes concrétistes brésiliens.¹²¹

On en trouve une illustration dans le fragment 34, « Cette femme » (*TTC*, p. 77-79), lui aussi construit sur un ensemble de parataxes et de ruptures syntaxiques, qui répondent au fractionnement de la ville. Le texte prend ici la disposition d'un poème en prose, une même anaphore scandant le début de chaque verset : « cette femme qui se traîne épouvantail par les ruavenues du Morumbi [...] ». ¹²² L'anaphore, les allitérations et assonances (avec la présence marquée des sons « a » et « s », dans le texte original), la disposition graphique proche d'un poème en prose, mais aussi la création de mots-valises (« ruavenues »), voilà autant de procédés qui font de ce fragment une sorte de litanie, de plainte sur l'errance d'une femme, qui arpente sans cesse les rues pour retrouver sa fille portée disparue. « cette femme [...] ignorant à tous les vents si des rats et des cancrelats ignorant si la pluie ou soleil [...] ignorant tennis tongs ignorant » (*TTC*, p. 77-78).¹²³ Les mots se contaminent et expriment ainsi l'interpénétration d'éléments urbains, d'objets et de passants, cette multitude d'éléments engoutissant le personnage dans l'anonymat et le désespoir.

Les micro-textes de Ruffato se construisent souvent par ces mécanismes de contamination et dans le fragment 45 (*TTC*, p. 103-104), « Vue partielle de la ville », une fois encore la ville défile à travers une accumulation de substantifs, tandis que l'absence de ponctuation suggère le flux ininterrompu de voitures et de personnes. « bagnoles bagnoles / mendiants vendeurs à la sauvette gamins et gamines / bagnoles bagnoles / braqueurs voleurs prostitués trafiquants / bagnoles bagnoles / encore une / mardi ». ¹²⁴ La contamination et la

¹²¹ Cátia Ferreira Barbosa et Giovanni Ricciardi soulignent l'importance du legs des concrétistes. FERREIRA BARBOSA, 2013, p. 157 ; RICCIARDI, 2007, p. 50..

¹²² «Aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do Morumbi [...]» *EECM*, p. 69.

¹²³ «Aquela mulher [...] ignorando ao relento se ratos ou baratas ignorando se chuva ou sol [...] sapatos tênis havaianas polícia ignorando». *EECM*, p. 69. Dans la traduction française, il manque le mot « police » qui n'est pourtant pas anodin, puisqu'il implique le fait que « cette femme » est peut-être même chassée par la police, partout où elle traîne ses « tennis » et ses « tongs ».

¹²⁴ «carros e carros / mendigos vendedoras meninas meninas / carros e carros / assaltantes ladrões prostitutas traficantes / carros e carros / mais um dia / terça-feira». *EECM*, p. 94. Dans sa traduction, sans doute pour un effet de rythme, Jacques Thiériot a préféré changer un peu le sens du texte original, en associant l'adverbe

répétition de substantifs créent un effet de monotonie et de fatigue, c'est-à-dire que le style rejoint le sens du texte, car dans les derniers mots du fragment c'est toute la ville, avec ses habitants éreintés, qui semble s'alourdir sous la fatigue. « et tout a une couleur fatiguée / et les corps plus fatigués / plus fatigués / j'ai mal aux mollets mal à la tête » (*TTC*, p.104).¹²⁵ Au passage, on relèvera l'emploi de tournures orales (« a batata da minha perna », en portugais)¹²⁶ et puis l'inachèvement de l'énoncé, en suspens après la conjonction de coordination « et ».

Ce sont, là encore, des procédés qui visent à créer des effets de réalité et c'est dans cette optique-là qu'il convient d'analyser le réinvestissement de plusieurs techniques langagières et formelles. La diversité des registres de langage et les nombreuses marques d'oralité donnent vigueur aux énoncés et correspondent à ce projet d'exprimer de façon concrète la diversité de la ville et de ses habitants. Ruffato, sur ce plan, marche dans les traces d'écrivains comme João Antônio, désireux d'enrichir la parole littéraire par l'argot populaire et le langage des bas-fonds urbains. L'oralité apparaît à travers l'emploi de nombreux idiolectes, sans compter que la ponctuation est une façon de suggérer une variété de sens et d'émotions. L'absence de ponctuation crée des effets de lecture, nous l'avons vu, mais une ponctuation surabondante peut également s'avérer très expressive dans la langue de Ruffato, comme dans le fragment 10, où les points de suspension insérés entre des lambeaux de phrases traduisent l'incommunicabilité au sein d'un couple ;¹²⁷ ou bien dans le fragment 6 (*TTC*, p. 21-24), lorsque des points d'exclamation et d'interrogation, intercalés au milieu des phrases, suggèrent l'angoisse et la surprise d'une campagnarde rejoignant la grande ville en bus, dans un passage au style indirect libre.¹²⁸

En définitive, aux audaces de langage et à une structure proche des collages modernistes, Ruffato associe une forme de réalisme qui adhère aux aspérités de la ville et à la précarité des situations sociales. Surtout, les expérimentations sur le langage et la forme

d'insistance « encore » au substantif « bagnole » et non au mot « jour ». L'expression portugaise « mais um dia » implique davantage l'idée de routine, de monotonie quotidienne.

¹²⁵ “E tudo tem a cor cansada / e os corpos mais cansados / mais cansados / a batata das minhas pernas doí minha cabeça doí e” (*EECM*, p. 95).

¹²⁶ La traduction française (« mollet ») pouvait difficilement traduire cette familiarité contenue dans le mot « batata » (patate), utilisé pour renvoyer à une jambe gonflée.

¹²⁷ *TTC*, p. 30-31. (*EECM*, p. 26).

¹²⁸ Dans le fragment 21, Ruffato va même jusqu'à emprunter une norme de ponctuation à une autre langue, à savoir l'espagnol (“¿um motoboy se esparramou na faixa-de-pedestres?”), avec un point d'interrogation inversé qui exacerbe le contraste entre la violence dans les rues et le quotidien ennuyeux d'un employé, se demandant bien ce qui se passe en dehors de son bureau. *EECM*, p. 47. Le traducteur français s'est contenté d'adjoindre un point d'interrogation en début de phrase, sans le renverser comme dans la ponctuation espagnole : « ? un coursier à moto s'est-il ramassé une gamelle sur le passage clouté ? » (*TTC*, p. 54), telle est la citation de l'édition française.

constituent, en elles-mêmes, une façon d'exprimer la fragmentation du réel et de la ville. Autrement dit, le roman se construit selon des mécanismes textuels et référentiels qui sont à l'œuvre dans la société urbaine. Le réalisme de Ruffato a donc ceci de particulier qu'il ne repose pas véritablement sur des descriptions représentatives et sur la notion de vraisemblance, mais les expérimentations formelles, ainsi que le travail sur le rythme et la poésie du langage, témoignent d'une « recherche d'effets de réalité qui outrepassent l'illusion référentielle du réalisme, introduisant le réel dans l'écriture ». ¹²⁹

3.2.6 Passager de la fin du jour : parcours dans une ville scindée

L'écriture de Rubens Figueiredo est minutieuse dans son recensement des détails visuels, des mouvements corporels, des sensations. Le passage où est décrit le changement de bus accompli par Pedro et d'autres passagers souhaitant se rendre au Tirol est, de ce point de vue, tout à fait caractéristique. Toute la scène nous est d'abord racontée objectivement, en une description neutre et exhaustive, le narrateur allant même jusqu'à nous préciser le revêtement particulier de la route, ou encore le fait que la vendeuse de biscuits et de boissons, à l'endroit où les deux bus s'arrêtent, protège ses bouteilles avec du ruban adhésif, avant que le focus narratif ne se recentre sur Pedro et qu'un point de vue interne ne nous permette d'accéder à ses sensations, en caractérisant la légère douleur qu'il ressent, debout, pressé par les autres passagers (*PFJ*, p. 105-107).

De la même façon, dans les passages où nous sont décrits le travail à la chaîne de Rosane dans une usine de « maté », les courses au supermarché ou encore le travail du père de Rosane dans le bâtiment, la narration s'attache à nommer les gestes et objets du quotidien, dans un traitement documentaire du réel qui rappelle certains fragments de *Tant et tant de chevaux*. Le texte de Rubens Figueiredo, comme celui de Ruffato, met en lumière des territoires marginaux et des personnages peu visibles au sein d'une société capitaliste inégalitaire. Mais là où Ruffato multiplie les types d'écriture et situations narratives pour signifier la fragmentation de la ville, Figueiredo construit toute l'intrigue autour d'un trajet en bus ; et si son roman constitue lui aussi une façon de bousculer le réalisme descriptif, c'est par l'exploration de la mémoire des personnages, ainsi que par la mise en perspective de points de

¹²⁹ SCHØLLHAMMER, 2009, p. 80.

vue construits selon le caractère et la socialisation de différents personnages, et de Pedro en tout premier lieu.

À plusieurs reprises, la narration insiste sur la position à partir de laquelle le regard balaie les scènes du quotidien.

Il faisait les mouvements qu'il fallait, il occupait la bonne place au bon moment et s'attardait même à observer et retenir certains détails – inattendus pour lui, dignes d'intérêt. Mais son attention était plus remarquable par son intensité que par sa qualité. Il distinguait les choses correctement, mais les regardait comme de loin, ou comme à travers un trou dans le mur. Sans être vu, Pedro ne se voyait même pas lui-même. (*PFJ*, p. 13-14).¹³⁰

La netteté de l'observation et le souci des « détails » sont certes mis en évidence, mais l'individuation du regard est aussi exposée. Il s'agit d'un regard nécessairement incomplet et Pedro, en observant comme « à travers le trou d'un mur », ne peut savoir la façon dont lui-même est perçu par autrui. La sélection et le tri d'informations du réel sont clairement signifiés, l'attention étant fixée par les détails qui lui paraissent « dignes d'intérêt ». Sans compter que le protagoniste – nous l'apprenons dès l'incipit – est présenté comme quelqu'un de « distrait » : « Un grand distrait, en quelque sorte – mais plutôt malgré lui, ce qui jouait souvent en sa faveur » (*PFJ*, p. 9).¹³¹ Ainsi, l'univers urbain et social que le roman déploie à travers son regard apparaît d'emblée comme suspect, ou en tout cas dérive d'une vision partielle, loin d'une présumée objectivité réaliste.¹³² Le texte, d'une façon générale, invite le lecteur à s'interroger sur le « regard », sur le fait que nos points de vue sont construits socialement et idéologiquement. D'une certaine façon, le parcours de Pedro n'est pas seulement un parcours matériel, dans un bus, c'est aussi un parcours dans le sens d'un apprentissage. Pour le personnage, il s'agirait en quelque sorte de passer d'une façon de voir distraite à une observation attentive.

D'une façon générale, *Passager de la fin du jour* ne cesse d'éclairer la façon dont les positions sociales des personnages affectent leur compréhension du monde qui les entoure. Pedro cherche à appréhender la ville et ses différences sociales en tant qu'observateur

¹³⁰ “Fazia os movimentos corretos, ocupava o espaço adequado ao local e à hora, e até se demorou observando e guardando detalhes – para ele acidentais, interessantes. Porém sua atenção tinha mais força do que qualidade. Enxergava bem, mas olhava como que de longe, ou como que através de um furo na parede. Sem ser visto, Pedro não se via”. *PFJ*, p. 11.

¹³¹ “Um distraído, de certo modo – e até meio sem querer. O que também ajudava”. *PFJ*, p. 7.

¹³² Un processus bien décrit par le critique Paulo Roberto Tonani : « C'est le personnage Pedro, décrit comme distrait, qui sélectionne et organise les événements [...]. Une telle opération empêche que les descriptions soient marquées du sceau de l'objectivité naturaliste, et l'on s'écarte du modèle classique par l'insertion de mouvements spéculatifs qui éclairent les événements à partir de l'utilisation de métaphores, rendant le texte plus poétique [...]. ». TONANI DO PATROCÍNIO, 2013, p. 271.

distancié et, de façon symptomatique, il choisit de s'asseoir sur le siège le plus élevé de l'autobus (*PFJ*, p. 24), mais le fait même de ne pas être un habitant du Tirol et d'avoir grandi dans le centre-ville l'empêche de saisir pleinement la réalité d'autrui et d'intégrer, par exemple, l'ensemble des codes sociaux qui régissent la vie dans ce quartier. D'où le fait qu'il se sente constamment différent des autres passagers et que le père de la jeune femme observe Pedro « comme s'il venait de loin, d'un autre pays » (*PFJ*, p. 124).¹³³ Rosane elle-même, pourtant une habitante du Tirol, perçoit tout ce qui la sépare de quelques amies d'enfance qui n'ont pas poursuivi leurs études. En constatant combien, à travers les études, elle a orienté sa vie dans l'ambition de quitter son quartier d'origine et de rejoindre le monde de la réussite, ou du moins un monde qu'on lui présente comme tel, Rosane est peut-être le personnage qui prend le plus conscience du fait que la pensée, le regard et les systèmes de valeurs sont quelque chose de construit, dépendant des positions au sein de la société.

Au fil du trajet et des réflexions de Pedro, ce hiatus spatial et social entre le centre-ville et le Tirol s'impose au premier plan de la narration. Un thème exposé clairement dans le passage suivant :

Se rendre au centre-ville, à près de quarante kilomètres de là, comme le faisait Rosane, tous les jours qui plus est, voilà qui pour plusieurs de ses amies d'enfance, était une chose étrange, voire tout à fait rebutante. Pour certaines, c'était tout bonnement inconcevable. Rien que d'y penser, elles faisaient la moue. Elle en connaissait qui n'étaient jamais allées au centre. Certaines de ses amies ne s'étaient jamais rendues dans un quartier distant de plus de dix kilomètres, avait expliqué Rosane. (*PFJ*, p. 70).¹³⁴

« Rosane avait expliqué »... Sa difficulté à expliquer aux autres et, surtout, à Pedro, les problématiques du quartier,¹³⁵ voilà qui en dit long sur l'enfermement spatial et mental des habitants. C'est ce que le roman éclaire avec force : la brisure, la césure entre des univers sociaux complètement différents et que pourtant, d'une certaine façon, par son voyage d'une extrémité à l'autre de la ville, Pedro cherche à raccorder. De façon symptomatique, si Rubens

¹³³ “O pai de Rosane olhava para ele [...] como se Pedro fosse alguém que vinha de longe, de um outro país”. *PFJ*, p. 99.

¹³⁴ “Ir ao centro da cidade, a quase quarenta quilômetros dali, como fazia Rosane, e ainda por cima todos os dias, era uma coisa que algumas de suas colegas de infância achavam estranho e até ruim. Para algumas, era mesmo impensável. Torciam a cara só de imaginar. Havia quem nunca tivesse ido ao centro. Algumas de suas amigas que nunca tinham ido a nenhum bairro a mais de dez quilômetros de distância, Rosane explicou.” (*PFJ*, p. 56).

¹³⁵ Voici les mots du narrateur dans un autre passage, encore plus révélateurs du fait que la réalité du Tirol est une réalité difficilement exprimable et concevable : « Rosane aurait voulu expliquer à Pedro, elle aurait voulu lui révéler le sens de tout cela, mais elle butait sur des expressions approximatives, s'énervait [...] ». *PFJ*, p. 68. (“Rosane queria explicar para Pedro, queria mostrar um sentido, mas esbarrava em expressões vagas, nervosas [...]”. *PFJ*, p. 54).

Figueiredo n'a pas créé une toponymie abondante pour sa ville imaginaire,¹³⁶ son écriture est beaucoup plus précise et insistante dans la description de frontières, concrètes et symboliques, entre les différents quartiers.

Passager de la fin du jour éclaire la logique de quadrillage de l'espace, source de rancœurs et productrice de violence. Dès ses premières années, le Tirol, d'un côté de son territoire, « butait sur des voies ferrées, entourées de hauts murs », de l'autre était isolé par une vaste réserve militaire, « ceint de murs et de vieux barbelés, surveillé par des militaires dans des guérites de béton et d'acier » (*PFJ*, p. 47).¹³⁷ L'unique voie d'accès au Tirol se fait donc par un autre quartier populaire, la Várzea. Un « canal » (*PFJ*, p. 48) entre deux pistes est arbitrairement établi comme frontière entre les deux quartiers.

Personne n'aurait su dire qui avait pris cette décision, ni comment, ni en vertu de quelle loi. Mais tous s'étaient immédiatement convaincus que cette bande de terre avait des conséquences cruciales pour qui habitait à gauche ou à droite du canal. (*PFJ*, p. 49).¹³⁸

Le roman dévoile donc l'isolement spatial de certains quartiers, tel ce Tirol imaginaire, éloigné et mal desservi du centre-ville, engoncé entre des lignes de chemins de fer et une réserve militaire. Surtout, ces frontières sont intériorisées par les populations, qui se replient sur elles-mêmes et qui, au long d'un processus que la narration évoque point par point, se sentent exclues, souffrant d'un chômage galopant, de la détérioration des logements et des infrastructures sanitaires, du surpeuplement et de la promiscuité qui en découle. La perception de l'espace est étonnamment restreinte dans l'esprit de nombreuses populations, alors même que l'espace urbain s'est considérablement étendu.

Mais Pedro [...] n'avait pu que remarquer chez de nombreux riverains cette tendance – ou peut-être était-ce une règle – à ne pas franchir certaines limites, à se sentir comme des étrangers dans certains endroits et aussi comme des étrangers, voire des ennemis, aux yeux de ceux qui y habitaient. Ils faisaient le choix de ne pas connaître, de ne pas savoir – mais après tout, peut-être n'avaient-ils pas d'autre choix [...], dans l'effort de conserver leur place, la place qu'ils avaient, quitte pour cela à rétrécir leur horizon au maximum. (*PFJ*, p. 111).¹³⁹

¹³⁶ De cette ville au nom inconnu, le lecteur ne connaît que des noms de quartiers – le « centre-ville », le Tirol et la Várzea, le terrain militaire du Marais (“do Pantanal”) –, ainsi que le nom d'un terminal de substitution – la place de l'Enclume (“praça da Bigorna”) – après la modification de l'itinéraire suivi par le bus.

¹³⁷ “De um lado, o bairro era bloqueado pelas linhas do trem, cercadas por muros altos. Atrás, era isolado por uma vasta área [...] chamada Pantanal. Cercado por muros e arames antigos, vigiados por militares em guaritas de concreto e aço [...]”. *PFJ*, p. 38.

¹³⁸ “Ninguém sabia dizer quem foi que decidiu, nem como, por força de que lei. Mas todos logo passaram a acreditar que aquela faixa de terra tinha um efeito muito grave sobre quem morava à esquerda ou à direita do canal.” *PFJ*, p. 39.

¹³⁹ “Mas Pedro [...] não pôde deixar de observar em muitos moradores a tendência, ou quem sabe a regra, de não cruzar certos limites, de considerar-se estranhos a certos lugares e também estranhos e até hostis às pessoas que residiam naqueles lugares. Uma opção de não conhecer, de não querer saber – ou vai ver não tinham mesmo

La source des hostilités entre les populations de la Várzea et du Tirol est donc assez précisément remise en perspective par la fiction. Les habitants ont beau souffrir des mêmes maux, à l'écart des richesses qui se concentrent dans quelques autres quartiers, ils n'en finissent pas moins par nourrir des haines et jalousies réciproques et par s'enfoncer dans la violence et les guerres de gangs.

L'historique des deux quartiers est raconté par un narrateur à la troisième personne, qui plonge dans les pensées de Pedro tandis que celui-ci voyage en bus et qu'il ressasse ce que Rosane lui dit de son enfance et de son quotidien. C'est le tour de force technique de ce roman : alors que l'action narrative se limite à une ou deux heures tout au plus,¹⁴⁰ le roman multiplie les récits secondaires autour de la trame principale, à partir des souvenirs de Pedro et des récits sur les périples de Darwin. Comme l'a éclairé Cimara Valim de Melo, ce roman donne ainsi à voir, dans le fil décousu du voyage, l'image d'une ville violente et profondément inégalitaire, à travers un subtil jeu de coulisses entre passé et présent, ainsi qu'entre souvenirs personnels et impressions de lecture.

La mémoire du personnage récupère dans l'espace-temps la ville oubliée, innommée, au sein de laquelle il se déplace. La reconfiguration de la ville se fait donc par le biais de visions fragmentées et complémentaires, qui émergent à tout instant et sont interrompues par une succession d'autres images en mouvement constant, formant un flux-tendu de souvenirs, à l'égal des embouteillages qui congestionnent les rues traversées par le bus en direction du Tirol.¹⁴¹

Les récits s'emboîtent au rythme imprévisible de la mémoire involontaire du protagoniste.¹⁴² En guise d'exemple, alors que Pedro se remémore les soirs passés avec le père de Rosane, dans le salon de leur maison, le ronronnement tranquille du ventilateur passe soudain au second plan, remplacé par le bruit plus trépidant et désagréable du bus et de son moteur ; puis c'est probablement l'odeur des amandes achetées par sa voisine, à l'intérieur du

outra escolha [...], no esforço de garantir o seu lugar, o lugar que tinham, ainda que ao preço de encurtar ao máximo a linha do horizonte". *PFJ*, p. 89.

¹⁴⁰ Le temps du récit s'écoule entre l'attente du bus (dans le centre-ville) et la fin du voyage, alors que le bus n'est plus qu'à quinze minutes du terminal. Habituellement, comme le précise le récit, le voyage dure « une heure et demie environ » (*PFJ*, p. 13 ; *PFJ*, p. 10), mais cette fois les passagers sont contraint de changer de bus, sans compter que l'itinéraire a été quelque peu altéré, en raison d'actes violents entre des bandes de quartiers.

¹⁴¹ VALIM de MELO, Cimara. « Imagem, trânsitos e memória em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo ». In: *Nau literária. Crítica e teoria de literaturas*, Porto Alegre: UFRGS, vol. 8, n°1, janvier-juin 2012, p. 9. Disponible à partir de la page internet suivante : seer.ufrgs.br/NauLiteraria.

¹⁴² Selon les termes des chercheurs Darlan Santos et Jacques Fux : « Tous les personnages et leurs supposées histoires se passent mentalement et surgissent dans le roman à partir d'un quelconque souvenir, d'une lecture ou d'une impression de Pedro ». SANTOS, Darlan et FUX, Jacques. « A dramaticidade urbana em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo ». In: *Revista Fronteiras*, São Paulo: PUC-SP, n°11, décembre 2013, p. 131.

bus, qui replonge Pedro dans le souvenir d'un épisode de son livre, épisode au cours duquel Darwin évoque les nourritures abondantes qu'on lui servait dans les fazendas brésiliennes (*PFJ*, p. 150). Des impressions de lecture, des associations d'idées, des pensées fugaces, des sensations parfois vagues, des stimuli provoqués par des bruits ou des odeurs, établissent donc des liaisons entre le temps principal du récit, celui du trajet en bus, et les instants d'anamnèse, dans le désordre de la pensée du protagoniste.

C'est alors au lecteur qu'il incombe de dégager du sens à partir des reflets et des correspondances réciproques qui s'établissent entre les différents récits apparaissant au long du voyage en bus. Certaines histoires refont d'ailleurs surface en plusieurs instants du roman, notamment le souvenir traumatique des violences subies par Pedro dans une lutte entre des vendeurs ambulants et des forces de l'ordre, ou bien encore l'épisode, lu par Pedro, où Darwin, légèrement irrité, est tout près de violenter l'esclave qui le guide sur une barque. Dans ce va-et-vient entre passé et présent, marqué par des images récurrentes et par le retour de certains souvenirs, le roman se construit et s'articule autour de quelques grandes lignes de tension : la violence et l'exploitation des populations les plus pauvres, la ségrégation et les incompréhensions mutuelles entre différentes classes sociales, l'adaptation au milieu et les déterminismes sociaux. Ce dernier point, que nous avons déjà pu évoquer, renvoie à la façon dont cette fiction interroge et conteste le darwinisme social ; il nous faut y revenir pour comprendre la façon dont elle fait allusion à d'autres textes pour nourrir des réflexions sur la société urbaine contemporaine.

Passager de la fin du jour ne rejette pas directement l'idée d'une société où « tout se distribue [se distribuait] sur une échelle, y compris les animaux domestiques »¹⁴³ (*PFJ*, p. 83) ; y compris, aussi, les esclaves qu'avait rencontrés Darwin, ou bien encore ce pauvre João, un personnage victime d'un accident, « un homme plus que stupide » (*PFJ*, p. 85),¹⁴⁴ que Pedro avait connu à l'hôpital. Ces situations, de l'esclave ou de Pedro, en attestent : la vie en société peut parfois s'apparenter à une lutte pour la survie, instinctive et souvent régie par la loi du plus fort, semblable à un combat entre une guêpe et une araignée, ou à la traque d'une proie par un prédateur. Rubens Figueiredo prolonge ici une thématique qui avait irrigué sa fiction par le passé, celle de l'animal qui sommeille en l'homme.¹⁴⁵ Pour autant, ce roman

¹⁴³ “O pior, talvez, era ver que tudo se distribuía numa escala – até os animais domésticos”. *PFD*, p. 66.

¹⁴⁴ “Um homem de todo imbecil”. *PFD*, p. 68.

¹⁴⁵ Deux nouvelles, parmi les plus intéressantes de Rubens Figueiredo, sont construites sur cette ambiguïté entre l'animal et l'homme : « Alguém dorme nas cavernas », (FIGUEIREDO, 2009 [1994], p. 24-61); et « Ilha do caranguejo », (FIGUEIREDO, 1998, p. 139-169). Dans la première nouvelle citée, d'un insolite qui trouble le lecteur et laisse de multiples interprétations ouvertes, est relatée la métamorphose d'un homme en loup. Dans la deuxième nouvelle, l'île des crabes est une sorte d'allégorie de la société brésilienne, ou plus généralement d'une

n'en révèle pas moins la façon dont les théories scientistes fondent l'idéologie des élites, incarnées dans le roman par la clientèle de juges qui fréquentent la librairie de Pedro, et comment elles finissent par naturaliser des différences sociales.

L'une de ces juges, collectionneuse de montres de luxe et connue pour être la petite-fille d'un illustre sénateur, tient en ses mains un livre de psychologie personnelle, dont la couverture lie explicitement le bonheur à un dépassement de soi pour être le plus fort : « Elle tenait toujours dans sa main le livre du publicitaire. 'Croyez en vous. Vous êtes meilleurs que les autres. Les gentils ne font jamais fortune' » (*PFJ*, p. 157).¹⁴⁶ Par cette allusion au propos d'un livre de développement personnel, c'est une certaine idéologie de la compétition qui est pointée du doigt.

Mais l'écriture de Rubens Figueiredo ne s'arrête pas là et démontre de plus l'arbitraire et la part d'improbable dans la lutte entre espèces (dans le cas de Darwin), mais aussi entre univers sociaux distincts (dans le cas de la ville où vit Pedro), comme en témoignent les propres doutes de Pedro sur la logique implacable des théories darwiniennes. Cela est notamment perceptible lorsqu'il s'interroge sur le hasard malencontreux qui a provoqué l'accident de João, cet homme assimilé au « plus infime des animaux domestiques » (*PFJ*, p. 98).¹⁴⁷ Les références intertextuelles ont donc beau être imprécises – nous ne disposons pas des titres du livre de bien-être personnel, ni de la biographie de Darwin –, elles renvoient à un discours ambiant visant à naturaliser les inégalités sociales, tandis que le roman, tout au contraire, s'intéresse à une réalité qu'on a tendance à ne plus voir... ou pire encore, une réalité dont nous nous accommodons, autrement dit qu'on ne « souhaite » plus voir.

Le livre sur les voyages de Darwin, enfin, est le canal permettant à l'écriture d'évoquer le passé colonial et esclavocrate du Brésil, où se situe la ville innommée de ce roman. Darwin observe, « avec étonnement mais aussi avec une certaine curiosité » (*PFJ*, p. 50),¹⁴⁸ la façon inique dont certains propriétaires se comportaient avec leurs esclaves. Dans un autre passage de ce livre lu par Pedro, on peut toutefois penser que Darwin, dans un mouvement d'irritation, aurait porté la main sur un esclave, lequel s'est alors baissé et protégé de son bras, prenant instinctivement la position permettant d'atténuer le choc et la douleur

société qui se fonde par l'exclusion d'autrui, et les combats de crabes qui s'entredévorent ne manquent pas d'interroger le lecteur sur son monde.

¹⁴⁶ “Ainda tinha na mão o livro do publicitário. Acredite em si mesmo. Você é melhor do que os outros. Os bonzinhos não enriquecem” (*PFJ*, p. 126). Par l'emploi des guillemets, il nous semble que la traduction perd un peu de l'effet saisissant produit par le texte original de Rubens Figueiredo, au sein duquel les slogans du publicitaire sont directement mêlés au récit à la troisième personne, comme si ces phrases se fondaient complètement dans la pensée de la juge, personnage sur lequel le récit est ici focalisé.

¹⁴⁷ “O mais insignificante dos animais domésticos”. *PFJ*, p. 78.

¹⁴⁸ “Com espanto e também com certa curiosidade”. *PFJ*, p. 40.

(*PFJ*, p. 82-83). L'épisode trotte dans les pensées de Pedro, qui, bien plus tard au cours de son voyage, en tire les conclusions suivantes : « Et lui, l'esclave, avait réagi comme il avait pu, comme il avait su. Il avait tâché de feindre la mort, de se rendre invisible » (*PFJ*, p. 204).¹⁴⁹ Une fois, de plus, la réaction de l'esclave, sous la menace de coups, fait écho à la réalité contemporaine et à toute une série de personnages, habitants du Tirol, soumis à un système capitaliste inique, dont ils ne maîtrisent pas les codes et qu'ils ne peuvent affronter qu'avec des moyens extrêmement limités, dans la peur des lendemains.

De la violence à l'encontre des esclaves à la violence économique qui laisse à la marge des populations entières, une ligne de continuité est ainsi retracée. Les temporalités distinctes du roman éclairent donc la façon dont le passé se prolonge et s'agite encore à la surface du présent, pouvant même s'inscrire dans la pierre... « Le trottoir [...] comprenait encore quelques grandes pierres de taille du revêtement original, placées là peut-être par des esclaves ou d'anciens esclaves » (*PFJ*, p.96) :¹⁵⁰ ainsi nous est décrite la rue de la librairie tenue par Pedro, dans un passage qui, ici, fait écho à un procédé souvent employé par Correia de Brito, dont l'écriture aime à souligner les marques du passé inscrites dans la pierre et l'architecture de Recife.

3.2.7 O fotógrafo : les photogrammes découpent la ville

Le roman de Cristóvão Tezza se présente comme une suite de 25 chapitres, appelés « Photogrammes » dans le plan qui apparaît avant l'incipit. Ce terme, qui renvoie à la plus courte unité d'un film photographique,¹⁵¹ relie d'emblée ce roman à une tentative

¹⁴⁹ “E ele, o escravo, reagiu – como pôde, como sabia. Se fingiu de morto, se fez de invisível”. *PFJ*, p. 163.

¹⁵⁰ “A calçada [...] ainda preservava algumas das grandes pedras de cantaria do calçamento original, talvez colocadas ali por escravos ou ex-escravos”. *PFJ*, p. 77.

¹⁵¹ Le plus simple est encore de renvoyer à la définition claire et précise du mot « photogramme », dans l'*Encyclopédie Universalis* : « Selon ses domaines d'application, le terme 'photogramme' désigne des images de nature différente. En technique cinématographique, il signifie la plus petite unité de prise de vue, l'image indivisible dont la succession, vingt-quatre fois par seconde, crée la continuité filmique. Le mot « photogramme » est aussi employé dans l'acception de 'photographie', mais il s'applique alors, spécifiquement, au produit fini (l'image) et non au procédé technique permettant de l'obtenir. [...] Par ailleurs, le mot est utilisé en photographie scientifique pour dénommer un cliché résultant d'une expérience ou d'une observation pointue. Einstein parle ainsi d'un 'photogramme de globules rouges'. Cet usage scientifique du terme amènera le peintre constructiviste Moholy-Nagy à récupérer le mot, en 1921, pour désigner les images qu'il obtient en chambre noire — c'est-à-dire en laboratoire — sans appareil photographique ni objectif. Selon Moholy, il faut entendre par photogramme une image née de la simple exposition à la lumière d'objets divers posés directement sur le papier sensible. C'est cette définition qui est couramment retenue aujourd'hui ». MARC-EMMANUEL MÉLON,

d'approximation entre littérature et photographie et même entre littérature et cinéma. Il caractérise également sa construction, un assemblage d'instantanés pris sur le vif. Comme dans *Tant et tant de chevaux* et *Passager de la fin du jour*, le temps narratif est très ramassé – quelques heures de voyage chez Figueiredo, ou une journée quasi complète chez Tezza et Ruffato – et dans ce laps de temps resserré l'intensité et la fragmentation de la vie urbaine n'en apparaissent que plus vivement. Tandis que Ruffato monte un assemblage hétéroclite de fragments narratifs et que Rubens Figueiredo souligne les discontinuités d'un voyage narratif heurté tant par les pensées du protagoniste que par les coups de frein et secousses du bus, Cristóvão Tezza exprime lui aussi la fragmentation de l'espace urbain, ainsi que la profusion de scènes visuelles, mais en choisissant de découper en plusieurs photogrammes l'espace textuel, l'espace urbain ainsi que l'espace mental des cinq personnages principaux.¹⁵²

Le narrateur, suivant tour à tour les cinq personnages, est tel un photographe nous présentant des images toujours mobiles, prises selon des angles et points de vue particuliers. De façon quasi systématique, les agissements et pensées des personnages, qu'ils soient munis d'un appareil photo ou non, sont évoqués à partir de choses vues, du regard de certains personnages sur d'autres ou sur la ville autour d'eux. Ainsi la vue de tel ou tel détail urbain, ou la rencontre fortuite d'un autre personnage, donnent lieu à des séquences de photogrammes narratifs, éventuellement en gros plan. Le début du roman est à cet égard caractéristique. Alors que le photographe attend, encore indécis, dans la rue où se situe l'immeuble d'Iris, plusieurs passants sont présentés à travers son regard : une femme soucieuse, un homme inoccupé qui semble vouloir vendre de la drogue (une figure qu'Iris, l'un des cinq personnages principaux, appellera le « petit trafiquant »), une mère déguenillée avec son enfant chétif accroché à son cou (*OF*, p. 10).

Au début de cette scène qui ouvre le roman, le photographe ne prend pas encore les passants en photo, mais pour nous lecteurs, c'est comme si la narration nous offrait une séquence d'arrêts sur images, avec un zoom plus ou moins important selon la distance entre le photographe et les passants qu'il « voit », qu'il « regarde » ou qui « dévient son attention » (*OF*, p. 8 et 9),¹⁵³ et l'on notera au passage que les verbes liés au champ visuel et à l'attention

« Photogramme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 juin

2017 : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/photogramme/>

¹⁵² Une étude croisée de *Tant et tant de chevaux* et *O fotógrafo* (mais aussi *Satolep* de Vitor Ramil) établit d'ailleurs des rapprochements entre les écritures très visuelles de Ruffato et de Tezza, leurs romans respectifs pouvant être lus comme des séquences d'images de la ville, toujours saisie de façon partielle, éclatée : « [...] Les deux textes peuvent être considérés comme des albums de photographies, contenant des instantanés d'univers urbains complexes, qu'il est impossible de saisir comme un tout, mais qui peuvent être interprétés pour peu qu'on les appréhende dans leur singularité ». STAUDT, 2015, p. 102..

¹⁵³ “Ele vê”, “ele olha”, um vulto desviou sua atenção”.

sont omniprésents, du début jusqu'à la fin du roman. Des « gros plans »¹⁵⁴ et des vues grossies par le « téléobjectif » amplifient certains détails, et les images sont filtrées par le regard du photographe, qui tantôt les interprète et essaie de deviner la réalité qu'elles suggèrent – « De près, il voit : c'est une femme tendue, préoccupée, vieille et triste »,¹⁵⁵ imagine-t-il en voyant le tic nerveux de la bouche d'une passante –, tantôt rebondit sur une autre pensée, par association d'idées à partir de la scène qu'il a sous les yeux – par exemple, à la seule vue d'une femme misérable errant dans les rues avec son fils, il songe à des paroles entendues plus tôt dans la journée, sur le Brésil et ses fractures sociales (*OF*, p. 10).

Bien sûr, c'est dans les chapitres ou photogrammes centrés sur le photographe, grand protagoniste du roman, qu'apparaît de la façon la plus manifeste la question du regard et de la maîtrise technique de la photographie. « Dans tout ce que je vois, il y a une photo »,¹⁵⁶ voilà qui est symptomatique du mode de pensée de ce personnage. Tout au long du roman, le protagoniste est désigné par sa profession, « le photographe », tandis que le prénom de la jeune femme dont il tombe sous le charme, Íris, renvoie également à la thématique de l'œil. Le prénom du photographe, Rodrigo, n'apparaît qu'à une seule reprise, lorsqu'un ami d'enfance l'apostrophe. Autant dire que la dénomination des personnages est transparente et renforce l'omniprésence du champ lexical de la photographie et des sensations visuelles.

Mais, davantage qu'un prolongement du regard, l'appareil photo s'interpose comme un écran entre le photographe et le réel, « un amortisseur de regards » (*OF*, p. 29),¹⁵⁷ selon l'expression employée par le personnage lui-même. Ce dernier expose, en plusieurs passages, sa conception de la photographie comme un art de la révélation, un agencement subjectif de la lumière et des objets photographiés. « [...] Son regard, et seulement son regard, produisait l'un des plus beaux gros plans de sa vie » (*OF*, p. 202).¹⁵⁸ Autrement dit, le photographe n'est pas simplement celui qui capte la réalité, mais aussi quelqu'un qui, par un regard subjectif, produit la réalité, lui donne un certain contour.¹⁵⁹ De ce point de vue, les interrogations du

¹⁵⁴ Dans le texte original, c'est le terme anglais « close » qui apparaît. Cet anglicisme, employé par le narrateur, témoigne de la façon dont le roman récupère le vocabulaire technique de la photographie : « Il eut envie de la photographier, un gros plan sur ce réseau de lignes qui lui coupaient finement le visage [...] ». (« Sentiu vontade de fotografá-la, um close daquela rede de linhas que lhe cortavam sutilmente a face [...] »). *OF*, p. 9.

¹⁵⁵ « De perto, ele vê: é uma mulher tensa, preocupada, envelhecida e triste ».

¹⁵⁶ « Em tudo que vejo, vejo uma foto ».

¹⁵⁷ « Um amortecedor de olhares ».

¹⁵⁸ « O seu olhar, e apenas ele, produzia um dos mais belos closes de sua vida ».

¹⁵⁹ De façon générale, la photographie, en dépit de ses utilisations les plus communes pour attester des réalités, a sans doute plus de rapport avec l'imaginaire qu'on ne pourrait le penser a priori, et il est fort probable que Tezza trouve là matière à un jeu, sur les doubles facettes de la photographie, en tant que document concret du réel et véhicule d'un imaginaire. L'imaginaire de la ville à travers la photographie, telle est l'objet d'étude de Jean Arrouye, qu'il n'est pas inutile de citer ici : « Quand un photographe décide de photographier une ville, de contribuer à son imaginaire, il doit procéder par ensembles d'images, constituer un corpus de clichés qui, par

personnage sur son activité professionnelle ont une valeur métalittéraire, renvoyant à l'art de la fiction ; le narrateur apparaît comme une sorte de photographe qui fait défiler les pensées des personnages sous différents prismes et permet de construire une espèce de « *photo-novela* » d'une journée entière. Cette subjectivité du regard est fondamentale et, à cet égard, on notera que le photographe est un personnage au profil assez semblable à ceux de Cirilo (*Estive lá fora*), Pedro (*Passager de la fin du jour*) ou Espinosa (*Le silence de la pluie*). Comme eux, il est très attentif au monde extérieur, ne cesse d'observer la ville et les attitudes des autres, mais son attention est distraite, diffuse et rêveuse.

Le photographe imagine constamment ce que les scènes observées recèlent d'implicite, comme lorsqu'il pressent, par l'observation des gestes et des regards échangés, une liaison entre un député, modèle à photographier, et sa secrétaire. Il s'amuse même à postuler l'existence d'une nouvelle magie ou science divinatoire. « Photographier sa femme était la face visible de sa passion ; par les photos il savait comment elle se sentait – mieux encore, c'était comme s'il prévoyait le futur. Un jour il créa la science de la photomancie » (*OF*, p. 154).¹⁶⁰ C'est en vertu de ce qu'elle occulte, plutôt que de ce qu'elle révèle, que la photographie fascine le personnage de Tezza. À la façon de Cirilo, Espinosa ou Pedro, le photographe sonde donc « l'invisible », cherche à révéler ce qui se trouve caché en deçà des scènes visuelles. À travers leur regard, émerge une réalité sensible, plutôt que la vue concrète des villes représentées.

Le photographe ne se le cache pas : « Les relations géographiques sont étranges, je n'ai jamais bien saisi l'espace en trois dimensions, je suis un crétin topographique » (*OF*, p. 8).¹⁶¹ Il n'est pas rare de le voir prendre de mauvaises directions ou de se sentir égaré,¹⁶² et une série de hasards – en l'occurrence le fait de voir Íris sortant de chez elle, ou bien d'apercevoir, au gré de sa promenade, Lídia et Duarte qui s'enlacent – modifie ses itinéraires

leur diversité concertée [...], par la récurrence de motifs visuels élus et la déclinaison de thèmes choisis, instituent une réflexion sur l'apparence présente de cette ville et proposent une caractérisation imaginaire, au double sens, concret, de constituée d'images, et, abstrait, de contribuant à enrichir la représentation ductile et sans cesse remodelée d'une ville que l'histoire, les mœurs, la littérature et les arts produisent ». ARROUYE, 2007, p. 315.

¹⁶⁰ «Fotografar a mulher era o lado visível de sua paixão; pelas fotos ele sabia como ela estava – mais que isso, era como se desvendasse o futuro. Uma vez ele criou a ciência da photomancia.»

¹⁶¹ “[...] As relações geográficas são estranhas, eu nunca dominei o espaço em três dimensões, sou um cretino topográfico”.

¹⁶² « [...] Le photographe dépassa trois carrefours en marchant sans but, jusqu'à prendre conscience qu'il avait laissé sa voiture ailleurs, dans la direction opposée [...] ». (“[...] O fotógrafo avançou três quadras sem rumo, até lembrar-se de que havia deixado o carro em outro lugar, na direção oposta [...]”. *OF*, p. 39). Plus loin, la perte de repères « géographiques » est encore signalée : « Il traversa la rue, un instant confus sur le plan de la géographie – encore quelques pas et il se demanda dans la pénombre : est-ce la rue Comendador Macedo ou la Nilo Cairo ? » (“Atravessou a rua, momentaneamente confuso com a geografia – mais alguns passos e se perguntou no escuro: Está é a Comendador Macedo ou a Nilo Cairo? [...]” *OF*, p. 245).

très aléatoires dans Curitiba. Sa désorientation géographique n'a d'égale que son égarement personnel et sa perte de repères affectifs. Ses parcours en zigzags prennent dès lors un sens métaphorique, dans la mesure où il cherche une orientation à donner pour sa vie – « Suivre son chemin ! Et c'est comme si l'espace d'un instant il donnait un cap à sa vie ! » (*OF* p. 223) –¹⁶³ jusqu'à ce que, au bout de cette journée de cheminements, il ne décide de retourner voir Íris, entrevoyant dans ce « chemin » l'espoir d'un nouveau destin. Le court dialogue avec un chauffeur de taxi illustre parfaitement ce double cheminement, extérieur et intérieur:

- Vous allez où?
- Je ne sais pas, murmura-t-il. [...]
- Vous n'avez qu'à aller droit devant vous – décida-t-il finalement, en ébauchant une carte mentale de la route qui le mènerait jusque vers Íris. *OF*, p. 224.¹⁶⁴

Mais tandis que le photographe se qualifie lui-même de « crétin topographique », le narrateur balise très précisément ses trajectoires dans Curitiba, ainsi que celles suivies par les autres personnages. Les noms de rues et de places émaillent l'ensemble du roman et la Curitiba fictionnelle de Cristóvão Tezza est, du point de vue de la topographie, très proche de la Curitiba réelle, l'auteur ne s'étant permis, dans l'intérêt de la dynamique romanesque, que des écarts infimes entre la ville représentée et son référent.¹⁶⁵ On peut ici faire une analogie avec la Manaus de Milton Hatoum : dans les deux cas, la topographie est plutôt précise et mimétique par rapport aux villes de référence, et puis les romans représentent un espace restreint de la ville, une aire couvrant à peine quelques quartiers.

Les cinq personnages de *O fotógrafo* parcourent à peu près les mêmes rues, dans les alentours du centre historique et de l'université du Paraná, non loin du théâtre Guaíra, avec pour seule exception le quartier plus excentré de l'Alto das Mercês, où habitent Lídia et le photographe. Ils finissent forcément par voir, à des intervalles différents, les mêmes scènes ou

¹⁶³ “Caminhar! E é como se a vida ganhasse momentaneamente um rumo!”

¹⁶⁴ “- O senhor vai para onde? / - Eu não sei, ele disse em voz baixa. [...] / - O senhor vá em frente – decidiu por fim, desenhando difusamente um mapa mental do caminho que o levaria para Íris”.

¹⁶⁵ Cristóvão Tezza nous a expliqué qu'il n'y aurait dans son roman que deux entorses à la géographie de sa ville. La première est simplement le changement du nom d'un café (par mégarde ou à cause d'une faille de mémoire de l'auteur), et voici ce qu'il nous a dit au sujet de la deuxième altération géographique : « Il y a un bar appelé 'Académie de la cachaça', qui se situe à l'angle de la rue Ubaldino et de la Maréchal Deodoro, tout près de chez moi. Mon personnage [Duarte], quant à lui, prend une cachaça, à environ deux pâtés de maison de l'Académie de la cachaça', mais le lecteur ne serait pas en mesure de dire où se trouve exactement le bar en question, et j'ai fait exprès de décrire vaguement l'endroit ». WEIGEL, François. *Entretien avec Cristóvão Tezza – Voix contemporaine*, voir « annexes ». Par rapport à l'itinéraire suivi par ce personnage, il eût été assez incongru qu'il fasse un détour vers l'Académie de la cachaça ; il fallait donc que le bar, dans le roman, soit sur le chemin de sa maison. Ce changement de localisation est assez insignifiant, mais il démontre toute l'attention que l'écrivain porte à la géographie de sa ville dans les situations romanesques qu'il met en place.

détails urbains ; ou bien, marchant dans les mêmes rues au même moment, ils se croisent et s'observent, souvent à la dérobée, comme un symbole de leurs relations claudicantes et de leurs difficultés à dialoguer. La maille resserrée des rues du centre forme une espèce de labyrinthe, théâtre, comme dans *Récit d'un certain Orient*, de la solitude des personnages, qui tous éprouvent le besoin de combler un manque affectif. L'expression liminaire, « La solitude est la forme discrète du ressentiment »,¹⁶⁶ se trouve d'ailleurs modulée en plusieurs passages, chaque personnage songeant à cette phrase de façon différente. Ce jeu de miroirs entre les différents points de vue des personnages, établissant une fois de plus un rapport de parenté avec la photographie, art de reflets et de nuances fondées sur un dégradé de lumières, dénote toute l'importance du thème de la solitude, au cœur des foules et du mouvement urbain.

Le roman tout entier se caractérise donc par un incessant balancement entre la pensée intérieure des personnages et des éléments extérieurs plus descriptifs, dans un cadre géographique réaliste. Le « réalisme », telle est, selon ses propres dires, un mot essentiel dans l'esthétique de Tezza, « un concept-clef de sa [ma] vie littéraire ».¹⁶⁷ Mais un certain type de réalisme : l'important n'est pas une reproduction absolue et fidèle du réel, mais il s'agit d'explorer le plus possible les pensées des personnages en les articulant à un cadre spatial concret, dans l'actualité (et il n'est pas rare que les personnages de Tezza parlent de politique, d'un roman à l'autre). La narration, en donnant un cadre aux pensées tourbillonnantes des personnages, par une solide architecture du temps et de l'espace, permet de scruter le rapport entre le monde extérieur et la réalité urbaine d'une part, et d'autre part le monde intérieur des personnages, tout en faisant émerger une pluralité de points de vue. C'est ce que Tezza appelle le « réalisme réflexif » : le roman qui reflète et réfracte la réalité, faisant un va-et-vient entre les sujets et le monde.¹⁶⁸

¹⁶⁶ “A solidão é a forma discreta do ressentimento [...]”.

¹⁶⁷ TEZZA, 2012, p. 111.

¹⁶⁸ Nous reproduisons ici les paroles de Cristóvão Tezza, revenant sur sa trajectoire littéraire et son abandon progressif d'une vision fantaisiste et imaginative du monde, privilégiée dans ses premiers textes, pour ancrer ses fictions suivantes dans le réel : « Mais peu à peu j'ai comme été plaqué au sol, et quand j'ai écrit *Trapo*, j'ai découvert que j'habitais une ville appelée Curitiba ; j'ai commencé à observer les personnes qui y vivaient, à tel point que l'histoire de *Trapo* est absolument urbaine et réelle. Réaliste. Presque à la façon du XIX^e siècle. C'était une narration à la structure assez conventionnelle. Il y avait là, déjà, la racine de ma littérature, que je pourrais qualifier de 'réalisme réflexif', c'est-à-dire qu'il s'agit de la littérature en tant que constitution d'une voix, d'un narrateur, d'une organisation du monde, qui reflète et réfracte. Autrement dit, tu es un miroir, d'une certaine façon tu représentes les actions humaines, la vie des personnes, en un processus de permanente réflexion, et qui de plus fonde les personnes, première et troisième personne. » WEIGEL, François. *Entretien avec Cristóvão Tezza – Voix contemporaine*, voir « annexes ». Cette fusion de la première et troisième personne, Tezza commence à la réaliser plus nettement dans des romans ultérieurs à *Trapo*, et notamment à partir de *O fotógrafo*, où le récit coulisse parfois, à l'intérieur d'une même phrase, de la troisième personne à la première, puis de la première à la troisième personne.

Le passage où Duarte, étourdi par son premier rendez-vous amoureux avec Lídia, vaque dans les rues de Curitiba avant de rentrer chez lui, illustre plus que nul autre cette interface permanente entre l'extérieur et l'intérieur, les images de la ville et les pensées des personnages. Dans cet épisode, la marche est pratiquée par Duarte comme un exercice de pensée, une « dérive » dans les rues de Curitiba qui est aussi une dérive de l'esprit, un ressassement (dans l'inextricable de la pensée, ainsi que le souligne l'oxymore « un cercle carré »). « Il entreprit de marcher vers une autre direction : penser un peu plus. Partir à la dérive, comme un petit Ulysse, et faire un cercle carré ». ¹⁶⁹ Comme dans tous les chapitres centrés sur ce personnage, la narration expose une pensée digressive et dense, avec un ensemble de références culturelles et de réflexions littéraires ou politiques, ¹⁷⁰ à l'image de ce jeu d'esprit auquel se livre le professeur lorsqu'il songe à l'*Odyssee* d'Homère, sa femme Mara l'attendant à leur domicile telle une Pénélope du Paraná, tandis que Lídia, avec qui il a échangé un baiser, serait une sorte de Circé tentatrice...

Au gré de la marche, tout ce que voit Duarte nourrit sa pensée, déclenche de nouvelles réflexions ou bien sert d'illustrations aux arguments qu'il échafaude dans son esprit, en une fusion totale des univers intérieur et extérieur:

[...] Je suis du temps où le bonheur n'est plus possible tant que des gens souffriront de la faim dans le monde. [...] Comme pour donner du crédit à sa thèse, il aperçut dans l'obscurité de la rue un noir à demi-nu poussant un chariot de papiers, de boîtes d'aluminium, de tubes de plastique, de déchets recyclables, un chariot haut comme le char de foin de Jérôme Bosch (Jésus t'aime dans les cieux, juché sur la misère humaine); et dans les hauteurs du foin, l'enfant installé sur son trône de papiers. (OF, p. 110).¹⁷¹

La scène captée par Duarte éclaire tous les contrastes sociaux de Curitiba. La référence au tableau « Le char et le foin », de Jérôme Bosch, peintre hollandais du XV^e siècle, renvoie à

¹⁶⁹ “Resolveu andar em outra direção: pensar um pouco mais. Resolveu derivar, como um pequeno Úlisses, e fazer um círculo quadrado [...]” (OF, p. 104).

¹⁷⁰ Dans l'œuvre de Cristóvão Tezza, les personnages qui sont professeurs universitaires ont de nombreux avatars. Duarte succède au professeur très critique de *Trapo* (TEZZA, 2007 [1988]), et précède le protagoniste du roman *O professor*, un vieux professeur de philologie romane, qui se refait le film de sa vie, de son mariage raté et de ses passions amoureuses en mêlant à ses souvenirs des commentaires politiques et des réflexions sur la palatalisation du 'i' dans certaines régions du Brésil. Ces sont des personnages qui s'écoutent parler, au ton emphatique, et souvent mordants, qui aiment les bons mots. L'auteur, apparemment, n'est jamais aussi à l'aise qu'avec ce type de personnages érudits. Ces derniers lui permettent de jongler, à travers la technique du monologue, entre mille aspects de la vie psychique, qui s'enrichissent de tout un réseau de références culturelles. TEZZA, 2014.

¹⁷¹ “[...] Sou do tempo em que não haverá felicidade possível enquanto houver alguém passando fome no mundo. [...] Como para comprovar a tese, descobriu na escuridão da rua um negro seminu puxando uma carroça de papéis, latas de alumínio, tubos plásticos, o lixo reciclável, uma carroça alta como a carroça de feno de Hieronymus Bosch (Jesus te ama aos céus, sobre a miséria humana); e no alto do feno, a criança acomodada sobre um trono de papelão”.

l'univers médiéval, à la condition des serfs opprimés et à un portrait des injustices humaines, loin du regard de Dieu, le commentaire de Duarte sur Jésus et son amour étant la marque d'une ironie très sceptique. Cet homme presque nu et fragile, malgré ses « muscles d'Apollon », jure avec le cadre environnant, avec les voitures et leurs « phares allumés » (*OF*, p. 111).¹⁷² Un monde archaïque perdure anachroniquement au milieu des signes de la modernité, des marques de richesse jettent une lumière crue sur la persistance d'une misère extrême, dans des conditions d'existence qui animalisent cet homme, ce porteur de déchets qui conduit sa charrette « comme un animal docile et obstiné » (*OF*, p. 111).¹⁷³

La vision presque fantastique de cet homme, agrémentée d'une allusion à la Bible et aux Enfers, rappelle fortement une scène de *Récit d'un certain Orient*, à savoir la description d'un clochard qui charge sur lui un amoncellement de déchets, d'objets rejetés par la société de consommation, en une scène apocalyptique. Dans les deux cas, est exposée une asynchronie brutale et choquante des grandes villes contemporaines. Le clochard, chez Hatoum, avec les singes et les serpents qui couvrent son corps, est vu par les touristes comme un barbare exotique de la forêt ; chez Tezza, l'insistance sur la peau noire de l'homme à la charrette renvoie à l'histoire de l'esclavagisme et au maintien d'inégalités profondes entre noirs et blancs, près d'un demi-siècle après l'Abolition. Songeant à la couleur de peau de cet esclave des temps modernes, Duarte se rappelle d'ailleurs d'une expression d'Euclides da Cunha, en l'occurrence « une grande-œuvre de la statuaire modelée dans la boue »,¹⁷⁴ et ce n'est sans doute pas un hasard, puisque qu'Euclides da Cunha avait dénoncé, dans *Hautes Terres*,¹⁷⁵ le scandaleux et saisissant contraste entre la « civilisation » et ses prétentions positivistes, d'une part, et le monde du sertão, à l'écart des pressions modernisatrices, d'autre part.¹⁷⁶ Bien des décennies après la guerre de Canudos, les contradictions du monde dit civilisé seraient, si l'on en croit les représentations de nos auteurs, toujours aussi frappantes. Duarte, complétant son raisonnement initial, en conclut que « le bonheur est une impossibilité logique », avant que ce constat ne le conduise à une autre pensée, sur « la solitude » et le

¹⁷² “os músculos de Apolo reluzentes na escuridão sob os fachos de luz”. L'expression apparaît après le passage cité plus haut.

¹⁷³ “como um animal dócil e esforçado”.

¹⁷⁴ “[...] Um respeito, ponderava Duarte, [...] ao trabalho que aquilo representava – ou ao primor de estatuária modelado em lama” (*OF*, p. 111)

¹⁷⁵ EUCLIDES da CUNHA, 1993 (1902).

¹⁷⁶ La guerre de Canudos aurait été l'expression d'un conflit de temporalités. Euclides da Cunha avait d'ailleurs forgé une expression frappante, celle d'« anachronisme ethnique », en se référant aux *jagunços*, les révoltés de Canudos, regroupés autour de leur chef religieux Antônio Conselheiro : « Isolé dans l'espace et dans le temps, le *jagunço* – cet anachronisme ethnique – ne pouvait faire que ce qu'il fit : frapper, frapper terriblement la nation qui, après l'avoir délaissé pendant près de trois siècles, cherchait à le traîner vers les merveilles de notre époque à la force des baïonnettes, et en lui montrant l'éclat de la civilisation à travers la lueur des décharges ». *Ibid.*, p. 296.

« ressentiment » dans les grandes villes (*OF*, p. 111)... Le lecteur aura ici reconnu les deux substantifs de la phrase d'ouverture du roman, dont la construction circulaire et spéculaire fait resurgir les mêmes problématiques, qui reviennent en boucles tout en étant sujettes, chaque fois, à des variations.

Les écrivains expriment la fragmentation des villes en inscrivant dans leurs romans des parcours discontinus, inachevés. Rares sont les vues panoramiques qui permettent aux personnages comme aux lecteurs d'embrasser la ville dans son ensemble. Le palimpseste que ces romanciers ont « recyclé » et qu'ils livrent aux lecteurs est traversé par des temporalités distinctes, ainsi que par des imaginaires différents et une vision de l'espace devant beaucoup à des représentations littéraires antérieures. Leurs villes littéraires sont composites, non moins que leurs techniques d'écriture et leurs esthétiques. Dans *O fotografia*, par exemple, les procédés comme l'énumération, la parataxe, l'ellipse, mais aussi et surtout l'écriture de flux de conscience ou le style indirect libre s'adosent à une caractérisation réaliste des Curitiba, notamment à travers des indications topographiques précises.

Dans cette réactualisation de techniques et de représentations héritées, il n'y a certes pas de révolution esthétique, mais ces représentations de la ville ne sont pas creuses, redondantes ni figées dans le passé, loin s'en faut. Le réinvestissement de traditions et de la mémoire est le vecteur, à travers les voix narratives et les personnages des romans, de points de vue subjectifs et mentaux sur le monde urbain contemporain. Les auteurs, par l'exploration des ressauts de la vie intérieure, arriment leurs fictions à des problématiques particulièrement aigües dans la société brésilienne, tout en englobant ces questionnements dans le contexte plus large de mondialisation. Ils offrent ainsi des perspectives singulières sur les tensions entre le local et le global, les aspirations égalitaires et la violence des injustices sociales. C'est cette mise à jour de regards particuliers sur des problématiques urbaines d'ordre général qui constituera le champ d'étude de notre deuxième partie...

4 POINTS DE VUE LITTÉRAIRES SUR LA VILLE: DU SUBJECTIF AU GÉNÉRAL

« *Panta rhei* »... Tout passe, tout coule : la formule héraclitienne résume bien un aspect important, que nous croyons avoir dégagé au cours de notre première partie, de la représentation des villes par la fiction contemporaine. Dans les mots de Bertrand Westphal, l'espace « n'est pas fixe, il fluctue, il est happé par des forces (ou génère une dynamique) qui provoquent (que provoque) sa fluence permanente ».¹ Autrement dit, l'espace a plusieurs dimensions ; un lieu évoque d'autres lieux, fait confluer plusieurs imaginaires et plusieurs époques. L'hétérogénéité et la mobilité permanente des représentations est encore plus évidente lorsqu'il s'agit de l'espace urbain, si l'on en croit Pierre Sansot :

[...] *Il est de l'essence de la ville de se déplier et de se redoubler elle-même* [...] Le village a une certaine image de lui-même, mais il se tient solidement à elle, sous peine d'éclater et de disparaître. Les jeux d'échos et de reflets sont plus nombreux dans une ville, comme si les villes étaient bavardes, volubiles par vocation.²

Les romanciers, partant des impressions, de la mémoire et des affects, qu'ils traduisent ensuite en mots,³ rameutent un maelström de sensations et d'images, de symboles et de « prolongements oniriques »,⁴ que les villes charrient. La force de l'alchimie romanesque réside ici dans l'exploration du vécu, de l'espace tel qu'il est perçu de façon intime et subjective, le tout exprimé par des métaphores, des contrepoints imaginatifs, des artifices narratifs. Dans cette optique, Robert Alter fait bien de nous rappeler la spécificité du discours fictionnel, à mi-chemin entre le réel et le virtuel :

Il ne s'agit pas de dire que chaque romancier est un solipsiste qui purement et simplement crée sa propre ville, mais plutôt que chaque roman urbain, même le plus réaliste qui soit, est une médiation imaginative partant de l'expérience de la ville.⁵

Dans le premier temps de notre deuxième partie, nous insisterons sur ce point essentiel que les romans, par l'invention et l'imagination, restituent des expériences individuelles de la

¹ WESTPHAL, 2007, p. 78. La phrase apparaît après que Bertrand Westphal, dans son essai, a repris à son compte la formule héraclitienne.

² SANSOT, 2004 (1996).

³ Lors d'une interview qu'il nous a accordée pour la *Revista Pessoa*, Rubens Figueiredo relie de cette façon ses activités de traducteur et de romancier : « D'une certaine façon, et ici il n'y a rien de métaphorique, écrire c'est aussi traduire, puisque nous partons d'impressions, d'images ou de pensées qui en général ne se manifestent pas, d'emblée, en langage verbal. Et qui même résistent au langage verbal. La nature de cette résistance est la même que nous rencontrons en faisant la traduction d'un livre ». WEIGEL, François. « Algumas 'palavras secretas' de Rubens Figueiredo », in *Revista Pessoa*, 18/05/2016. Page disponible à l'adresse internet suivante : <http://www.revistapessoa.com/artigo.php?artigo=2036> .

⁴ SANSOT, 2004 (1996), p. 37.

⁵ ALTER, 2005, p. 141.

ville, à travers des points de vue narratifs spécifiques. Or, comme le dit joliment Pierre Sansot, « nous ne connaissons pas nécessairement mieux une ville, quand nous vivons en intimité avec elle mais, et là réside l'essentiel, nous la sentons exister avec le plus d'intensité ».⁶ Il nous semble que cette intensité, que les romans captent par l'exposition de points de vue subjectifs et intimes, n'est pas seulement génératrice de poésie ; elle révèle aussi de façon oblique, par le revers et les plis de la fiction, des problèmes sociétaux et individuels qui peuvent en dire long sur les villes d'aujourd'hui.

Rappelons toutefois, la précaution est nécessaire, que les représentations romanesques ne visent nullement à constituer des savoirs ou à dégager des vérités sur la ville. Et si parfois elles éclairent des problèmes sociétaux ou individuels, elles évitent de formuler des solutions. Mais tous les écrivains de notre corpus refusent de considérer la littérature comme un discours autotélique, leurs textes sont bien en prise avec le monde qui les entoure. Comme l'exprime Bertrand Westphal, « autant se rendre à l'évidence : la littérature, de même que les autres arts mimétiques – parce qu'ils sont justement mimétiques – ne paraissent plus isolables du reste du monde ».⁷

Les conceptions que les uns et des autres ont de leur art sont de ce point de vue révélatrices. « Je n'accorde pas tellement de valeurs aux écrivains qui obéissent à cette mode, qui vient en bonne partie des années 1970, de construire un langage », affirme Ronaldo Correia de Brito ; non pas que l'écrivain originaire du Ceará considère comme superflu le travail sur les mots ou la syntaxe, mais il insiste avant tout sur l'importance de la narration, de la construction d'une histoire qui s'ancre dans les questions de son temps. « J'appartiens à une génération d'auteurs dont la littérature 'pense' le Brésil », ajoute-t-il.⁸ Ses déclarations entrent en résonance avec les propos des autres écrivains de notre corpus, qui, régulièrement, mettent l'accent sur ce qui les sépare de générations précédentes ayant parfois eu tendance à s'écarter du monde qui les entoure et à repousser le réel. Voici ce qu'en dit Rubens Figueiredo:

Un postulat idéaliste tendait à s'imposer, en littérature, dans les dernières décennies du vingtième siècle : le réel (la plupart du temps encadré par des guillemets) était présenté comme, au mieux, une hypothèse qui, à tous points de vue, s'épuiserait dans le langage. La littérature se restreindrait, dans cette vision, à une dimension auto-référente. Cela a été une expérience historique et, comme telle, plusieurs années ayant passé, elle doit être remise en question.⁹

⁶ SANSOT, 2004 (1996), p. 81.

⁷ WESTPHAL, 2007, p. 18.

⁸ WEIGEL, François. *Entretien avec Ronaldo Correia de Brito*. (voir les « Annexes »).

⁹ WEIGEL, François. « Algumas 'palavras secretas' de Rubens Figueiredo », in *Revista Pessoa*, 18/05/2016. Page disponible à l'adresse internet suivante : <http://www.revistapessoa.com/artigo.php?artigo=2036>

Cette remise en question est en lien direct avec la recherche de ce que Cristóvão Tezza appelle « l'esprit de la prose romanesque », qu'il caractérise ainsi :

La littérature est (et tout particulièrement la prose romanesque, depuis le XVIII^e siècle, ou même depuis le *Quichotte* jusqu'à aujourd'hui) un discours réflexif sur les sociétés, un espace de discussion thématique. Non pas à la façon des essais ou d'un quelconque discours religieux, scientifique, autoritaire ; mais c'est un discours de l'ambiguïté, de l'expérience humaine mise à l'épreuve dans des situations concrètes.¹⁰

Après avoir mis en avant la façon dont les romanciers dévoilent la ville à travers une multiplicité de points de vue subjectifs, intimes et décentrés, nous tenterons de saisir en quoi ces approches narratives traduisent des problématiques essentielles de la société urbaine, au Brésil en particulier, telles que la violence et les asymétries de pouvoir entre nantis et marginaux, et enfin en quoi elles expriment une tension entre la sphère locale et la ville « mondialisée ». Dans cette partie, nous partirons donc de l'analyse du subjectif et de points de vue particuliers pour dégager la façon dont ces textes s'articulent avec l'univers social.¹¹

4.1 La ville exprimée par des points de vue subjectifs, décentrés, variés

« Ecrire de la littérature, c'est constituer un point de vue, par lequel j'établis un axe de référence de ma condition d'homme »,¹ affirme très simplement Cristóvão Tezza, dans *O espírito da prosa*. Mais ce « point de vue », s'empresse d'ajouter l'écrivain de Curitiba, s'exprime par la création d'un narrateur, « âme de la littérature »², ainsi que par une focalisation de cette voix narrative sur telle ou telle situation, tel ou tel personnage ; autrement dit, par « le choix d'un focus narratif, le point d'où l'on dispose son appareil photo ».³ Pour évidents qu'ils puissent paraître, ces préceptes n'en constituent pas moins la clef de voûte de

¹⁰ Idem, *Entretien avec Cristóvão Tezza – Voix contemporaines*, voir « annexes ».

¹¹ Pour nous guider avant d'entamer cette partie de notre travail, il n'est pas inutile de nous rappeler ces mots de Nicolau Sevcenko : « [...] La création littéraire révèle tout son potentiel comme document, non seulement par l'analyse des références ponctuelles à des épisodes historiques ou par l'étude profonde de ses processus de construction formelle, mais surtout en tant qu'instance complète, aux significations très variées, et qui incorpore l'histoire dans tous ses aspects, particuliers ou généraux, formels ou thématiques, imitatifs ou créatifs, de consommation ou de production ». SEVCENKO, 2003 (1983), p. 299. L'articulation du texte avec l'univers social et son éventuelle valeur de document dépend donc moins d'allusions ponctuelles à tel ou tel aspect social, tel événement historique, mais est à considérer de façon beaucoup plus large, et à analyser en lien avec l'étude des procédés textuels et formels.

¹ TEZZA, 2012, p. 216.

² *Ibid.*, p. 216.

³ *Ibid.*, p. 189. Remarquons comment Tezza, de façon significative, emploie le même vocabulaire que le photographe de son roman.

la prose de fiction. Face à une réalité urbaine éclatée et très contrastée sur les plans sociaux et culturels, les romanciers multiplient les focus narratifs et proposent divers angles narratifs. Ils construisent plusieurs points de vue singuliers à même d'éclairer la ville sous un jour particulier. Par « le désir de poser des voix alternantes non polarisées qui établissent un pont complexe, dans les faits et les idées, avec le monde réel », ⁴ comme le dirait Tezza, l'écrivain réalise un écart, un décadrage ; il interroge ainsi nos perceptions de la ville, notre compréhension du monde.

En plus de ces voix alternantes et de ces focalisations singulières, ce sont les personnages mêmes des romans qui se trouvent bien souvent en décalage, dans une situation hors-centre, conviant le lecteur à suivre des parcours urbains non conventionnels, à l'écart des représentations univoques et conventionnelles. En dernière instance, la singularité des représentations découle de la mise en perspective d'une perception intime de la ville, à travers les sensations, la perception des couleurs et les mécanismes de mémoire involontaire. ⁵

4.1.1 La saisie de l'altérité par une pluralité de voix et de focus

Dans le fragment 11 de *Tant et tant de chevaux*, un narrateur à la troisième personne concentre son attention sur un chien bâtard, à la recherche de son maître dans les rues de São Paulo. Il évoque ses sensations, notamment sa douleur après qu'il a été victime d'un coup de pied dans les côtes, et même ses pensées. Il s'agit plutôt d'une pensée instinctive, de survie, mais quelques expressions n'en dotent pas moins ce chien à l'abandon d'une capacité de remémoration et d'une sensibilité émotive, certes assez réduite mais suffisante en tout cas pour conduire le lecteur à s'apitoyer sur le sort de cet animal. ¹ Surtout, le coup de force de ce fragment est de restituer son expérience de la ville et ses perceptions olfactives, visuelles, sonores et tactiles. ² Entre « des fosses fétides et des venelles somnolentes » (*TTC*, p. 34), ³ une

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ C'est ce que soulignait Barbara Freitag, caractérisant le travail d'auteurs qui rendent compte de nouvelles réalités urbaines : « Dans leurs récits, ces romans traduisent des perceptions bien particulières de la ville : leurs bruits et leurs odeurs, leurs couleurs, les lumières et les ombres, les espaces structurés et délimités ». FREITAG, 2002 p. 112.

¹ Ce chien, avec « son petit cœur aux cent coups » (« o coraçãozinho às corcovas »), est encore tout terrifié du coup de pied qu'il a reçu, un « récent-souvenir confus » (« confusa recém-lembança ») et a également en mémoire les attentions et caresses de son maître (*TTC*, p. 34 ; *EECM*, p. 27-28).

² Ruffato aurait-il pensé à un poème de Baudelaire au moment d'écrire ce fragment ? Dans le dernier poème en prose du *Spleen de Paris*, le poète invoque les chiens pour décliner sa parole lyrique sur le quotidien prosaïque des villes : « Je chante les chiens calamiteux, soit ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des

une scène horrible nous est alors dépeinte non pas à hauteur d'homme, mais au ras-du-sol, à hauteur de chien, comme pour mieux nous faire voir la bassesse, l'aspect sordide d'une tuerie dans les rues de São Paulo : les yeux pris dans la poussière provoquée par des danseurs de *forró*, le chien distingue tout de même trois corps inertes, s'approche, renifle une « aigreur de sueur entremêlée au doux-amer de la peur » (*TTC*, p. 34),⁴ puis voit le sang qui s'est répandu sur le sol et semble comprendre qu'il s'agit de cadavres.

Le fragment 9 de ce même roman dépeint d'abord les déplacements et mouvements d'autres animaux, en l'occurrence des souris, et c'est en suivant ces mammifères rongeurs que la narration s'immisce dans un appartement misérable et sale, avant de déplacer le focus sur les habitants de cet intérieur, à savoir une mère et ses enfants vivant dans une indigence extrême (*TTC*, p. 26-28). Le focus narratif ne cesse ainsi de changer, de fragment en fragment, centré tantôt sur un concierge à la retraite, contraint de vivre dans la rue après une série de disgrâces (*TTC*, p. 146-152), tantôt sur une actrice en mal de travail, dans une attente crispante pour obtenir un nouveau rôle (*TTC*, p. 40-43), ou bien encore sur un riche trafiquant d'armes, cherchant son fils en Mercedes à la sortie de l'école (*TTC*, p. 66-69).

Dans ces fragments, c'est un narrateur à la troisième personne qui dirige le récit, décrit les scènes avec une foule de détails et donne accès, par le biais du monologue intérieur, aux pensées des personnages ainsi qu'à leurs façons de parler et à leurs tics de langage. Mais dans quelques fragments le récit est pris en charge par un narrateur à la première personne, tel ce fonctionnaire de mairie qui dresse le portrait d'un maire mégalomane (*TTC*, p. 104-106), ou ce trafiquant, habitant d'une favela, qui évoque la figure particulière de son ami, « le 'crâne' », un grand lecteur qui cache des armes et des balles dans ses livres (*TTC*, p. 106-112). « Il n'y a pas de narrateur défini, conventionnel. Nous assistions, en réalité, à une alternance de multiples narrateurs, qui se manifestent de diverses façons »,⁵ comme l'exposent Maurício Silva et Talita Librelon. Cependant, le choix des scènes et des types de langage n'est pas aléatoire, car s'il n'y a pas de narrateur fixe, le texte est du moins structuré par un fil ténu entre des scènes très intenses de la vie urbaine, par une accumulation de styles et d'idiolectes qui caractérisent l'hétérogénéité du discours urbain.⁶ Le type de focalisation et le choix des

immenses villes, soit ceux qui ont dit à l'homme abandonné, avec des yeux clignotants et spirituels : 'Prends-moi avec toi, et de nos deux misères, nous ferons peut-être une espèce de bonheur !' ». BAUDELAIRE, 1968, p. 183.

³ «Entre valas fétidas e becos sonolentos, escuridões e clareiras» (*EECM*, p. 27).

⁴ «O que exalava dos corpos era azedume de suor embaralhado ao doce-amargo do medo». *EECM*, p. 28.

⁵ SILVA, Maurício et LIBRELON, Talita. « *Eles eram muitos cavalos*: marcas da pós-modernidade na literatura brasileira contemporânea ». In: *Revista ContraPonto*, vol. 2, n°1, décembre 2012, p. 259.

⁶ La question du narrateur, dans ce roman, est donc très complexe. Si l'on peut bien parler d'une « alternance de plusieurs narrateurs » (cf. note précédente), le terme de « narrateur non-autoritaire », avancé par Renato Cordeiro Gomes, a l'avantage de souligner qu'au fond c'est une instance supérieure – l'auteur ou un supposé « narrateur

scènes ne sont pas neutres, comme le souligne Vera Lúcia de Oliveira : « s'il n'y a pas de point de vue unique, les épisodes retenus sont cruciaux et ont un grand impact sur la vie des personnages ». ⁷

Aussi particulier qu'il soit, en raison de sa structure extrêmement fragmentée, *Tant et tant de chevaux* est emblématique de quelques options narratives prises par les auteurs brésiliens contemporains face au défi qui consiste à représenter l'altérité, notamment les classes populaires, les individus en marge ou dans l'anonymat de la société urbaine. ⁸ La première de ces options, comme nous venons de l'analyser, consiste à offrir une narration multifocale et à croiser plusieurs voix, qu'elles apparaissent par différents narrateurs ou à travers des points de vue internes qui donnent accès aux pensées des personnages. Nous l'avons vu dans notre première partie, Rubem Fonseca et Clarice Lispector, en tout premier lieu, ont fait partie des écrivains qui ont cherché à représenter l'autre dans sa radicale différence, sa condition d'exclu, le tout dans un contexte d'urbanisation mal contrôlée. Rubem Fonseca privilégiait le recours à la première personne, dans « une sorte de discours direct permanent », le narrateur étant souvent un bandit, un marginal. Selon Antonio Candido, par cette technique l'écrivain « souhaite effacer les distances sociales, en s'identifiant avec la matière populaire ». ⁹

Mais le critique émettait alors quelques réserves, se demandant si ce procédé narratif n'est pas une forme de leurre, destiné à un lectorat de classe moyenne qui trouverait un plaisir du pittoresque dans le monde des marginaux. ¹⁰ Regina Dalcastagnè va même jusqu'à parler d'un mode exotique de représentation de l'autre, d'une façon cynique de représenter le marginalisé « sous la perspective des classes dominantes ». ¹¹ Il nous semble que ce jugement ne rende pas forcément justice à la radicalité de l'œuvre de Rubem Fonseca, qui, dans une nouvelle comme « O cobrador », par la violence de son langage et la brutalité de l'univers

non-autoritaire » – qui « laisse s'exprimer » les personnages et des voix narratives multiples, compose l'ensemble romanesque à partir de cette pluralité d'énonciations, tout en interférant ici ou là dans la construction de ces divers styles et langages. CORDEIRO GOMES, 2007, p. 137.

⁷ OLIVEIRA, V. 2007, p. 149.

⁸ Beatriz Resende met en perspective l'interrogation, par la littérature brésilienne contemporaine, des discours hégémoniques et centraux, et finalement la volonté de contester ces logiques qui fixent un centre et une périphérie : « Entre les centres et les marges apparaissent des regards obliques, transversaux, décalés, qui permettent finalement de mieux voir les choses. C'est cette caractéristique oblique des discours littéraires, anti-hégémoniques, qui débouche sur des formes multiples de création littéraire ». RESENDE, 2008, p. 20. Beatriz Resende utilise ici l'épithète « oblique » pour renvoyer à un décentrement des discours hégémoniques ; plus largement encore, l'adjectif « oblique » nous semble particulièrement approprié pour renvoyer au fait que le discours littéraire, par la subjectivité et l'invention de formes et de langages plutôt que par les méthodes objectives du discours scientifique – en un mot, par un regard « oblique » –, donne à voir les villes d'une autre façon.

⁹ CANDIDO, 2003, p. 213.

¹⁰ *Ibid.*, p. 213.

¹¹ DALCASTAGNÈ, 2008, p. 84.

représenté, met en lumière des fêlures profondes au sein de la société brésilienne.¹² Toutefois, ce que Dalcastagnè met en avant est la question essentielle de la position à partir de laquelle l'écrivain écrit : le creusement des inégalités dans les grandes villes aurait incité de nombreux auteurs, notamment depuis l'éclosion du « réalisme féroce » dans les années 1970, à centrer leurs fictions sur les marginaux et les classes les plus pauvres, mais la position des écrivains n'en demeure pas moins, très majoritairement, celle de privilégiés appartenant aux classes moyennes plutôt aisées, voire aux nantis, dans certains cas.

Or, nous l'avons précisé dans notre introduction, l'une des tendances fortes de ces dernières décennies est l'émergence de quelques auteurs issus de milieux défavorisés, offrant aux lecteurs des plongées directes, par la fiction, dans l'univers des quartiers pauvres.¹³ Cependant, aucun des écrivains de notre corpus n'est issu d'un milieu particulièrement défavorisé, à l'exception peut-être de Luiz Ruffato.¹⁴ Tezza n'hésite d'ailleurs pas à souligner tout ce qui le sépare d'un type de fictions qu'il qualifie de « littérature naïve ». ¹⁵ Bien que les esthétiques de nos sept romanciers se démarquent, de façon générale, des textes de Lins ou de Ferréz, il est difficile de nier l'importance de la culture des favelas et notamment de la « littérature marginale », un phénomène qui « laissait augurer des déstabilisations inédites dans ce qu'on a pour habitude d'appeler la culture moderne », selon Heloísa Buarque de Holanda.¹⁶ Après Fonseca, mais plus encore après Lins ou Ferréz, la fiction urbaine de ce pays ne semble plus pouvoir passer sous silence ce fossé immense qui s'opère entre une ville officielle, touristique, mondialisée, et puis la ville marginale, misérable, illégale (les favelas, rappelons-le, sont à l'origine des quartiers construits illégalement).

D'après Bertrand Westphal, la question du point de vue n'est pas seulement intrinsèque au texte, mais, pour étudier la façon dont l'altérité et des groupes ou espaces considérés comme périphériques se manifestent, il convient de réintroduire « la relation

¹² La nouvelle met en scène un homme qui « encaisse » lui-même, à coups de balles d'un colt 38, le prix de la dette que la société aurait, à ses yeux, contractée à son égard. Rubem Fonseca, « O cobrador ». FONSECA, 1989 (1979).

¹³ Pour une critique comme Beatriz Resende, ce serait même « la plus grande nouveauté » des dernières évolutions de la littérature brésilienne : « la constatation que de nouvelles voix surgissent depuis des espaces qui jusqu'à un passé encore récent étaient éloignés de l'univers littéraire ». RESENDE, 2008, p. 17.

¹⁴ Ce dernier, fils d'une blanchisseuse analphabète et d'un père ayant vécu de menus travaux, a été marqué par la pauvreté dans ses jeunes années, mais il n'a pas vécu dans une favela, et sa littérature n'est pas proprement affiliée au mouvement de la littérature marginale. Pour des renseignements biographiques sur la trajectoire de Luiz Ruffato, on peut notamment se référer au texte de VILLARINO PRADO, 2007, p. 155-187.

¹⁵ « Je ne crois pas à la 'littérature naïve', si ce n'est dans quelques cas spécifiques comme la littérature de *cordel*. [...] Les voix populaires, pauvres, ne parlent pas d'elles-mêmes, ne se manifestent pas si aisément en tant qu'art littéraire. [...] La littérature est à la pointe d'un type de réflexion qui, pour être mûre, dépend de sa propre histoire, et doit réfléchir sur elle-même. » WEIGEL, François. *Entretien avec Cristóvão Tezza – Voix contemporaine* (voir les « Annexes »).

¹⁶ BUARQUE de HOLANDA, H. 2012, p. 86.

extrinsèque du texte au contexte de référence »¹⁷, ce qui revient à « questionner le lien entre perception auctoriale en amont et représentation artistique en aval ».¹⁸ Or les auteurs de « littérature marginale », par rapport aux classes populaires, proposent un « mode de représentation de l'intérieur », selon les termes de Regina Dalcastagnè,¹⁹ tandis que pour nos sept romanciers, il faut, dans le face-à-face avec la réalité urbaine, inventer des points de vue narratifs ou énonciatifs particuliers pour ne pas tomber dans le ressassement, le déjà-dit, ou pire encore, le préjugé. Le choix de la pluralité et du croisement de points de vue au sein d'une même fiction est justement une façon d'éviter une représentation de l'autre univoque et de mettre en lumière la diversité de la ville, de ses habitants et de leurs situations socio-culturelles.

Dans *Estive lá fora*, la pluralité de narrateurs et de focalisations, selon qu'il s'agisse de points de vue internes ou externes, ou bien d'un narrateur omniscient, n'est de loin pas aussi vertigineuse que dans la structure éclatée de *Tant et tant de chevaux*, puisque c'est la voix de Cirilo qui domine très nettement. Cependant, le roman est également structuré par une forme de diversité narrative. En effet, tandis que la majorité du récit est prise en charge par un narrateur à la troisième personne qui focalise surtout son attention sur la vie et les pensées de Cirilo, il n'est pas exclu que ce narrateur déplace sa focalisation sur d'autres personnages, notamment le père et la mère de Cirilo, cette juxtaposition de points de vue permettant d'interroger les contrastes entre l'enfance de Cirilo et sa vie d'adulte à Recife, entre la campagne et la ville. Surtout, certains chapitres sont marqués par un changement d'instance énonciative et par un basculement à la première personne ; du même coup le temps verbal change, avec l'utilisation du présent d'énonciation plutôt que les temps du récit au passé.

Les chapitres 13, 16, 22 et 25 sont des lettres que les personnages s'adressent l'un à l'autre. Lorsque Célia Regina écrit à son fils que « Recife est un endroit mauvais » (*ELF*, p. 175) et qu'elle exprime son inquiétude liée au choix politique de Geraldo – une « trahison » (*ELF*, p. 174)²⁰ envers les principes religieux de sa famille –, c'est à la fois un fossé générationnel et un fossé culturel, entre ville et sertão, qui est mis en lumière. Nulle part l'identité de Cirilo, partagé qu'il est entre ses goûts urbains et son intérêt pour le sertão, n'apparaît aussi complexe que dans cette confrontation des voix de Cirilo et de sa mère.²¹

¹⁷ WESTPHAL, 2007, p. 206.

¹⁸ *Ibid.*, p. 207.

¹⁹ DALCASTAGNÈ, 2008, p. 79.

²⁰ « Recife é um paradeiro ruim » ; « uma traição ».

²¹ Célia écrit ainsi à Cirilo : « Le seul qui aime la Malhada [une grande ferme], c'est toi, mais si maman te propose : Cirilo, ces terres sont à toi, prend soin d'elles – tu retournes en courant à Recife, à la même heure ».

Cirilo n'est pas seulement le destinataire, mais il écrit aussi à sa mère, et le support narratif de la correspondance épistolaire, avec son ton direct et son registre confessionnel, est un procédé qui permet d'exprimer de façon exacerbée les tourments et passions du personnage. En cela, ces lettres, mais aussi le chapitre 28 – il s'agit de ses annotations sur son agenda – et le chapitre 9 – le récit d'un rêve –, occupent une place à part dans le roman, car ces passages à la première personne élèvent à leur plus haut point l'agitation personnelle du protagoniste, qui relie son sentiment d'oppression psychologique à la situation de la ville, avec ses injustices sociales et sa tension politique.²²

À la pluralité de focus narratifs, les romanciers peuvent donc aussi inscrire dans leurs fictions une variété de supports narratifs ou de types de discours, et ici encore c'est *Tant et tant de chevaux* qui va le plus loin dans l'usage de cette technique, avec l'emploi de lettres, d'annonces de journaux ou encore de conversations sans narrateur externe, à la façon de dialogues théâtraux. Mais d'autres romans s'appuient sur de situations énonciatives particulières, qui mettent en jeu le dialogue, la conversation à la fois avec d'autres personnages et avec le lecteur. En effet, le texte de la narratrice principale, dans *Récit d'un certain Orient*, est une longue lettre qu'elle écrit à son frère, parti habiter à Barcelone, loin de Manaus. À plusieurs reprises, elle s'adresse à lui, ce qui augmente la charge émotive du texte. En ce qui concerne *Hôtel Brasília*, le narrateur, comme nous l'avons déjà souligné, présente son récit comme étant initialement un blog et expose même quelques situations à partir desquelles, suivant les indications données par les lecteurs de son blog, il aurait modifié son texte.

Dans un cas comme dans l'autre, derrière le destinataire interne de la lettre ou l'internaute qui passe sur un blog, il y a bien entendu un destinataire extérieur, qui n'est autre que le lecteur du roman. Les romans ont donc des structures et des formes narratives qui accueillent les dimensions de dialogue et de pluralité, ce qui est essentiel dans la représentation d'une ville elle aussi plurielle. Pour ce qui est d'*Hôtel Brasília*, on notera que l'importance du dialogue et la convocation de plusieurs voix est rendue palpable par un procédé formel peu commun :²³ la juxtaposition des paroles de différents personnages qui

(“O único que gosta da Malhada [une grande ferme] é você, porém se mamãe lhe propuser: Cirilo, essas terras são suas, cuide delas – você volta correndo pro Recife, na mesma hora”. *ELF*, p. 175).

²² Selon Ronaldo Correia de Brito lui-même, la deuxième lettre écrite par Cirilo est « paradigmatique » de l'ensemble du roman, et de l'angoisse existentielle ressentie par son personnage. WEIGEL, François. *Entretien avec Ronaldo Correia de Brito* (voir les « Annexes »).

²³ Le procédé n'est toutefois pas inventé par João Almino, qui s'est ici sans doute inspiré d'un auteur comme Faulkner, pour qui cette technique était une façon de confondre la narration avec le langage populaire de ses personnages.

s'incrustent à l'intérieur du discours du narrateur, sans guillemets, mais avec une simple lettre majuscule pour indiquer l'intromission d'un nouveau locuteur, et parfois sans verbes introducteurs.²⁴

Un même fait, un même détail peut être saisi sous plusieurs angles et perçu différemment,²⁵ et dans notre corpus ce sont surtout *Récit d'un certain Orient* et *O fotógrafo* qui font ressortir cet aspect, avec des scènes ou des événements qui sont évoqués à plusieurs reprises, par divers personnages. Dans le roman de Milton Hatoum, ce sont des narrateurs différents qui témoignent d'un même événement : tandis que Hindié Conceição évoque avec admiration l'aide qu'apportait son amie Emilie à des « délinquants et chômeurs qui rôdaient dans les environs » (*RCO*, p. 192),²⁶ un autre narrateur, Hakim, porte un regard plus nuancé sur la « pratique philanthropique » (*RCO*, p. 121)²⁷ d'Emilie, en particulier lorsque celle-ci faisait des offrandes aux pauvres en mémoire de son frère Emir, en un « acte de charité, célébré avec une pompe digne d'une Sainte Patronne » (*RCO*, p. 125).²⁸

Dans *O fotógrafo*, le narrateur à la troisième personne garde la mainmise sur le récit, mais ce sont des points de vue internes qui éclairent sous différents faisceaux des scènes ou figures des rues de Curitiba. Un trafiquant, sans logis, chétif et laid, est ainsi régulièrement croisé et observé, souvent à la dérobée, par les personnages principaux. Íris considère d'abord avec mépris ce « gosse », orné de « sa petite houppette ridicule sur un front court » (*OF*, p. 53),²⁹ mais très vite, quand il l'aborde pour lui vendre de la drogue et lui confie qu'un photographe la traque, elle l'envisage avec angoisse, peut-être aussi avec une forme de tentation, celle de la drogue, et le croisera souvent avec appréhension. Toutes les expressions décrivant le trafiquant sont, remarquons-le, insérées dans la narration à la troisième personne,

²⁴ Pour donner une idée de ce procédé utilisé tout au long du roman, citons le passage suivant : « Papa s'est borné à sourire et de l'ironie transparaisait dans son sourire, Avez-vous déjà entendu parler de la ville de Z ?, a demandé Valdivino, Non, Eh bien c'est une ville perdue qui se trouve dans cette région [...] ». *HB*, p. 80. (« Papai apenas sorriu, e era evidente a ironia em seu sorriso, O senhor já ouviu falar na Cidade de Z?, perguntou Valdivino, Não, Pois é uma cidade perdida aqui por essa região [...] ». *CL*, p. 92).

²⁵ On citera, au sujet de l'œuvre de João Almino et d'un travail sur la diffraction du focus narratif, un commentaire de Walnice Nogueira Galvão, qui ne se référait alors qu'à la « trilogie » de Brasília (*O Livro das Emoções* et *Hôtel Brasília* n'avaient pas encore été publiés), mais dont le propos nous semble également pouvoir s'appliquer aux caractéristiques d'*Hôtel Brasília* : « Dans cette fiction éminemment urbaine, les personnages interagissent avec la conjoncture idiosyncratique de la capitale du pays, une ville pour ainsi dire artificielle, planifiée et construite avant d'être habitée. De la sorte, cette fiction incite à une réflexion sur la modernité, faisant notamment ressortir l'absence de racines et l'aliénation. La fracturation du focus narratif vise à traduire les points de vue de multiples personnages et repose sur le rejet d'une trame linéaire ou soumise à des rapports de causalité ». NOGUEIRA GALVÃO, 2005, p. 83.

²⁶ « pessoas humildes; “delinquentes e desempregados que rondavam a vizinhança”. (*RCO*, p. 139).

²⁷ « prática filantrópica » (*RCO*, p. 88).

²⁸ « esse ato caridoso, celebrado com as pompas de quem comemora o dia de uma Santa Padroeira » (*RCO*, p. 91).

²⁹ « Um pirralho loiro, com um topetinho ridículo sobre a testa ».

mais renvoient au langage d'Íris, afin de mieux caractériser l'ambivalence des sentiments éprouvés par la jeune femme.

Le photographe éprouve aussi une forme de malaise, parce qu'il se sent espionné par le trafiquant, mais par la suite ne le considère que vaguement, comme « une silhouette » (*OF*, p. 270),³⁰ ou alors « une figure clandestine », une « ombre », voire « un pauvre petit chien secouant sa queue » (*OF*, p. 246).³¹ Pour Íris, il est le « Petit Trafiquant » (*OF*, p. 10),³² pour Danton (personnage mineur dont le narrateur expose toutefois les pensées dans un court passage), il n'est qu'un « idiot » au « sourire sale » (*OF*, p. 215),³³ et le photographe l'appelle « le désoccupé » (*OF*, p. 9).³⁴ Tout en provoquant des réactions différents, en étant perçu par les autres avec plus ou moins de gêne, le trafiquant n'échappe pas à l'indifférence ou au mépris, et la pluralité des représentations n'en montre que plus crûment la façon dont le quotidien des grandes villes rejette dans l'ombre les figures misérables et sans nom qui les peuplent. Les marginaux ou individus les plus pauvres n'ont pas les premiers rôles et ne s'expriment pas, mais le roman n'en met pas moins en perspective le discours ou le comportement des classes moyennes sur cette frange de la population plus démunie.

Si *O fotógrafo* représente la ville sous le prisme de cinq personnages, dont les points de vue sont disséminés de façon plutôt équilibrée, *Le silence de la pluie* est très nettement focalisé sur Espinosa, grand protagoniste. Cependant, Garcia-Roza a lui aussi mis en œuvre un mécanisme de pluralité narrative. En effet, tandis que les deux tiers du récit sont racontés par un narrateur à la troisième personne, qui, outre les pensées du protagoniste enquêteur, livre ici ou là celles de personnages secondaires, c'est Espinosa lui-même qui prend en charge la deuxième partie, à la première personne, bien entendu.³⁵ Cette alternance de voix narratives est un procédé qui permet d'abord de caractériser les tours et détours de l'enquête policière, d'exposer les illusions dont Espinosa est la dupe. Ainsi, dans la deuxième partie, lorsque

³⁰ «Uma silhueta».

³¹ «Uma figura clandestina», «uma sombra», «um cãozinho abanando o rabo».

³² «O Pequeno Traficante».

³³ «Um idiota [...] com o sorriso sujo».

³⁴ «O desocupado».

³⁵ Marcio Rezende avance, pertinemment, que l'utilisation des deux types de narrateurs dans *Le silence de la pluie* serait l'un des indices du mélange de traditions, opéré par Garcia-Roza, entre le roman policier traditionnel et le roman noir. Il n'y a certes pas de règle stricte, et un récit policier fondé avant tout sur la logique déductive peut très bien être écrit à la première personne, de même que certains romans noirs sont écrits à la troisième personne. Mais il est toutefois fréquent, dans la veine du roman noir, où la narration fait davantage ressortir les doutes du héros, que le narrateur soit le policier lui-même. On retrouverait ici toute la bivalence des romans policiers écrits par Garcia-Roza, à cheval entre plusieurs traditions du polar. SINISCALCHI JÚNIOR, Marcio Rezende. « Entre o enigma e o noir ». In: *Revista Icarahy*, Niterói, Universidade federal fluminense, n° 4, octobre 2010, p. 11. Disponible sur internet : http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/4/dliteratura/Marcio_Rezende.pdf. Lien consulté le 2 juillet 2017.

celui-ci prend à son compte la narration et fait part de ses hypothèses encore fragiles, le lecteur, de son côté, en sait toujours plus que lui, puisque le récit à la troisième personne lui avait auparavant livré des informations essentielles dont l'enquêteur ne dispose pas.

D'autre part, par le fait qu'Espinosa soit propulsé en tant que voix narrative, le lecteur a accès, de façon plus directe que dans les parties racontées à la troisième personne, à l'intimité et aux pensées tout en circonvolutions du personnage. La narration colle alors au plus près des émotions, comme dans des textes de Rubem Fonseca, mais dans un registre de langage moins familier, un ton plus sobre. La perception de la ville est nettement individualisée, avec parfois quelques accents lyriques qui tendent à confondre le dehors et le dedans, les humeurs du personnage-narrateur : « Le résultat fut la rencontre entre l'atmosphère extérieure de de cette journée et mon état intérieur » (*SDP*, p. 144).³⁶ Ce qui apparaît de façon manifeste dans ces pages écrites à la première personne, c'est la mélancolie et le sentiment de solitude qu'éprouve Espinosa, au sein d'une société urbaine dont il n'ignore pas les codes. « Je considérais comme presque impossible que nous puissions un jour devenir intimes, non pas parce qu'elle était riche, mais parce que j'étais policier » (*SDP*, p. 183).³⁷

En avouant son penchant pour Bia, cette femme « riche » dont il est ici question, Espinosa donne un contour plus concret et défini aux catégorisations sociales : « Nous nous séparâmes sans qu'elle ait pris une seule gorgée de son demi. Peut-être buvait-elle seulement du champagne ou du vin. Boire des demis sur l'avenue Atlântica était bon pour des faubouriens ou des touristes » (*SDP*, p. 199).³⁸ Les catégorisations, du reste, ne sont pas seulement liées au niveau de richesse, mais ressortissent également à des raisons plus subtiles, notamment des connotations symboliques affectées à tel corps de métier : « Pour certaines personnes, n'importe quelle barrière peut être abattue, raciale, religieuse, économique, mais celle représentée par l'image du policier demeure infranchissable » (*SDP*, p. 183).³⁹ Ce qui est en jeu est l'image d'une police corrompue et peu fiable, dans un pays tel que le Brésil où la répression policière des années de dictature est encore un souvenir très récent. Le fait que ce soit Espinosa lui-même, à la première personne, qui dénonce ou se méfie des pratiques de certains de ses collègues, donne d'autant plus de force à la caractérisation de ce problème :

³⁶ «O que houve foi um encontro entre a exterioridade do dia e minha interioridade, ambas cinzentas». (*SDC*, p. 130).

³⁷ «Considerava quase impossível que algum dia pudéssemos tornar-nos íntimos, não por ela ser rica, mas por eu ser policial» (*SDC*, p. 165).

³⁸ «Despedimo-nos sem que ela tivesse tomado um único gole de chope. Chope na avenida Atlântica era coisa para suburbano ou turista» (*SDC*, p. 180).

³⁹ «Para certas pessoas, qualquer barreira pode ser rompida, racial, religiosa, econômica, mas a representada pela imagem do policial permanece intransponível» (*SDC*, p. 165).

« [...] lorsqu'il s'agit d'un million de dollars, le flair des policiers corrompus est supérieur à celui de n'importe quel animal » (*SDP*, p. 199), exprime-t-il sans illusion...⁴⁰

Il n'y a pas, semblablement, de narrateur à la première personne dans *Passager de la fin du jour*. Afin de comprendre la fine orfèvrerie narrative mise en place par Rubens Figueiredo, qui lui aussi établit une pluralité de points de vue, les termes de « médiation » et de « transition » nous seront d'une aide précieuse. C'est par la médiation des réflexions, des sensations et des impressions de lecture de Pedro que nous est restituée, par un narrateur externe, une expérience individuelle de la ville, ainsi qu'une histoire collective de quartiers construits en toute hâte pour recevoir des milliers de personnes aux revenus modestes.

Mais comment rendre compte de la façon dont les problèmes sociaux se sont installés dans un quartier, alors même que toute « l'action » du roman, s'il est permis de parler d'action pour une œuvre avant tout attentive aux perceptions subjectives et aux structures sociales, se résume aux quelques péripéties d'un voyage en bus ? Il est possible d'identifier dans le texte de Rubens Figueiredo quelques grands blocs narratifs, chevillés par de subtiles « transitions » entre le temps du récit, qui suit le déroulement du trajet en bus, et l'évocation du passé. Ces transitions permettent d'introduire dans le récit une série d'anamnèses et d'allusions liées aux personnes dans l'entourage de Pedro, sans que le trajet en bus ne cesse un seul instant d'être le nœud central du récit, puisque tout se passe dans l'esprit du passager ; et sans qu'il n'y ait de rupture complète entre ces différentes temporalités du récit ; à ce titre, l'absence de divisions par chapitres contribue à fluidifier ce jeu de coulisses temporel.⁴¹

Le passé est encadré par des impressions ou des faits survenus au cours du voyage en bus, comme, par exemple, lorsque Pedro voit au bord de la route « une immense affiche publicitaire » (*PFJ*, p. 188),⁴² avec la photo d'un mannequin ayant posé pour la marque de vêtements dont l'usine employait une amie de Rosane. Telle est la transition qui permet au narrateur d'évoquer le travail industriel d'ouvriers des banlieues, à travers les souvenirs amers et les émotions de Rosane, qui raconte le licenciement dont a été victime son amie, le travail à la chaîne dans une autre usine, le manque de protection légale après un accident du travail. Jusqu'à ce qu'elle fasse allusion à des araignées qui s'installaient sur les piles de dossiers accumulées par les avocats du droit du travail, débordés par le nombre de plaintes, l'allusion

⁴⁰ “Em se tratando de um milhão de dólares, o faro dos policias corruptos é superior ao de qualquer animal”. (*SDC*, p. 180)

⁴¹ Rubens Figueiredo, selon ses propres mots, souhaitait creuser la « dimension subjective » de son passager de bus, mais pour cela il importait d'explorer le passé de ce personnage, de tisser une histoire qui lui donne de la profondeur ; et c'est en cela qu'il était « indispensable de transiter entre le temps passé et le présent du voyage ». WEIGEL, François. « Algumas 'palavras secretas' de Rubens Figueiredo ». In: *Revista Pessoa*, 18/05/2016. Page disponible à l'adresse internet suivante : <http://www.revistapessoa.com/artigo.php?artigo=2036>

⁴² “um imenso cartaz de publicidade” (*PFJ*, p. 151).

rappelant à Pedro les araignées dont il est question dans le livre de Darwin, de telle sorte que le récit se recentre alors sur le temps du voyage en bus (*PFJ*, p. 200). Entre ces deux transitions, c'est donc l'histoire de Rosane qui, temporairement (au long de dix pages), passe au premier plan. Le narrateur, dans cet intervalle, ne restitue plus les émotions de Pedro mais celles de la jeune femme, même si de temps à autre des expressions – tel ce commentaire, « Rosane avait raconté à Pedro » (*PFJ*, p. 190 et p. 199) –⁴³ viennent rappeler que le récit centré sur Rosane apparaît à travers la médiation de Pedro, c'est-à-dire que le lien entre le trajet en bus et les récits secondaires ne se distend jamais complètement.

Ainsi, de la même façon que la narratrice de *Récit d'un certain Orient* est le pôle autour duquel vont graviter des voix narratives secondaires, le regard de Pedro est comme une sorte de caméra tournante à partir de laquelle le narrateur va se déplacer et mettre au premier plan, très ponctuellement, les regards et vécus d'autres personnages, qui n'effectuent pas avec lui le trajet du centre-ville vers le Tirol. La différence essentielle réside dans le fait que la narratrice de *Récit d'un certain Orient* surimpose sa voix à celle des autres narrateurs, employant son registre de langage et recomposant les récits qu'elle a entendus, alors que dans *Passager de la fin du jour* Pedro n'est évidemment pas le maître du récit, puisqu'un narrateur à la troisième personne surplombe les scènes, observe et décrit les pensées et agissements de son personnage. En tous les cas, les deux mécanismes narratifs, dans un même mouvement qui va de l'individuel vers le collectif, font chacun apparaître une pluralité de regards, en partant des trajectoires individuelles des personnages pour représenter la ville et le destin de communautés, de familles et de quartiers.

Dans sa réflexion sur la représentation littéraire de l'altérité, et tout particulièrement l'altérité marginalisée et socialement opprimée, Regina Dalcastagnè estime que l'écrivain, parce qu'il est naturellement le maître de ses choix créatifs, aura tendance « à exercer une forme de domination ».⁴⁴ La multiplication d'approches et de focus narratifs serait une façon de contourner le risque d'un point de vue « autoritaire » et univoque, émanant d'une personne au statut social privilégié. De plus, il est fréquent que les voix narratives de ces romans, ou encore les personnages dont les narrateurs exposent les pensées, expriment tant leur désir de s'approcher de la réalité d'autrui que leurs difficultés à réellement cerner cet autre, différent de leur propre univers social. On serait là en présence de « modes de représentation critiques » d'autrui, selon la grille d'analyse de Dalcastagnè, qui met en avant *L'heure de l'étoile* comme un exemple-type. Dans le roman de Clarice Lispector, le discours du narrateur, un écrivain de

⁴³ « contou Rosane para Pedro » (*PFJ*, p. 152 et 159).

⁴⁴ DALCASTAGNÈ, 2008, p. 91.

profession, « témoigne de la relation difficile entre l'intellectuel et la masse » populaire en rendant compte de ses « préjugés et de sa méconnaissance ».⁴⁵ Chez Lispector, les marques d'inconfort du narrateur sont explicites et constantes, mais n'y a-t-il pas un sentiment d'étrangeté assez semblable chez la narratrice d'un *Récit d'un certain Orient* lorsqu'elle observe avec crainte la misère d'un quartier de Manaus,⁴⁶ ou bien chez la famille du narrateur d'*Hôtel Brasília* qui a tant de peine à comprendre le comportement de leur ami ouvrier nordestin ?⁴⁷

Lorsque sont évoqués les points de vue d'Espinosa sur Max, du photographe et d'Íris sur le petit trafiquant, de Cirilo sur les pêcheurs du Capibaribe, des Paulistes aisés sur les « immigrants [...] des Bahianais des Mineiros des Nordestins des gens déracinés qui n'aiment pas la ville » (*TTC*, p. 42),⁴⁸ les narrations mettent en perspective la position à partir de laquelle se projettent les peurs, préjugés et opinions calquées sur autrui. À cet égard, par l'exposition des doutes et interrogations de Pedro, *Passager de la fin du jour* est le roman qui s'inscrit le plus nettement dans un « mode de représentation critique » d'autrui, car la narration n'a de cesse de révéler les mécanismes d'appartenance à un espace ou à un milieu social.⁴⁹ En tentant de comprendre la réalité du Tirol, Pedro n'est pas si éloigné de la perspective de son ami Júlio, l'avocat qui essaie de se rapprocher du monde populaire tout en restant conscient de ce qui le sépare de ce monde, dans sa position d'« anthropologue » en face d'« une civilisation inconnue » (*PFJ*, p. 95).⁵⁰

⁴⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁶ « J'éprouvais alors un sentiment de peur et d'étrangeté, et malgré l'abîme qui me séparait de ce monde, je savais que ce sentiment – la peur, l'étrangeté et aussi la menace – était partagé ». *RCO*, p. 151. («[...] Sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo». *RCO*, p. 110).

⁴⁷ Le comportement de Valdivino est un motif presque permanent d'étonnement, comme en témoignent les questions des tantes du narrateur lorsque Valdivino affirme s'être donné pour mission de ne construire que des églises (*HB*, p. 97) ; et régulièrement les différentes crises et agitations de Valdivino contrastent avec l'image incomplète que la famille avait construite de cet homme d'un milieu si différent. Deux passages sont ici symptomatiques : « C'était la première fois que nous voyions Valdivino dans cet état. Il ne ressemblait pas au jeune homme bien élevé que nous connaissons [...] », *HB*, p. 180. («Era a primeira vez que víamos Valdivino naquele estado. Não parecia o rapaz calmo e educado que conhecíamos (...)» *CL*, p. 194). Et puis : « Papa éprouvait une sensation étrange : bien qu'il eût rencontré très souvent Valdivino, il ne le connaissait presque pas ». *HB*, p. 204-205. «Papai experimentava uma sensação estranha: embora houvesse encontrado Valdivino tantas vezes, quase não o conhecia». *CL*, p. 220).

⁴⁸ «são imigrantes são baianos mineiros nordestinos gente desenraizada sem amor à cidade» (*EECM*, p. 36).

⁴⁹ Nous aurons l'occasion d'insister sur ce point dans notre deuxième section.

⁵⁰ «[...] Sentia-se em certos momentos o observador de uma civilização alheia, um antropólogo amador [...]». (*PFJ*, p. 75). Le passage en question exacerbe, non sans ironie, les contrastes entre deux mondes qui se côtoient sans se connaître. Quand il considère le mode d'habitat des milieux populaires, Júlio est aussi intrigué qu'un anthropologue observant les villages d'indigènes, comme le sous-entend le texte par un réseau d'analogies : « Il avait également observé que, souvent, ils habitaient tous ensemble, avec leurs familles, dans des maisons très proches, voire mitoyennes, comme de petits villages d'Indiens [...] », *PFJ*, p. 94. («Verificava também que era comum morarem todos juntos, com as famílias, em casas muito próximas ou enfileiradas, como pequenas aldeias

4.2 Des personnages décentrés, pour des parcours urbains non conventionnels

Les romans de notre corpus présentent donc un faisceau de points de vue et s'ouvrent au dialogue par leurs stratégies narratives plurielles. Ces points de vue, bien souvent, apparaissent à travers des personnages insolites ou bien excentriques, en décalage ou dans un sentiment d'inconfort par rapport aux normes, pratiques et conceptions de leur époque. Dans *Récit d'un certain Orient* et *Hôtel Brasília*, le narrateur est aussi un personnage de l'intrigue, la médiation avec le lecteur est plus directe. Mais ces narrateurs-personnages sont des individus fragiles, taraudés par les doutes, qui ont besoin des autres, ainsi que des récits lus ou entendus par autrui, pour se construire, vaille que vaille, une assise personnelle. La narratrice du *Récit d'un certain Orient* est une ancienne pensionnaire d'un hôpital psychiatrique. Le narrateur d'*Hôtel Brasília* a également souffert d'un « bref accès de folie » (*HB*, p. 195),¹ après avoir été torturé sous la dictature militaire, et certaines de ses phrases sèment le doute sur l'état réel de sa raison : « Mais je ne veux pas parler de moi, je ne suis pas aussi fou que certains le disent, je ne suis pas paranoïaque et je n'invente rien » (*HB*, p. 17).² Derrière ce type de phrases, il faut déceler bien sûr une intention de la part de l'auteur, qui sape l'autorité de son narrateur et de son récit. Le lecteur, ainsi, peut se demander à bon droit : comment donner foi à un narrateur dont les médecins supputeraient qu'il n'ait plus tout à fait sa raison ?

Les deux narrateurs, chez Almino et Hatoum, sont en outre des enfants adoptés et, bien qu'ils aient été élevés avec amour et considération, ils n'ont jamais cessé d'occuper une place incertaine, dans leur famille et dans la vie en général. La condition de « bâtard » suscite en eux plusieurs questionnements identitaires, notamment lors du passage à l'âge adulte, mais fait aussi d'eux des témoins privilégiés de la réalité dans laquelle ils s'insèrent, puisque cette situation les place à la fois au dedans et au dehors de leurs clans familiaux.³ Leur écart par

de índios [...]», *PF*, p. 75). Au-delà du fossé entre des univers diamétralement opposés, le texte laisse sans doute aussi entendre qu'un regard exotique, voire sensationnaliste, posé sur les autres – les indiens, les misérables –, ne fait que naturaliser et accentuer les différences.

¹ «breve surto de loucura» (*CL*, p. 209).

² «Mas não sou tão louco quanto os médicos dizem, não sou paranoico nem estou fantasiando nada, minha loucura foi apenas temporária». *CL*, p. 23.

³ C'est ce que souligne Leonardo Tonus, qui a eu recours à ce terme de « bâtarde » dans son analyse de la position occupée par la narratrice du *Récit d'un certain Orient* : « En choisissant comme instance narratrice l'orphelin adopté, Milton Hatoum confère au narrateur un statut particulier [...] La narratrice occupe une position intermédiaire à la fois de témoin et d'acteur de son histoire, extérieure et intérieure à la situation diégétique. »

rapport à la norme ou au noyau familial traditionnel est essentiel, car en corollaire c'est leur regard sur leurs familles et leurs villes qui se situe dans un décentrement, un entre-deux.⁴ C'est par son parcours même que la narratrice du texte de Hatoum est capable, mieux que quiconque, de deviner les fêlures et blessures de la ville et de ses habitants, comme des éléments qui lui sont « familiers » :

Et là, à quelques kilomètres du centre-ville, la solitude et la folie m'ont effectivement paru familières. De la fenêtre de ma chambre, je regardais disparaître et reparaître l'enchevêtrement des tours grises, et je pensais que là aussi (là où la foule s'agglutine dans des appartements ou des résidences faites de planches et de morceaux de carton), régnaient la folie et la solitude. (*RCO*, p. 196-197).⁵

Il faut noter que le paragraphe cité est l'un des rares passages où les éléments urbains détachés par la narratrice sont ceux de São Paulo, où elle avait été internée, et non de Manaus. Mais l'essentiel n'est pas là : ce que nous souhaitons mettre en exergue, c'est l'écart de la narratrice, son décentrage. Cet écart concerne bien davantage qu'une position dans le clan familial, ou même qu'une position latérale au sein de l'intrigue ;⁶ nous croyons en effet que le lieu d'énonciation des narrateurs de Hatoum et d'Almino est à mettre en parallèle avec une vision périphérique de l'espace. C'est ce qu'avait relevé Mireille Garcia dans son analyse approfondie des trois premiers romans écrits par Milton Hatoum :

TONUS, Leonardo. « La bâtarde dans les romans de/sur l'immigration au Brésil ». In: BESSE, Maria Gracete (organisation), *Actes du colloque international. La voix des femmes dans les cultures de langue portugaise : penser la différence*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 26, 27 Mars 2007, p. 8. Disponible sur : <http://www.crimic.parissorbonne.fr/actes/vf/tonus.pdf>.

⁴ Cet entre-deux, ou cette zone intermédiaire qui voit les pôles et opposés s'interpénétrer, est un espace humain et littéraire que Milton Hatoum explore dans l'ensemble de son œuvre romanesque, si l'on en croit Daniela Birman : « En effet, dans ses trois romans l'auteur a créé des personnages qui peuvent être caractérisés comme liminaires, situés dans des positions limitrophes : entre la famille et hors du cercle familial, entre la ville et l'extérieur, entre deux oncles, entre père et fils engagés dans un conflit féroce. Cette localisation [...], qui correspond à la position de la narratrice de *Récit d'un certain Orient*, la rend apte à observer son propre univers en adoptant un regard étranger ». BIRMAN, Daniel. « Da fronteira ao originário: estranheza e familiaridade no romance *Relato de um certo Oriente* ». In: *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, UFRJ, vol. 3, n° 3, ano V, 2009, p. 1. Sur internet : <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-fronteira-ao-originario-estranheza-e-familiaridade-no-romance-relato-de-um-certo-orient-de-daniela-birman/>. Consulté le 2 juin 2017.

⁵ «E ali, a alguns quilômetros do centro da cidade, a loucura e a solidão me eram familiares. Da janela do quarto via o emaranhado de torres cinzentas que sumiam e reapareciam, pensando que lá também (onde a multidão se espreme em apartamentos ou em moradias construídas com tábuas e pedaços de cartão) era o outro lugar da solidão e da loucura". (*RCO*, p. 142-143).

⁶ Dans *Hôtel Brasília*, même si plusieurs passages sont centrés sur le narrateur lui-même et son enfance, les grandes péripéties mettent en scène d'autres personnages, notamment Valdivino et le père de famille. Cela est encore plus net dans *Récit d'un certain Orient*, comme l'éclaire Michel Riaudel : « Or ce qui frappe, dans cette variété de voix [...], c'est moins les désaccords que la complémentarité et les similitudes, aussi bien thématiques que formelles. Plus fractales que fractures, elles sont l'expression de protagonistes en position latérale des drames centraux : les conflits opposant le père et sa femme, et le suicide d'Emir, le frère d'Emilie. Personnages dignes d'Euclides da Cunha et de Walter Benjamin, les narrateurs vivent en marge de l'intrigue, comme si les progrès de l'histoire les laissaient, eux et leur énonciation circulaire, sur le bord de la route ». RIAUDEL, 2010, p. 93..

Les narrateurs de Hatoum occupent une position narrative marginale au sein de la diégèse due à leur lieu d'énonciation symbolique représenté par un espace national lui aussi fragmenté et hybride.⁷

Manaus, bien sûr, peut être vu comme un cas extrême de marginalisation territoriale, tandis que Brasilia, en tant que capitale, incarne complètement l'élan modernisateur que le Brésil a impulsé après la Seconde Guerre mondiale. Mais le narrateur d'*Hôtel Brasilia* dévoile aussi une ville fragmentée et hybride, représentée hors-centre, par l'envers ; et dans un cas comme dans l'autre les narrateurs s'appuient sur l'incertitude et l'incomplétude, qui définissent leurs parcours individuels, pour construire leurs textes. « Comment inventer à partir du néant ? » (*HB*, p. 98) :⁸ c'est la question rhétorique que lance le narrateur d'*Hôtel Brasília* pour justifier le manque d'anecdotes croustillantes sur Valdivino. Ce n'est là bien sûr qu'une provocation à l'adresse du lecteur, une pirouette du narrateur – une de plus ! –, car inventer à partir de rien et narrer la construction de la ville sous un biais anecdotique, à travers des souvenirs insignifiants et des détails de l'enfance, voilà qui est, en fin de compte, le projet même de ce roman.

Les textes de Milton Hatoum et de João Almino ont ici été pris pour points de départ de notre réflexion, car dans ces romans c'est jusqu'au lieu d'énonciation de la narration qui est porteur d'un écart, d'une vision hors-centre. Mais on retrouve ce décentrement, ou encore ce déphasage par rapport au rythme de vie contemporain, à la couleur de l'époque, chez une foule de personnages des romans à l'étude, à commencer par les grands protagonistes, et nous incluons ici Cirilo et Espinosa, qui n'occupent que ponctuellement le rôle de narrateurs dans *Le silence de la pluie* et *Estive lá fora*. Comme les narrateurs d'*Hôtel Brasília* et du *Récit d'un certain Orient*, notons d'ailleurs que Pedro, le passager de la fin du jour, mais aussi le photographe de Tezza et l'enquêteur de Garcia-Roza, ont tous perdu au moins un de leurs parents. Pour ce qui est du roman de Correia de Brito, est-il possible de concevoir un personnage aussi déphasé que Cirilo, cet anti-héros qui « ne savait jamais quel était son lieu propre » (*ELF*, p. 161),⁹ un homme constamment écartelé entre la campagne de son enfance et l'univers urbain au sein duquel il fréquente hippies et marginaux, et dans un équilibre

⁷ GARCIA, 2014, p. 31.

⁸ “Como inventar a partir do nada?” (*CL*, p. 105).

⁹ “Nunca sabia qual era seu lugar próprio”. Dans les phrases précédente et suivante, les mots « égarement » [“deslocamento”] et « sentiment d'étrangeté » [“estranhamento”] sont lancés, accentuant cette qualification d'une désorientation du personnage : « La satisfaction n'atténuait pas la sensation d'égarement, de marcher sur un territoire qui n'était pas le sien » ; « Il expérimentait le même sentiment d'étrangeté à la Maison [des étudiants], à la faculté, au restaurant universitaire ou quand il s'adressait à un groupe de personnes inconnues ». (“A complacência não atenuava a sensação de deslocamento, de pisar num território que não era o seu”; “Experimentava o mesmo estranhamento na Casa, na faculdade, no restaurante universitário ou quando se dirigia a um grupo de pessoas desconhecidas”. *ELF*, p. 161).

précaire par son refus tant des options marxistes révolutionnaires, épousées par son frère, que de l'idéologie véhiculée par la dictature militaire ?

D'une sensualité très vive, il a grand peine à affirmer son originalité, à clamer son anticonformisme,¹⁰ dans une atmosphère politique et culturelle peu propice à l'expression des différences, comme en témoigne l'épisode où il se fait lyncher par ses camarades d'université. Le Recife que le texte déploie par le filtre de son regard est d'une poésie souvent inattendue, d'une beauté poignante et presque douloureuse, une ville qui réveille des impressions de la vie rurale.

Le soleil réfractait ses rayons sur la tour du clocher avec ses azulejos abîmés, une lumière qui rappelait les reflets sur les clochettes des vaches, ramenées à l'étable dans la nuit tombante du sertão des Inhamuns. C'était si beau que j'éclatai en sanglots, là, assis sur le perron de l'édifice. *ELF*, p. 243-244.¹¹

Les détails de la ville finissent par épouser les états d'âme de ce personnage si sensible, souvent mélancolique, à moins que ce ne soit la ville qui ne déteigne sur la pensée de Cirilo... L'intériorité du personnage et l'extériorité s'interpénètrent et se confondent : « Il assistait à la dissolution des valeurs qu'il avait appris à considérer comme sacrées, il avait perdu la foi en Dieu et se sentait à la dérive tels les décombres emportés par le Capibaribe » (*ELF*, p. 283).¹²

Dans notre première partie, nous avons identifié un trait commun à plusieurs des protagonistes des romans de notre corpus : Pedro, Cirilo, le photographe et Espinosa sont des observateurs attentifs à l'animation des rues et aux gens qu'ils croisent, mais en même temps des rêveurs, des intuitifs qui laissent facilement vagabonder leurs pensées. « Elle sait penser ; moi je suis confus. Elle pense ; moi je vois. Elle est nette ; moi je suis hors-champ » (*OF*, p. 155).¹³ C'est par cette série d'antithèses que le photographe de Cristóvão Tezza se définit par opposition avec son épouse Lídia. « Hors-champ », le photographe a bien conscience, lui aussi, d'être un individu décentré, dont la vie familiale est un échec, mais aussi un timide « qui se cache derrière son propre visage pour mieux percevoir le monde », comme le dit Íris.

¹⁰ « Il eut honte de lui en prenant conscience que le monde éclatait en conflits ; des jeunes de tous pays rejoignaient la rue pour exiger des changements, tandis qu'il s'occupait d'épiphanies amoureuses, de boire, de baiser, de fumer du tabac et du cannabis ». (« Envergonhou-se ao perceber que o mundo explodia em conflitos, jovens de todos os países ganhavam as ruas exigindo mudanças, enquanto ele se ocupava com epifanias amorosas, beber, transar, fumar tabaco e maconha », *ELF*, p. 197).

¹¹ « O sol refletia os raios na torre de azulejos gastos de campanário, uma luz que lembrava o reflexo dos chocalhos do gado, tocados para o curral nas tardes de Inhamuns. Era tão belo que caí no choro, ali mesmo, sentado no batente do edifício ».

¹² « Assistia à dissolução dos valores que aprendera a considerar sagrados, perdera a fé em Deus e sentia-se boiando como os destroços trazidos pelo Capibaribe ».

¹³ « Ela sabe pensar; eu sou confuso. Ela pensa; eu vejo. Ela é nítida; eu sou fora do foco. »

(*OF*, p. 137).¹⁴ La jeune femme pressent également que le regard du photographe n'est pas ordinaire, que par son art le photographe cherche à construire une image qu'il détache de la réalité, en lisant les possibles transformations du monde et du modèle photographié. « Il est une sorte de – l'idée la rendit heureuse – de cartomancien des photos, quelqu'un qui lit l'avenir avant qu'il ne survienne » (*OF*, p. 173).¹⁵ Il y a là des résonances métatextuelles avec l'activité de l'écrivain qui invente un futur pour ses personnages et tel un cartomancien peut donner l'impression de manipuler le réel. En même temps, la phrase crée un réseau de significations avec d'autres passages du roman dans lesquels il est également fait allusion aux pouvoirs ambigus d'une cartomancienne.¹⁶

La photographie est un canal qui exprime une certaine réalité sensible, qui révèle et projette une vision subjective de la réalité, par un agencement de la lumière, de l'angle de vue et par le choix des objets photographiés. De façon significative, Íris, lorsque le photographe la prend pour modèle, a cette impression que le photographe « ne la [me] regarde pas » (*OF*, p. 37) ;¹⁷ il l'observe de biais, dans une sorte d'à-côté, en prêtant surtout attention à la lumière – « La lumière ? D'où vient la lumière ? » (*OF*, p. 29) –¹⁸ et aux détails de l'appartement pour tenter de saisir qui elle est, quel est le type de vie qu'elle mène. Comme une pratique consciente de l'attention déviée. Le photographe-cartomancien serait un mystificateur. Il lui serait possible de jeter la « lumière » sur des choses invisibles, des sentiments en particulier. Son appareil serait l'instrument d'une transformation du réel, ce que le texte suggère maintes fois, notamment en parlant de la « métamorphose » que le photographe fait subir au visage et à l'attitude du trafiquant, lorsqu'il « poursuit » ce personnage dans le « viseur » de son objectif (*OF*, p. 12),¹⁹ et ici l'on constate que le champ lexical de la poursuite policière est également au premier plan de l'écriture. Ces champs lexicaux sont révélateurs : cartomancien, détective, le photographe aurait l'illusion de « dévoiler » ou « révéler » les plis cachés et « métamorphoses » du réel.

Le photographe, toutefois, ne reste jamais trop longtemps trompé par ses illusions et ses monologues ironiques laissent souvent entendre un scepticisme distant par rapport à sa propre activité. « Notre mesure est naturellement diffuse [...] ; il y a un seuil de netteté dans

¹⁴ “[...] Ele se esconde atrás do próprio rosto para melhor perceber o mundo”.

¹⁵ “Ele é uma espécie de – a ideia deixou Íris feliz – de cartomante das fotos, alguém que lê o futuro antes que o futuro exista”.

¹⁶ Nous avons fait allusion à ces instants narratifs au cours de notre première partie.

¹⁷ “Ele não olha para ela [mim]”.

¹⁸ “A luz? De onde vem a luz?”.

¹⁹ “Focou o rosto, [...] avaliando a metamorfose da qual face agora acuada [...]”. “[...] no visor da câmera [...], a teleobjetiva persguindo-lhe a nuca [...], numa corrida disfarçada e enfim disparada”.

une bonne image, ce que l'œil absorbe » (*OF*, p. 244),²⁰ songe le photographe... C'est là une pensée que n'aurait pas reniée Espinosa, dont l'attention oscille toujours entre la netteté de l'analyse réflexive et une part diffuse, un mystère inhérent à l'intimité d'autrui, qu'il cherche à percer. Espinosa aime l'espace ouvert des rues et les foules pour laisser sa pensée vagabonder. Au début du roman, « tout en prêtant une minutieuse attention au mouvement des grues sur le port, il donna libre cours à sa pensée » (*SDP*, p. 13).²¹ Bien plus tard, « il resta quelques temps à regarder la plage de Flamengo avec le Pain de Sucre au fond », en veillant « à ne pas diriger sa pensée, la laissant flotter sans contrôle » (*SDP*, p. 243).²²

À la différence du flâneur dans les textes de Lima Barreto ou de João do Rio, ou bien encore du personnage qui suit la trace de l'homme des foules dans la nouvelle d'Edgar Allan Poe,²³ Espinosa ne vaque pas ou n'observe pas la ville par simple plaisir du vagabondage. Même s'il aime s'asseoir pour observer la ville, s'il apprécie de marcher dans les rues de Rio de Janeiro et que, comme le dit Garcia-Roza lui-même, Rio est une ville « qui s'offre au flâneur »,²⁴ ses promenades et ses instants contemplatifs demeurent avant tout liés à son travail, comme une méthode pour dévider sa pensée et l'aider à résoudre ses enquêtes. Dans les mots de Garcia-Roza : « Sa déambulation aiguise sa vision, son regard sur les personnes et les lieux ». ²⁵ Non pas qu'Espinosa ne cherche, dans le dédale des rues, des indices et des marques concrètes d'un crime ; bien au contraire, ses promenades sont favorables à l'évasion de sa fantaisie, au développement de son intuition, et c'est dans ces instants qu'il songe, sans véritable ligne logique, à la psychologie des suspects, à leurs motivations intimes.

À cette façon particulière de mener ses enquêtes en alliant l'imagination à une pensée logico-déductive, la personnalité même d'Espinosa, ainsi que son mode de vie – celui d'un homme célibataire, depuis le temps lointain de son divorce, un solitaire amateur de livres – en font un individu déphasé. « Un excentrique, au sens premier du terme : quelqu'un qui est en dehors du centre », comme l'exprime Garcia-Roza dans l'entretien qu'il nous a accordé.²⁶

²⁰ « A nossa medida é naturalmente difusa [...]; há um limite de nitidez na boa imagem, aquele que o olho absorve ».

²¹ « Enquanto prestava minuciosa atenção ao movimento dos guindastes no porto, deixou o pensamento emaranhar-se livremente em sua própria trama ». (*SDC*, p. 11).

²² « Ficou algum tempo olhando para a praia do Flamengo com o Pão de Açúcar ao fundo [...]. Procurou não dirigir o pensamento deixando-o flutuar sem controle ». (*SDC*, p. 221).

²³ À travers les mots de Renato Gomes Cordeiro, rappelons l'importance du texte de Poe, qui d'une certaine façon inaugure un *topos* de la littérature urbaine : « La nouvelle de Poe est l'un des textes inauguraux en ce qui concerne la fixation de l'image d'une ville moderne associée à l'image d'un homme qui marche, seul, dans des rues pleines d'effervescence. L'isolement et le perte des liens de proximité conditionnent une nouvelle perception ». GOMES CORDEIRO, 1994, p. 80..

²⁴ WEIGEL, François. *Entretien avec Luiz Alfredo Garcia-Roza*. (voir les « Annexes »).

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

Espinosa éprouve en effet le « sentiment d'être un étranger dans le monde » (*SDP*, p. 241) et les personnages qui le rencontrent sont toujours surpris par sa différence, son inadéquation par rapport à l'image que la société carioca s'est construite du policier. Toutefois, si Espinosa est trop différent pour s'intégrer au centre, il ne le repousse pas pour autant, ni ne le conteste.

De ce point de vue, il ne peut en aucun cas être considéré comme un rebelle ou un révolutionnaire, puisqu'il s'insère dans l'institution policière.²⁷ Il fait son travail consciencieusement, mais vit à l'écart de ses collègues, conscient que l'image d'un policier corrompu et souvent violent s'est construite sur des faits réels. « [...] Si je n'avais pas confiance en la compétence de la police, j'en avais encore moins en l'honnêteté des policiers » (*SDP*, p. 214),²⁸ avoue-t-il lorsqu'il prend la narration à son compte. Plus loin, le narrateur extradiégétique précise encore cette impression de décalage : « Il n'était pas seulement étranger par rapport à ses collègues et au métier, il était étranger par rapport à tout. Son espace et son temps étaient ailleurs » (*SDP*, p. 242).²⁹ Ce décalage temporel et spatial est donc vraiment un des leitmotifs du roman.³⁰

Le nom d'Espinosa, à lui seul, dénote sa différence, comme le souligne l'un des personnages, Aurélio. « Espinosa, ce n'est pas pour rien que vous portez le nom d'un philosophe. Comment est-il possible de qualifier un malfrat de timide ? » (*SDP*, p. 172).³¹ La phrase dénote, en son envers, la forme de compréhension d'Espinosa à l'égard des faibles, des marginaux. Sa position d'excentrique, de personnage décentré, en fait un homme capable de jeter un regard critique sur l'univers urbain qui l'entoure. Or si l'on a fait le choix de s'attarder ici davantage sur la figure d'Espinosa, c'est parce qu'il nous semble incarner à merveille ce que Pierre Sansot, observateur attentif de la poétique de la ville, appelle « le

²⁷ Ce paradoxe dans la vie d'Espinosa est creusé par Garcia-Roza, dans un autre roman de sa série policière : « Il continua de marcher tout en pensant au type étrange qu'il était. Pas vraiment étrange. Excentrique serait un mot plus exact... ou décalé. Excentrique ou décalé par rapport à l'institution policière. Mais personne n'occupe pendant vingt ans de hautes fonctions dans une institution et ne reste un excentrique, un déséquilibré, au sein de cette même institution. À moins, bien sûr, d'être idiot. En plus d'étrange et excentrique, il était aussi idiot. Ce qui, s'agissant de lui-même, n'était pas éloigné de la vérité, dans la mesure où le mot 'idiot' pouvait s'appliquer à un individu replié sur lui-même... sur ses interrogations... recueilli ». GARCIA-ROZA, 2015 (2006), p. 98.

²⁸ «Além do mais, se eu não confiava na competência da polícia, confiava menos ainda na honestidade dos policiais» (*SDC*, p. 194).

²⁹ «Não era estrangeiro apenas em relação aos seus colegas e à sua profissão, era estrangeiro em relação a tudo, seu tempo e seu espaço eram outros.» (*SDC*, p. 220).

³⁰ On pourrait encore accumuler les citations pour en attester, mais le passage suivant résume à lui seul ce leitmotiv : « Le problème est que dans le monde des humains les codes sont extrêmement changeants selon l'époque et l'endroit, et il se trouvait toujours à une époque et à un endroit qui n'étaient pas les siens ». *SDP*, p. 256. («O problema é que no mundo humano os códigos são extremamente mutáveis de acordo com a época e o lugar, e ele estava sempre na época e no lugar que não eram os seus». *SDC*, p. 233).

³¹ «Espinosa, não é à toa que você tem nome de filósofo, onde já se viu chamar de tímido um sujeito que é assaltante?» (*SDC*, p. 155).

regard de l'homme traqué ». ³² Il a beau traquer Max, « un rat dans les labyrinthes de Rio de Janeiro » (*SDP*, p. 137), ³³ il fait preuve d'une forme d'empathie en songeant au quotidien de ce voleur à la tire et de sa sœur, habitants d'une « tragédie grecque banlieusarde » (*SDP*, p. 217). ³⁴

Espinosa est d'une certaine façon un personnage romantique, un Robin des Bois des mégalopoles-monstres d'aujourd'hui, qui observe avec une certaine aversion le monde corrompu et impitoyable des grandes multinationales, comme la Planalto Minerações, et se montre bien plus indulgent à l'égard des criminels rejetés en marge de la société, qu'il sait plus démunis : « Vous savez aussi bien que moi que cette histoire ne sert qu'à envoyer ce malheureux des bas quartiers en prison [...] », glisse-t-il à Aurélio (*SDP*, p. 173). ³⁵ Ainsi, Espinosa est certes le traqueur et non le traqué, mais il n'en est pas moins conscient que « l'existence urbaine » est une forme de « traquenard », ³⁶ comme l'aurait dit Pierre Sansot, pleine de faux-semblants et d'aspérités. ³⁷ Le roman fait défiler la ville sous les yeux d'Espinosa, mais aussi de Max. C'est le binôme du traqueur et du traqué, et dans ce jeu de pistes, cette course-poursuite, les contrastes sociaux prennent du relief. La représentation de la ville gagne de la vie et du mouvement, en suivant les pas de Max dans les rues du centre, sa rencontre avec des camelots, sa plongée dans la foule des métros, son quotidien gris au quartier du Méier, dans lequel il se terre pour échapper à la police. « Sous le regard de l'homme traqué, la ville se met à exister intensément, elle se découpe et elle s'articule mieux », écrit Pierre Sansot. ³⁸

Mais le regard de l'homme traqué n'est pas simplement celui du criminel et n'est pas exclusivement dévoilé par la fiction policière. « Le non-intégré, le criminel, le chômeur, dans certaines conditions, peuvent devenir des hommes traqués [...] ». ³⁹ Dans *O fotógrafo*, Íris est traquée, au sens figuré, par les vieux démons de son existence. Elle a été violée par son père à l'âge de neuf ans (*OF*, p. 150), elle ignore où vit sa mère depuis que celle-ci est partie avec un amant alors qu'elle avait douze ans, et dès l'âge de sept ans elle se prostitue en s'offrant au

³² SANSOT, 2004, p. 187.

³³ «Um rato nos labirintos do Rio de Janeiro» (*SDC*, p. 137). Les traductrices de l'édition française ont préféré l'expression « poisson dans l'eau », plutôt que le mot « rat ». Certes, plutôt que de s'échapper hors de la ville, Max se sent plus à l'aise dans le labyrinthe de Rio de Janeiro, où il est capable de se déplacer comme un « poisson dans l'eau », mais il est en même temps terré comme un « rat », caché dans un des recoins de cette immense ville, en bon « homme traqué » qu'il est...

³⁴ «tragédia grega suburbana» (*SDC*, p. 197).

³⁵ «Você sabe tanto quanto eu que essa história serve apenas para mandar para a cadeia esse pobre suburbano». *SDC*, p. 156.

³⁶ SANSOT, 2004, p. 188.

³⁷ *Ibid.*, p. 190.

³⁸ *Ibid.*, p. 187.

³⁹ *Ibid.*, p. 192.

docteur Joaquim, qui lui fournit des aides financières substantielles (*OF*, p. 21-22 et p. 95). Elle est aussi traquée, au sens propre, par ce même docteur Joaquim, qui cherche à la revoir alors qu'elle a décidé de mettre un terme à leur relation, mais également par son voisin, « son espion permanent » (*OF*, p. 264),⁴⁰ un voyeur qui avec son jumelles jette des regards indiscrets sur la fenêtre d'en face, et surtout par le photographe. Ce dernier, en effet, a été engagé par un inconnu, pour prendre plusieurs photos de la jeune femme, à son insu, en divers endroits de la ville. Le tout en échange de généreuses sommes d'argent.

Mais, contre toute attente, Íris finit par trouver un allié de circonstance en la personne du photographe. La traque sera finalement envisagée comme un jeu par le photographe et Íris, désormais complices. Dès leur première rencontre il l'avait observée avec « la distance sympathique du photographe » (*OF*, p. 30),⁴¹ et elle-même le dévisageait avec attention, charmée par l'absence de préjugés et la timidité qu'elle percevait dans le regard de ce photographe « d'un abord difficile, mais sympathique » (*OF*, p. 37).⁴² L'un et l'autre lisent leurs fragilités respectives et construisent une forme de compréhension mutuelle à travers un jeu de regards sur l'autre et sur soi-même... Un jeu de miroirs, ainsi que le suggère le mot du narrateur, qui réfracte les pensées d'Íris, lorsque celle-ci observe les portraits que le photographe a réalisés : « Ce sont les deux meilleures photographies de toute ma vie. [...] Elle allongea le bas encore une fois, pour mieux se voir en ce miroir » (*OF*, p. 282).⁴³ Le nom nom d'Íris ne pouvait ici être plus expressif, véhiculant l'idée d'images qui se réfractent, comme la critique Sheila Staudt l'a signalé:

L'œil humain, pour ainsi dire, est le premier des appareils photographiques, ayant inspiré la création des premiers appareils manuels, lesquels possèdent le même mécanisme d'inversion de l'image capturée, au préalable, par l'iris.⁴⁴

La reconnaissance de soi-même par le regard sur l'autre et sur le monde est un thème essentiel de ce roman et la métaphore filée de l'iris renvoie non seulement au dialogue qui s'établit par le regard entre les personnages, mais aussi aux jeux de correspondances et de contrastes entre de multiples images de la ville, développés selon différents points de vue internes.⁴⁵

⁴⁰ “seu vigia de sempre”.

⁴¹ “o alheamento simpático do fotógrafo”.

⁴² “arredio, mas simpático”.

⁴³ “São as duas melhores fotografias da minha vida. [...] Esticou o braço mais uma vez, para se ver melhor naquele espelho”.

⁴⁴ STAUDT, 2015, p. 103.

⁴⁵ Voici ce qu'en dit Sheila Katiane Staudt : « Des images réfractées en miroir sont récurrentes au fil du texte, et de ce point de vue la métaphore de l'iris contribue à une meilleure identification d'attitudes humaines qui peuvent être observées dans les 'artères' de Curitiba ». *Ibid.*, p. 15.

Revenons cependant à l'homme traqué. Cette figure est, pour Sansot, un être urbain qui ressent une incomplétude et qui, par son sentiment de marginalité, éprouve plus vivement « quelques-unes des pentes, des creux, des impasses » de la ville.⁴⁶

L'inhumanité de la ville se manifeste à travers l'inhumanité qui est faite à l'homme traqué. Nous savions d'un savoir abstrait que dans une ville appliquée à produire et à consommer, tout a une fonction. Mais l'homme traqué va éprouver cette vérité dans son corps, dans ses jambes, dans sa nuque.⁴⁷

Cet éclairage sur « le regard de l'homme traqué » nous semble fertile pour cerner la façon dont les écrivains de notre corpus donnent un aperçu concret de l'âpreté de l'existence urbaine, au-delà des chiffres et des statistiques, en cherchant à s'interroger sur le ressenti d'un petit trafiquant de Curitiba, d'un ouvrier de Brasília, d'un délinquant de la banlieue de Rio de Janeiro ou de jeunes d'un quartier séparé de tout, à plus d'une heure du centre-ville. Notons que nous avons employé le verbe « interroger » : sauf exceptions, les auteurs n'épousent pas le point de vue de ces personnages, la focalisation reste la plupart du temps centrée sur d'autres personnages, pour leur part bien intégrés à la société ; mais par cette focalisation se manifeste un effort d'interprétation qui porte sur ces individus marginalisés.

Notre intention, en outre, n'est pas de forcer les traits et d'établir des parallèles trop schématiques ; la question n'est pas de savoir si le petit trafiquant de Curitiba ou Valdivino peuvent être à proprement parler considérés comme des hommes traqués, au sens où l'entend Pierre Sansot, mais de prendre en compte le fait qu'ils sont, pour le moins, des personnages que la ville accule et tapit dans les ombres.⁴⁸ À cet égard, leur expérience très concrète de l'inhumanité de la ville est très proche de celle d'un homme traqué. À travers eux cette ville acquiert un visage, des traits palpables, souvent rudes et injustes. La citation de Sansot, ci-dessus, paraît avoir été cousue main pour décrire les mécanismes sociaux que *Passager de la fin du jour* interroge à travers la fiction. À côté des publicités racoleuses que Pedro voit au bord de la route, de la voix de la locutrice de radio sur les cotations de la bourse, des discours condescendants des juges et avocats qui fréquentent la librairie de Pedro et se donnent des grands airs en discutant de la misère – autant d'éléments venant rappeler que la ville est « appliquée à produire et à consommer » –, plusieurs expériences révèlent l'envers du système, avec des personnages marqués dans leur chair par les injustices.

⁴⁶ SANSOT, 2004, p. 187.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁸ « Inspecteur, pour nous, un danger est toujours un danger de mort » (*SDP*, p. 177), tels sont les mots significatifs proférés par la sœur de Max, dans *Le silence de la pluie* (“Inspetor, pra nós, perigo é sempre de vida”, *SDC*, p. 160).

On songe notamment à la douleur au tibia et au thorax ressentie par Pedro, qui subit de plein fouet la violence policière à l'encontre des petits vendeurs de rue, ou bien au père de Rosane, qui a travaillé sur des chantiers dans des conditions exécrables et en a contracté une maladie du pied. La fatigue et l'hébétude des passagers du bus en dit également long sur leur labeur et sur la pénibilité de ces longs voyages en bus qu'ils effectuent quotidiennement. Quant au portait de cet homme obligé de se courber sous le poids de ses sachets de supermarché, « épuisé », se frayant avec difficulté un passage dans un bus plein à craquer, n'est-ce pas là l'exemple même d'une existence marginale, d'un individu éprouvant dans son corps la vérité inhumaine de la ville ? « Le bras maigre, avec le sillon d'une cicatrice bien visible entre le coude et le poignet, il en tremblait, tiré vers le bas par le poids de son fardeau » (*PFJ*, p. 183).⁴⁹

Le père de Rosane ou cet homme croisé par Pedro dans son voyage en bus sont certes des personnages secondaires, mais les anecdotes qui leur sont liées occupent une place de choix dans l'éclairage qu'offre le roman sur la société contemporaine. Au-delà des personnages principaux, certes décentrés mais qui n'en restent pas moins des individus des classes moyennes, il y a de nombreux anonymes, des rebuts de la société, des « déviants » et des travailleurs éreintés par le système capitaliste qui peuplent ainsi les pages des romans étudiés. Ce qui frappe est la façon dont ces anonymes subissent le cours routinier de leur existence, sur laquelle ils ne semblent avoir aucune prise. Comme l'écrit le critique Wellington Marçal de Carvalho, « ces personnages forment un ensemble mécanisé, fatigué, essoré, ce qui conduit à penser qu'ils sont orchestrés par des agents externes ». Ce même critique souligne ensuite que de la lecture de *Passager de la fin du jour* se détache naturellement une analogie entre les existences à la fois « mécaniques » et précaires des personnages broyés par la machine capitaliste et, d'autre part, les cahots, coups de frein et changements d'itinéraires imprévisibles de l'autobus.⁵⁰

Tant et tant de chevaux est, une fois encore, un cas à part, puisqu'il n'est pas même axé autour de personnages principaux : si certaines figures de ce roman sont de classes aisées ou moyennes supérieures – un riche vendeur d'armes, un médecin, un journaliste ou encore un designer –, le roman se focalise surtout sur une foule d'exclus, ou simplement d'individus insignifiants, n'ayant aucune visibilité sur le plan social. De façon symptomatique, bon

⁴⁹ «Pela cara, o sujeito que ia descer devia estar esgotado. “O braço magro, com a ruga de uma cicatriz bem visível entre o cotovelo e o pulso, chegava a tremer, puxado para baixo pelo peso das sacolas” (*PFJ*, p. 147).

⁵⁰ CARVALHO. Wellington Marçal de, « A epopéia negativa em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo » (p. 246-259). In: *Revista UFMG*, Belo Horizonte, UFMG, vol. 21, n° 1 et 2, janvier-décembre 2014, p. 251.

nombre de ces personnages n'ont pas même de nom, tels les deux personnages des fragments 21 et 22, simplement appelés « lui » (*TTC*, p. 53-54) et « elle » (*TTC*, p. 55-56),⁵¹ et dont la narration resitue les parcours solitaires au sein du mouvement des rues, forçant le lecteur à observer au passage des détails urbains auxquels notre regard de piétons, dans nos traversées quotidiennes des grandes villes, ne prête plus forcément attention, par lassitude ou par commodité. La jeune fille, « elle », du fragment 22, « dribble, étalés, bâches et pans de plastique noirs qui harcèlent son regard, jeans, jouets chinois, herbes médicinales, cassettes, CD pirates [...] » (*TTC*, p. 55);⁵² plus tard ce sont sous ses yeux que défilent les « scooters à la queue-leu-leu béquilles ; bus qui dégorge des files de gens » (*TTC*, p. 55),⁵³ et c'est à travers sa pensée que le récit fait référence aux « maisons tristes baraques, morts obliques sur l'asphalte, vols les samedis, vols du mardi, du mercredi, du, [...] » *TTC*, p. 55-56).⁵⁴ L'anacoluthie, avec la suspension de la suite logique de la phrase, est ici une autre façon de signifier l'inlassable répétition des vols, tout au long de la semaine...

L'accumulation de substantifs n'épargne aucun détail de ce que voient les personnages marginaux, les anonymes de *Tant et tant de chevaux*. À travers leur regard c'est la part sombre et chaotique de la ville qui s'étale. Pierre Sansot a ces mots révélateurs : « L'homme que l'on traquait dans les villes cherchait les ombres, *devenait lui-même une ombre, se fendait dans les gris des hôtels meublés* ou des prostituées minables ». ⁵⁵ Bien entendu, il ne faudrait pas oublier que si les personnages traqués, les exclus de tous bords et les éclopés de la vie recherchent les ombres et les recoins de la ville, c'est avant tout par nécessité. Il n'empêche, ces personnages traqués sont comme des guides, des passeurs qui conduisent le lecteur à contempler des « objets oubliés de la ville », ⁵⁶ et qui l'emmènent au sein de la cohue urbaine, comme dans les fragments de *Tant et tant de chevaux* auxquels nous venons de faire allusion, ou dans des lieux frappés par une forme d'interdit, de tabou, à l'exemple des bordels fréquentés par le père de famille dans *Hôtel Brasilia*, ainsi que par les frères jumeaux de *Récit d'un certain Orient*, ou par les marins dans *Estive lá fora*. Ce faisant, les parcours de ces

⁵¹ On note la correspondance établie entre les deux fragments, de par la position des parenthèses ainsi que par l'emploi des deux pronoms, masculin et féminin, de la troisième personne. C'est une illustration du fait que, malgré la fragmentation structurelle, le roman est caractérisé par un certain nombre de choix compositionnels qui révèlent une organisation textuelle.

⁵² “No chão, dribla, estendidas, lonas e plásticos pretos que seu olhar persegue, calça jeans, brinquedos chineses, ervas medicinais, fitas-cassetes, cedês piratas (...)” (*EECM*, p. 47).

⁵³ “motocicletas longa fila muletas, ônibus [que] enfileiram gente” (*EECM*), p. 48.

⁵⁴ “casas tristes barracos, mortos da segunda-feira oblíquos no asfalto, estupros aos sábados, roubos da terça, da quarta, da, [...]” (*EECM*, p. 48).

⁵⁵ SANSOT, 2004, p. 190.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 190

personnages traqués font transparaître, dans les récits, une forme de poésie noire. Une poésie d'arrière-cours obscures.

Avec sa trame faite d'énigmes insolubles et de meurtres sordides, la pluie du titre, les rues étroites du centre-ville de Rio de Janeiro et les bars où s'engagent des conversations suspectes, *Le silence de la pluie* baigne dans cette atmosphère inquiétante, à demi-jour. Mais, sans qu'il ne s'agisse d'un roman noir, *Estive lá fora* est, parmi les romans du corpus, une autre fiction qui fait ressortir tout particulièrement une certaine poésie du sordide, dans un registre un rien mélodramatique qui avive la misère:

En cette heure si triste de Recife, des putes entreprenantes viennent jusqu'aux trottoirs, de leurs yeux fatigués et implorants. [...] Les plus vieilles, édentées, contaminées par la syphilis et la gonorrhée, rejoignent l'arrière-poste de la jouissance, le plus dégradant dans l'exercice de la profession : la rue du Guia, où elles servent les derniers rôles du plaisir à ceux qui les paient chichement. (*ELF*, p. 154).⁵⁷

Il y a là comme une esthétique de la pénombre et de son parfum de soufre, une veine noire qui navigue dans les eaux du polar, mais aussi des mystères et du monde interlope représenté par toute une tradition de romans centrés sur l'univers de la nuit, des *Mystères de Paris*⁵⁸ aux récits de Jean Genet, en passant par des textes de João Antônio ou de Lima Barreto, au Brésil.

On trouve enfin, dans les romans étudiés, des personnages tentés par le suicide. Des cas extrêmes d'homme traqués ? Si tant est qu'ils ne seraient non pas tellement traqués par la ville, mais surtout par ce grand « traquenard » qu'est la vie... Des personnages, en tous les cas, dans un sentiment de déphasage radical : Emir, qui « se tenait à l'écart de tout » (*RCO*, p. 76) ;⁵⁹ et Cirilo qui, à deux reprises, songe à se « jeter dans les eaux du fleuve Capibaribe » (*ELF*, p. 7). Le destin de Cirilo est en suspens à la fin du roman de Correia de Brito, puisque la scène finale nous le montre en équilibre sur le bord d'un pont, comme sur une ligne fragile entre la vie et la mort. Dans *Récit d'un certain Orient*, Emir, comme nous l'avons évoqué dans notre première partie, disparaît dans les eaux du rio Negro, après plusieurs années à s'emmurer dans sa solitude. L'écriture ne suggère pas une même forme d'épiphanie que dans

⁵⁷ “Nessa hora triste do Recife, putas afoitas descem até as calçadas com seus olhos maldormidos e pidões. [...] As mais velhas e sem dentes, contaminadas pela sífilis e gonorréia, buscam a retaguarda do gozo, o posto mais baixo no exercício da profissão: a rua da Guia, onde servem os últimos estertores do prazer aos que pagam com moedas de pouco valor”.

⁵⁸ Les *Mystères de Paris* d'Eugène Sue ont été très populaires au Brésil et auraient laissé des traces durables dans l'imaginaire, comme le suppose la critique Beatriz Resende lorsqu'elle évoque l'arrière-plan urbain de la fiction brésilienne. RESENDE, 2008, p. 42. Renato Gomes Cordeiro rappelle également l'impact de cette veine des « mystères », en commentant que « le 'mystère' de la ville met en perspective un terrain dense, menaçant, interdit [...] ». GOMES CORDEIRO, 1994, p. 80.

⁵⁹ “se esquivava de tudo” (*RCO*, p. 56).

Estive lá fora, loin s'en faut, mais dans les deux cas les promenades des personnages donnent lieu à des passages narratifs où l'onirisme et la mélancolie viennent bouleverser la représentation de l'espace.

Lorsque Dorner, l'instance narrative lors de ce passage du *Récit d'un certain Orient*, relate la noyade d'Emir non loin du port, il insiste sur la symbolique amoureuse, l'orchidée dans les mains du noyé. Le port devient le lieu d'une fuite en avant pour Dorner lui-même, qui en rêve entame un dialogue stérile avec Emir, l'ami tout juste décédé : « Dans mes rêves, Emir et moi apparaissions au bord du quai que fermait un épais rideau de bruine, à l'heure du jour silencieuse entre toutes » (*RCO*, p. 81).⁶⁰ La vision onirique des quais donnant sur le fleuve est signifiante : la brume et la pluie viennent renforcer l'incommunicabilité entre le vivant et le mort, l'Allemand et le Libanais, chacun prononçant, dans sa langue maternelle, des sons incompréhensibles pour l'autre, comme une « mélodie pure emportée par le vent tiède », des « échos perdus dans l'atmosphère et happés par la bruine » (*RCO*, p. 81).⁶¹

Les marches de Cirilo et d'Emir sont des avancées vers la mort, le précipice, la noyade. Leurs parcours dans les rues, jusqu'au pont au-dessus du Capibaribe, ou jusqu'aux quais du rio Negro, ont une valeur initiatique. Dans le cas d'Emir cette marche est fatale et Cirilo, quant à lui, joue avec la mort, en équilibre sur le pont, tout en ressentant « le désir de vivre » (*ELF*, p. 290), dans une incertitude grisante, un pari risqué. Cirilo, Emir et surtout Dorner qui se remémore les derniers instants de la vie d'Emir, voient alors la ville sous un autre plan ; une ville liquide – la présence de l'eau est essentielle dans les deux passages –, une ville transfigurée par le rêve et l'imagination. Les personnages investissent le territoire de leur élan de bonheur, dans le passage en question d'*Estive lá fora*, ou de leur solitude désespérée, dans l'extrait mentionné de *Récit d'un certain Orient*.

La narration déploie des potentialités de l'espace, elle le charge de symboles. Le pont comme lieu d'équilibre fragile entre vie et mort, le port qui s'offre illusoirement à un horizon lointain, à des contrées abandonnées et au passé enfoui d'Emir. La radicalité de la marche, pour ces personnages, permet de se défaire des parcours obligés, tant dans la ville que pour ce qui est de leur rapport à la vie, et de ce point de vue il est frappant de voir que, dans les dernières pages d'*Estive lá fora*, la marche de Cirilo acquiert de plus en plus nettement un sens métaphorique. Le parcours, comme le dirait Henri Garric, « devient une métaphore du

⁶⁰ “Nos sonhos, eu e Emir aparecíamos à beira do cais, cujo limite era a espessa cortina do chuveiro num momento do dia marcado pelo silêncio.” *RCO*, p. 60.

⁶¹ “melodia pura tragada pelo vento morno, sons lançados na atmosfera e engolfados pela bruma: o chuveiro incessante, nos sonhos”. *RCO*, p. 60.

destin personnel du personnage ». ⁶² Les personnages expérimentent une « perte de soi » et c'est par l'éclairage de leur « dessaisissement » que les narrations rendent compte d'une « conquête d'une marche libre ». ⁶³ Tel est le sens, sans doute, des derniers paragraphes très lyriques d'*Estive lá fora*. « Seuls les moribonds comme lui connaissent l'amour, le sommeil et l'heure de la fuite » (*ELF*, p. 290), ⁶⁴ nous dit-on à propos de Cirilo...

4.3 Sensations, couleurs et sphère intime

Pour faire apparaître des points de vue singuliers, mettre en relief les particularismes de personnages souvent hors-centres à défaut d'être hors-normes (car aucun de ces romans ne met en scène des héros au sens strict du terme, dotés de qualités exceptionnelles), les romanciers rendent compte des perceptions sensorielles de ces personnages. Procédons un peu différemment pour cette sous-partie, en commençant par un relevé de quelques citations illustrant la variété des perceptions sensorielles, avant de dégager une analyse générale de la façon dont les écritures disent la ville par le biais des sensations.

La vue a le primat dans notre appréhension de l'espace et c'est ce que l'on retrouve de façon assez logique dans les représentations des romans à l'étude.

L'obscurité avait déjà commencé à tomber, seulement le jour ne voulait pas s'obscurcir : des immeubles de deux étages pressés les uns contre les autres, des fenêtres et des portes étroites, des grilles en fer noires, tout cela bien droit et construit tout près de la rue. Il n'y avait quasiment pas de trottoir – les vitres du bus rassaient les petites fenêtres en aluminium, avec leur vitrage granité pour qu'on ne voie pas l'intérieur. Des banderoles en tissu pendouillaient, des lettres tracées à la main indiquaient : Coiffure, Cours d'anglais, Soutien scolaire, Réparation TV, DVD, Electricité, Plomberie. Cela, il eut le temps de le lire, tandis que [...] le bus redémarrait en tressautant [...]. *PFJ*, p. 184-185.¹

⁶² GARRIC, 2007, p. 438. Garric emploie ces termes en songeant aux parcours de personnages créés par Juan Goytisolo, dans les rues de Barcelone.

⁶³ *Ibid.*, p. 438.

⁶⁴ «Somente os moribundos como ele reconhecem o amor, o sono e a hora da fuga».

¹ «Já havia começado a escurecer, só que o dia não queria ficar escuro: prédios acanhados de dois andares, janelas e portas encolhidas, grades pretas de ferro, tudo reto e construído bem perto da rua. Quase não havia calçada – as janelas do ônibus passavam muito próximo das janelinhas de alumínio, com vidro canelado para não se enxergar o que havia lá dentro. Faixas de pano pendiam meio frouxas, letras pintadas à mão indicavam: Cabeleleiro, Aula de inglês, Explicadora, Conserto de TV, DVD, Elétrica e Hidráulica. Isso ele ainda leu, ainda viu, enquanto o ônibus [...] deu a partida, sacudindo-se [...]». (*PDF*, p. 148).

Dans *O fotógrafo*, cela est très net : toute scène extérieure apparaît à travers le regard des personnages...

Il tira les rideaux et face à lui Curitiba plongeait dans la nuit, une belle vue, une belle tromperie ; bâtiments, lumières, rues, pans visibles de places ; là-bas au fond, le gris déjà bien assombri du ciel. Par association, lui revint inopinément, pour la deuxième fois de la journée, le souvenir qu'il était un homme pauvre, et c'était comme si d'un coup le paysage scintillait d'un éclat particulier – mais ce n'est là qu'ironie, pensa-t-il [...].²

Après la vue, l'ouïe : un mode de captation essentiel de la ville, avec ses bruits, son volume sonore, ses flux de transport. Comme dans ce passage, toujours dans le roman de Tezza...

[...] Subitement, une camionnette pleine de supporteurs ivres défila au son des cris et des coups de klaxons, en un déploiement de drapeaux, et quelqu'un hurla un « Fils de pute » qui semblait lui être adressé, mais il n'en était rien : non loin, une autre fenêtre s'ouvrit avec encore un drapeau qui s'agitait – « Sales cons ! » –, se refermant aussitôt, avant que ne tombe un silence complet dans la rue. *OF*, p. 241.³

Dans *Eles eram muitos cavalos*, la ville est une accumulation de scènes visuelles, certes, mais aussi de perceptions sonores, qui se succèdent... et se répètent, comme l'écriture le suggère:

Elle entend le grincement du portail
 Le moteur de la ford chevette
 Des chiens qui aboient
 Des pas sur le trottoir
 Des voix
 Un bus qui démarre
 Le grincement du portail
 Le moteur de la ford chevette
 Des voix (*TTC*, p. 33)⁴

² “Abriu a cortina e diante dele Curitiba anoitecia, uma bela vista, inteiramente de artifício: prédios, luzes, ruas, trechos de praças; muito ai fundo, o cinza já escuro do céu. Por uma inopinada associação lembrou-se pela segunda vez no dia de que era um homem pobre, e era como se a paisagem dele ganhasse uma cintilação especial – mas isso é ironia, ele pensou [...]”. (*OF*, p. 183-184).

³ [...] súbito, uma camionete cheia de torcedores bêbados passou aos gritos e buzinações, bandeiras desfraldadas, desfraldadas, e alguém berrou um “Filho da puta” que parecia destinado a ele, mas não: uma outra janela próxima com outra bandeira se escancarou – “Vagabundos!” – fechando-se em seguida e em segundo desceu um silêncio completo sobre a rua. (*OF*, p. 241).

⁴ Ouve o rangido do portão
 o motor do Chevette
 cães que latem
 passos na calçada
 vozes
 um ônibus que arranca
 o rangido do portão
 o motor do Chevette
 vozes (*EEMC*, p. 26-27)

Dans le fragment 22, que nous avons déjà cité, une jeune de 18 ans passe dans les rues du centre, captant en passant les multiples musiques crachées par des enceintes :

Ses jambes [...] trébuchent sur les do-ré-mi vomis par le haut-parleur éventré du vendeur ambulant, sur les fa-sol-la-si diffusés par les haut-parleurs du grand magasin [...] et se fondent do-ré-mi-fa-sol-la-si se confondent au carrefour des rues Conselheiro Crispiniano et Vinte e Quatro de Maio, une petite faim lui vient [...], rouge le feu, elle traverse au passage clouté en poussant des ombres [...]. (*TTC*, p. 55).⁵

Dans le passage suivant de la fiction de Rubens Figueiredo, l'expérience du déplacement dans les voies urbaines est intériorisée par la modulation des sons du moteur de l'autobus:

Le moteur Diesel chantait fort, alternant les graves et les aigus, les soupirs et les ronflements qui trépidaient sous le sol d'acier et vibraient à travers la semelle des chaussures. Ils variaient au gré des mouvements du trafic congestionné, au gré des haltes et des redémarrages aux arrêts de bus et variaient également en fonction de la façon dont les pédales et la boîte de vitesse réagissaient aux manœuvres irritées du chauffeur. *PFJ*, p. 150.⁶

Quand Cirilo évoque les odeurs de Recife, la narration souligne son rapport intime et très étroit avec la ville.

Il avait un lien avec le paysage, la boue et ses miasmes, l'odeur pestilente de la marée, la mer à quelques encablures, colorée par les bateliers de Pina. *ELF*, p. 12.⁷

À l'avenant, la mise en exergue de l'odeur singularise la ville, la distingue des autres, dans *Hôtel Brasília*.

La ville avait une odeur particulière, celle de la terre mouillée après la chaleur de la journée, une odeur fraîche, de bois des maisons, du feuillage des arbustes. *HB*, p. 139.⁸

Chez Hatoum, nombreuses sont les allusions aux plats, desserts et fruits mangés par la famille d'immigrés libanais. Le mélange des saveurs ou des odeurs évoquées renvoie à la constitution

⁵As pernas [...] tropeçam nos dó-ré-mis expulsos da caixa de som rachada do ambulante, nos fás-sol-lá-sis espremidos da caixa-de-som da loja de departamentos [...] e se fundem dó-ré-mi-fá-sol-lá-sis se confundem na encruzilhada das Ruas Conselheiro Crispiniano com a Vinte e Quatro de Maio, despertada a fome, (...) vermelho o farol, atravessa a faixa empurrando sombras [...]. (*EECM*, p. 48).

⁶O motor a diesel cantava forte, com alternâncias de graves e agudos, suspiros e roncões que trepidavam por baixo do chão de aço e vibravam através da sola dos sapatos. Variavam conforme os movimentos do trânsito atravancado, conforme as paradas e as arrancadas nos pontos de passageiros, e variavam também conforme os pedais e o câmbio respondiam às manobras irritadas do motorista. (*PFJ*, p. 121)

⁷“Possuía um vínculo com a paisagem, os miasmas de lama, o cheiro podre da maré, o oceano um pouco além, colorido pelos barqueiros do Pina”.

⁸“A cidade tinha um cheiro particular, era o cheiro da terra molhada depois do calor do dia, um cheiro fresco, da da madeira das casas, da folhagem dos arbustos”. *CL*, p. 149.

d'un espace hybride, un espace où des éléments orientaux et amazoniens se sont fondus l'un dans l'autre.

Hindié, Mentaha et Yasmine aidaient à préparer des mets raffinés, mélanges de plats orientaux et amazoniens. (*RCO*, p. 121).⁹

Notons également la façon dont les écritures font ressortir les impressions à fleur de peau, en particulier les micro-sensations à peine palpables, mais réelles et profondes, entraînées par certaines conditions climatiques.

C'était le printemps depuis une semaine. À Rio de Janeiro, cela signifiait que tout vestige de froid avait disparu et, au Méier, cela signifiait que l'été avait commencé. [...] Malgré la douleur du moment, il s'était senti bien, la semaine précédente, à errer dans le parc de Flamengo. [...] Le sable, sous la pluie fine, formait une couche mince légèrement durcie et humide, tandis que la partie inférieure était encore sèche. Il pensa qu'il lui ressemblait : l'intérieur sec, vidé. *SDP*, p. 129-130.¹⁰

Dans *Passager de la fin du jour*, le narrateur, tout comme le protagoniste Pedro, est attentif aux impulsions organiques, aux réactions instinctives. Dans de nombreux passages l'écriture fait apparaître la façon dont la ville est perçue par les nerfs.

La nervosité [...] semblait vibrer ici aussi, chez les gens et même dans l'air environnant. D'une façon que Pedro ne s'expliquait pas, les mêmes nerfs semblaient s'être étirés très loin pour arriver jusqu'ici, à travers le tunnel et les rues. Ces nerfs semblaient se ramifier par-delà le grillage, traverser le parking, passer sous les grandes affiches, avec leurs chiffres indiquant les prix des articles en promotion, et atteindre les travées du supermarché – travées que Pedro ne pouvait pas voir depuis sa fenêtre, mais qui se trouvaient bien à l'intérieur, il le savait [...]. *PFJ*, p. 29.¹¹

Bertrand Westphal le rappelle très justement, « la sensorialité permet une conformation de l'individu au monde. Elle concourt à la structuration et à la définition de l'espace ». ¹² Bien entendu, les citations ici retenues ne sont qu'un petit échantillon des passages où les romans mettent en perspective le ressenti, la perception directe et les multiples stimuli de la ville. C'est en partant de cet échantillon que nous souhaitons tirer quelques

⁹ «Hindié, Mentaha e Yasmine ajudavam no preparo dos quitutes, uma miscelânea culinária de pratos orientais e amazônicos». (*RCO*, p. 88).

¹⁰ «A primavera começara havia uma semana. Em termos de Rio de Janeiro, isso significava que se esgotara todo o frio e qualquer resíduo de frio e, em termos do Méier, significava que começara o verão. [...] Apesar da dor do momento, sentira-se bem na semana anterior vagando pelo parque de Flamengo. (...) A areia, sob a chuva rala, formava uma camada fina levemente endurecida e úmida, enquanto a parte de baixo ainda estava seca. Pensou que parecia com ele, seco por dentro, esvaziado». (*SDC*, p. 116-117).

¹¹ «O mesmo nervosismo [...] parecia vibrar também ali, nas pessoas e até no ar em volta. De uma forma inexplicável para Pedro, os mesmos nervos pareciam ter se esticado até bem longe e chegado também ali, através do túnel e das ruas. Os nervos pareciam se ramificar para além da grade, atravessar a área do estacionamento, passar por baixo dos grandes cartazes com os algarismos que indicavam os preços das promoções e alcançar os corredores do supermercado – corredores que Pedro nem podia ver, da sua janela, mas que estavam lá dentro, ele sabia [...]». (*PFJ*, p. 23-24).

¹² WESTPHAL, 2007, p. 216.

réflexions. La caractérisation d'éléments visuels est certes prépondérante dans tous les romans, mais dans *O fotografia*, l'hégémonie du domaine visuel est quasi complète. Le rythme narratif de *O fotografia* est marqué presque uniquement par une succession de perceptions visuelles, qui servent de points de fixation pour le développement de la pensée intérieure des personnages. Le titre n'est pas trompeur : il s'agit d'un roman où la référence aux éléments visuels est permanente. À cet égard (et seulement à cet égard), la construction romanesque rappelle *Le Parfum* de Patrick Süskind, où l'odorat est pratiquement le canal unique de perception du héros Jean-Baptiste Grenouille.¹³ Les passages où l'espace est appréhendé à travers des sensations olfactives, tactiles ou sonores se détachent par leur rareté significative.

Dans l'extrait cité, le professeur Duarte observe les lumières de Curitiba depuis la fenêtre de son appartement et ce qui ressort est, comme nous l'avons maintes fois souligné, l'interface extérieur-intérieur que l'écriture met en scène : ce que voit le personnage réveille à l'impromptu des pensées et souvenirs personnels, avant qu'à leur tour ces pensées ne fassent « scintiller » le paysage. Autrement dit, l'écriture de ce roman retravaille les rapports très fluides entre vision et pensée, faisant apparaître la façon dont les paysages, au-delà de leur réalité physique, sont des constructions de l'esprit. Cristóvão Tezza part de la topologie physique pour construire une topologie littéraire, et il nous semble que cette dimension est présente dans l'ensemble des romans de notre corpus. Selon le critique littéraire Michel Collot, on toucherait là au cœur de ce qu'est la représentation littéraire de l'espace, appréhendée en tant que paysage sensible et subjectif :

Je crois toujours fécond de l'aborder [la représentation littéraire de l'espace] comme un *paysage*, en me référant à la définition la plus générale du terme, qui nous apprend que le paysage n'est pas le pays, mais une certaine image du pays, élaborée à partir du point de vue d'un sujet, qu'il soit un artiste ou un simple observateur.¹⁴

Cette définition du paysage est tout à fait appropriée pour caractériser le passage cité plus haut du roman *O fotografia* : le paysage excède le seul lieu contemplé par le sujet, Duarte en l'occurrence, et forme une image sensible du monde, intégrant l'imaginaire et les sensations de l'observateur.¹⁵

¹³ SÜSKIND, 1986 (1985).

¹⁴ COLLOT, Michel. « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT (Le partage des disciplines)*, n° 8, mai 2011. Disponible sur internet : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>. Page consultée le 15 juillet 2017.

¹⁵ Nos observations entendent rejoindre l'intuition de Michel Collot, qui insiste sur l'idée que la littérature part de l'espace référentiel pour construire son propre espace, par l'imaginaire et l'écriture. Voici notamment ce qu'écrit Michel Collot : « Une géographie véritablement littéraire devrait intégrer cette dimension subjective et imaginaire, difficile à cartographier, si ce n'est à l'aide d'une 'carte mentale' ». *Ibid.*

L'extrait cité de *Passager de la fin du jour* est lui aussi emblématique de la technique d'écriture adoptée par son auteur. Le narrateur du roman prend toujours soin de coller au plus près du point de vue des personnages, le protagoniste Pedro en tout premier lieu. Les verbes de perception explicitent clairement le rapport entre la description et le point de vue de Pedro : « Cela il eut le temps de le lire, de le voir ».¹⁶ Toute la scène est donc décrite selon l'angle de vision du personnage, un angle restreint en l'occurrence, le narrateur insistant sur l'étroitesse d'une rue « sans trottoir ». Impossible, dans le mouvement rapide du bus, de voir les détails des paysages traversés. Ne sont donc évoquées que des métonymies de la rue : des fenêtres, une grille en fer et surtout les publicités, comme des sous-textes de l'univers urbain et commercial.

On pourrait s'attendre à ce que, de la même façon, la vue l'emporte très largement sur les autres sens dans la caractérisation des perceptions du *Silence de la pluie*, car l'activité policière exige de l'inspecteur une attention scrupuleuse aux moindres indices visuels laissés sur les lieux du crime. Pourtant, cela n'est pas si manifeste. L'écriture, certes, prend soin d'accumuler des détails visuels pour décrire les lieux de résidence des personnages et les espaces de rencontres où Espinosa interroge les suspects, de sorte que plusieurs pans de personnalité des uns et des autres se révèlent à travers le décor. Un cas typique est l'observation, par Espinosa, de la « sophistication *clean* » (*SDP*, p. 144)¹⁷ de l'atelier de Bia, qui donne un certain contour à la personnalité de la belle designer, d'une froide élégance. Mais la vue est parfois trompée par les apparences et brouillée comme le ciel de Rio de Janeiro, gris presque tout au long du roman... Sans compter que le côté intuitif d'Espinosa le rend sensible aux conditions climatiques, mais aussi à des perceptions plus corporelles, plus charnelles, de sorte que les images n'occupent pas une place hégémonique dans la narration.

Régulièrement, l'atmosphère des lieux est mise en avant. Outre les informations visuelles, sont incluses des remarques sur les attitudes physiques ou les choix alimentaires des personnages, leur préférence pour tel ou tel bar. Par exemple, le texte prend soin de faire remarquer le « silence révérent » d'Espinosa et d'Aurélío quand ils savourent un sandwich avec une bière sur la table étroite d'un troquet, ou bien le plaisir qu'éprouve Espinosa après son repas dans la rue Senhor das Passos, « envahi par l'odeur qui émanait du bureau de tabac Syria » (*SDP*, p. 251).¹⁸ Ces détails, pour anodins qu'ils puissent paraître, correspondent

¹⁶ Dans l'édition française, comme le montre le passage cité plus haut, seule l'expression « il eut le temps de le lire » a été conservée, mais le texte original est plus insistant : “isso ele ainda leu, ainda viu” (« il eut le temps de le lire, de le voir »).

¹⁷ “sofisticação *clean*” (*SDC*, p. 130).

¹⁸ “o silêncio reverente”; “invadido pelo cheiro de tabaco que emanava da charutaria Syria” (*SDC*, p. 228).

souvent au climat intime qu’Espinosa veut instaurer dans les discussions avec ses suspects et donnent surtout vie tant aux situations narratives qu’à la ville représentée. Ainsi le bar Montero apparaît-il comme l’exemple même du « *boteco* », un petit bar populaire et lieu de convivialité, bruyant et fréquenté par des personnages truculents,¹⁹ comme cet énorme Aurélio (110 kilos), « qui buvait de la bière comme du petit lait » (*SDP*, p. 174).²⁰ Dans un jeu ambigu entre les apparences et la réalité qu’elles tendent à brouiller, la duplicité du Rio de Janeiro déployé par *Le silence de la pluie* se trouve renforcée par ces contrastes entre, d’un côté, une atmosphère « noire », véhiculée par les descriptions en clair-obscur, sous la pluie, du centre-ville ou de Copacabana et, d’autre part, ces éléments plus rieurs, ces allusions à des plaisirs physiques et à un art de vivre populaire.

Ainsi donc, et même si cela tombe sous l’évidence, « la vue et son activation par le regard ne sont pas les seuls foyers de la perception. L’expérience du contexte transite par l’ensemble des sens ».²¹ Pour le coup, *O fotógrafo* est donc un cas à part, qui résulte d’un choix thématique de la part de Cristóvão Tezza, ce qui n’exclue pas quelques passages faisant figure d’exceptions, tel l’extrait cité plus haut, où les éléments visuels captés par le photographe au gré d’un déplacement en taxi se mêlent à des allusions sonores, par exemple des bruits de klaxons, avant que ne tombe le silence de la nuit. L’intrication de sensations visuelles et sonores est d’ailleurs un fait à relever en tant qu’effet de réalisme ; en effet, les personnages, comme nous le faisons nous-mêmes au quotidien, appréhendent des espaces complexes à travers une conjugaison de perceptions, avec plusieurs sens aux aguets.

Les sensations sont souvent mêlées et plurielles, surtout dans un univers urbain caractérisé par une activité débordante, c’est-à-dire que la « polysensorialité », pour reprendre le terme de Bertrand Westphal, configure des « paysages synesthésiques ».²² L’autre élément qui ressort de ce court extrait est l’idée de mouvement, par la succession de perceptions tant visuelles que sonores. Les sensations passent et s’épuisent à la vitesse du taxi. Dans l’extrait cité de *Passager de la fin du jour*, le vocabulaire employé suggère l’idée d’une musique du

¹⁹ En quelques phrases, Garcia-Roza parvient ainsi à caractériser l’ambiance simple et populaire du bar Monteiro, tout en ajoutant un détail comique sur le physique d’Aurélio qui donne vie à la scène : « Le choix du lieu n’avait rien à voir avec cette proximité [de l’entreprise Planalto Minerações], mais tout avec la qualité de la bière et du sandwich au jambonneau », *SDP*, p. 119. (“A escolha do local nada tinha a ver com essa proximidade, mas com a qualidade do chope e do sanduíche de pernil. Ao entrar no bar, não foi preciso procurar muito; Aurélio ocupava boa parte do espaço disponível. [...] A pequena mesa do bar parecia uma prancheta pousada no seu colo”). *SDC*, p. 107.

²⁰ “Tomava chope como se fosse guaraná”. (*SDC*, p. 157). La traductrice française a habilement choisi d’emprunter l’expression idiomatique « boire du petit lait », mais on regrettera quand même que le *guaraná* – un soda national à base d’une baie amazonienne – ait fait les frais de cette traduction !

²¹ WESTPHAL, 2007, p. 215.

²² *Ibid.*, p. 218.

moteur, mais une musique éreintante, syncopée selon les ornières de la route et secousses provoquées par le trafic routier. Impressions sonores et physiques sont donc, ici encore, évoquées simultanément. Surtout, ce qui ressort une fois de plus est la façon dont l'écriture du roman s'attache à rendre compte de l'expérience concrète et quotidienne des habitants, qui transitent entre le centre-ville et leur quartier de banlieue.

C'est une même impression de mouvement que l'on retrouve dans la citation du fragment 22 de *Tant et tant de chevaux*. Ruffato a une fois de plus recours à des constructions elliptiques qui font fi de certaines articulations syntactiques et parfois de la ponctuation pour exprimer une simultanéité de sensations, plusieurs bruits s'entremêlant dans le brouhaha de la rue. L'écriture, en outre, crée des effets inattendus en associant des termes qui en théorie renvoient à des sensations distinctes : ce sont, ainsi, les jambes qui « trébuchent » sur les mélodies crachées par les enceintes des magasins, le verbe « trébuche » connotant l'idée d'un heurt, d'un volume sonore qui agresse. Notons que, dans le même fragment, le personnage, une jeune fille, pense avec répulsion aux passagers anonymes qui la coudoient et parfois la pelotent, dans ses déplacements en train quotidiens : « oublier les sueurs excitées du train effroyable plaquées sur ses fesses collées à ses seins » (*TTC*, p. 56).²³

De l'ouïe au toucher, ce sont donc les sensations physiques, tactiles, qui expriment la promiscuité des villes et des moyens de transport. *Tant et tant de chevaux* est vraiment un roman dont l'écriture cherche à traduire ces micros-expériences de la ville, cette profusion de perceptions sensorielles qui irriguent sans cesse notre appréhension de l'espace urbain. Tout cela à travers différents procédés d'écriture tels que les onomatopées pour les perceptions auditives (en guise d'exemple : « le moteur qui vrombit dans l'oreille vrouououououm », *TTC*, p. 23),²⁴ ou encore d'innombrables juxtapositions de substantifs et de syntagmes nominaux, ce procédé pouvant être renforcé par une disposition de la page en vers, comme dans l'autre citation relevée plus haut, où la répétition de perceptions sonores, par l'anaphore, suggère l'épuisement de la jeune fille, à l'écoute de tous les bruits du voisinage.

« L'odorat, le toucher et le goût seraient des sens intimes, *corporels*, passifs, tandis que la vue et l'ouïe seraient des sens distants, *cérébraux* – quoiqu'il faille s'abstenir de généraliser », estime Bertrand Westphal.²⁵ Les citations que nous avons relevées, d'*Hôtel Brasília* et d'*Estive lá fora*, expriment justement une connaissance intime, un rapport de proximité avec la ville. L'idée, de plus, est que Brasília et Recife ont leurs odeurs,

²³ “esquecer os suores excitados do trem medonho encaixados na sua bunda abraçados em seus peitos” (*EECM*, p. 48).

²⁴ “O motor zunindo em-dentro do ouvido (zuummmmm)”, *EECM*, p. 17.

²⁵ WESTPHAL, 2007, p. 216.

reconnaissables entre toutes, comme si elles étaient dotées d'une personnalité, d'un caractère qui ne se laisse appréhender que par ceux qui vivent avec elle en lien étroit.

Les odeurs et les goûts rameutent souvent des souvenirs liés à notre enfance – « certaines odeurs de l'enfance ne s'oublient pas » (*RCO*, p. 44),²⁶ selon une phrase du *Récit d'un certain Orient* –, ou des impressions brutes, viscérales. Le goût n'apparaît guère au premier plan des perceptions sensorielles mises en avant par les romans de notre corpus, à l'exception de *Récit d'un certain Orient* et, dans une moindre mesure, de *Le silence de la pluie*, comme nous venons de l'évoquer. La phrase tirée du roman de Hatoum, sur les « plats orientaux et amazoniens », n'est pas directement liée à l'univers de la ville mais plutôt à la cuisine familiale. Elle est cependant loin d'être anecdotique pour ce qui est de la construction d'un espace particulier et de ses dimensions culturelles. Dans la mesure où la cuisine et la nourriture sont deux domaines essentiels de préservation d'une culture, les souvenirs olfactifs ou gustatifs sont des éléments centraux dans l'évocation de la matrice familiale libanaise.²⁷

Rien d'étonnant, donc, à ce que le goût et l'odorat soient aussi importants dans *Récit d'un certain Orient*. Cette fiction, en effet, n'est autre chose qu'une remontée dans le cours de l'enfance, une retrouvaille avec la Manaus d'antan dont la mémoire vient se télescoper avec le parcours dans la ville d'aujourd'hui. Ces odeurs et saveurs, à travers les récits de la narratrice principale ou de l'oncle Hakim, s'imposent comme les indices les plus manifestes d'une Manaus hybride, entre Orient et culture amazonienne, entre le « sud » méditerranéen et le nord du Brésil, entre la Libanaise Emilie et l'indigène Anastácia.

Le chapitre des arômes ne manquait pas à la conversation des deux femmes. Le parfum des fruits du Sud s'évaporait si on les plaçait à côté du *cupuaçu* ou du corossol [...] « Seules les figes de mon enfance avaient une odeur aussi enivrante ». Le parfum des figes était l'avant-garde du peloton d'histoires que racontait ma mère. *RCO*, p. 109.²⁸

Voilà qui est tout à fait caractéristique du roman dans son ensemble : des petites sensations comme le goût d'une figue, sortes d'équivalents de la madeleine de Proust, sont les points de départ de la remémoration et enclenchent une suite de récits.

²⁶ «na infância há odores inesquecíveis» (*RCO*, p. 33).

²⁷ La récupération d'une mémoire familiale imprégnée par des éléments de culture arabe, qui se sont transformés une fois transplantés ailleurs, reste l'un des axes thématiques majeurs du roman de Milton Hatoum, et de ce point de vue il peut être rattaché au roman de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, dont la trame s'articule elle aussi autour d'un noyau familial d'origine libanaise. NASSAR, 1989 (1975).

²⁸ O odor não estava ausente das conversas entre as duas mulheres. O aroma das frutas do “sul” vaporava, se colocadas ao lado do cupuaçu ou da graviola (...). “Só os figos da minha infância me deixavam estonteada desse jeito.” O aroma dos figos era a ponta de um novelo de histórias narradas por minha mãe. (*RCO*, p. 79).

Mais ce que nous voulons détacher pour l'heure, c'est que la nourriture se présente comme une marque très tangible de syncrétisme culturel. À Noël, événement ritualisé et particulièrement ancré dans les traditions, la liste des mets et de leur préparation occupe, de façon significative, plusieurs pages du récit. Emilie prépare avec ses amies de « l'agneau », des « friands et feuilletés » typiques de sa contrée natale, mais les « diverses tartes aux fruits de la région » amazonienne ne manquent pas, elles aussi, d'orner les tables (*RCO*, p. 43-45).²⁹ 45).²⁹ De la même façon, pour amadouer son mari après une dispute, elle prépare un « plateau « plateau d'entremets », avec des « fruits secs » et « un pot de confiture de goyave », fruit tropical (*RCO*, p. 55).³⁰

Que la ville dévore et effraie, ou bien qu'elle soit le théâtre heureux de l'enfance, la fiction la révèle de l'intérieur ; dans les différents cas examinés elle nous en livre des expériences singulières, un vécu intime. Ceci est particulièrement prégnant dans les deux derniers blocs de citation mentionnés plus haut, des romans *Passager de la fin du jour* et *Le silence de la pluie*. À travers la micro-sensation, l'influence du soleil ou du froid sur l'humeur et la capacité de réflexion, l'agitation des nerfs, ce sont des états semi-conscients ou inconscients qui sont mis au premier plan, un sentiment vague d'angoisse dans un trajet en bus vers un quartier dangereux, la solitude d'un homme traqué, emmuré dans son appartement d'un quartier de banlieue. Dans les deux passages en question, on note en outre une interface entre une vision microscopique et un plan macroscopique de la ville : dans *Passager de la fin du jour*, entre les sensations nerveuses des passagers et l'espace urbain sillonné par le bus, avec une allusion aux supermarchés qui semblent gagnés par une même frénésie nerveuse (à moins qu'il ne s'agisse de la frénésie de consommation et d'une course aux « promotions »...) ; dans *Le silence de la pluie*, entre la mélancolie de Max et l'humidité du bord de mer à Rio de Janeiro, au moment du printemps. Chez Garcia-Roza, lorsque Max compare sa solitude au sable de Flamengo – humide à l'extérieur, « l'intérieur sec » –, le dehors et les éléments extérieurs ont une force d'expressivité, étant interprétés par le personnage comme des miroirs des sentiments intérieurs.

Or cette interface entre la vision extérieure et les pensées intérieures est, on l'a vu, un élément manifeste dans tous les romans étudiés. Chacun des romans étudiés est porté par une écriture et une sensibilité particulières. Entre, d'une part, le registre un rien pathétique qui enveloppe les descriptions d'une église baroque ou d'un coucher de soleil dans *Estive lá fora* et, d'autre part, l'évocation minutieuse de détails prosaïques pour caractériser l'inconfort des

²⁹ « carneiro », « pastéis e folheados », tortas das frutas da região » (*RCO*, p. 32-33).

³⁰ « uma bandeja de doces, frutas secas e uma cumbuca cheia de compota de goiaba » (*RCO*, p. 41).

voyageurs dans *Passager de la fin du jour*, les différences sont nettes. Chaque fiction éclaire ainsi le domaine sensible d'une façon qui lui est propre, comme nous avons pu le suggérer en chemin lorsque nous avons évoqué la prédominance presque absolue de l'élément visuel dans *O fotógrafo*, l'irruption d'onomatopées et de ruptures syntaxiques pour caractériser la cacophonie urbaine dans *Tant et tant de chevaux*, ou encore la force des goûts et des odeurs pour réveiller le passé et l'enfance dans *Récit d'un certain Orient*. Toutefois, ce qui apparaît donc avec force dans toutes ces fictions est que le ressenti et la perception sensorielle sont au premier plan de leur représentation de l'espace. La ville et les paysages sont avant tout des réalités sensibles ; en ce sens, la fiction a son mot à dire sur notre expérience quotidienne de la ville. De la sorte, la foule de sensations charriées par ces textes met en relief une appréhension subjective de la ville. Une appréhension singulière et donc fortement contrastée, allant de connotations dysphoriques³¹ jusqu'à une dimension euphorique.³²

Karl Erik Schøllhammer mène une grande partie de sa réflexion critique sur la question d'un « nouveau type de réalisme » qui « privilégie l'effet affectif et sensible »,³³ au détriment d'une exigence de représentation objective. Il évoque « un réalisme affectif » qui « ramène l'action du sujet à l'intérieur de l'événement de l'œuvre »,³⁴ étant moins intéressé par l'imitation objective d'une réalité extérieure que par des effets sensibles et sensitifs de la réalité. Déjà, chez Flaubert, pourtant étiqueté comme l'un des grands « réalistes » au sens classique du terme, la ville apparaît à travers les impressions vives des personnages, comme nous l'avons évoqué dans notre première partie en renvoyant au travail critique de Robert Alter.³⁵ La réalité objective est un leurre, le réel est nécessairement une expérience subjective : en un sens l'œuvre de Flaubert marque un point d'inflexion et dénote une défiance de plus en plus grande à l'égard du réalisme, entendu comme une représentation fidèle du réel.

³¹ « Le retard du bus, les relents d'urine et d'ordures, le trottoir couvert de trous et de flaques, l'asphalte brûlant avec des tâches d'huile bleutées, prêtes à s'évaporer – tout cela, Pedro en avait l'habitude ». *PFJ*, p. 10. (“A demora do ônibus, o bafo de urina e de lixo, a calçada feita de buracos e poças, o asfalto ardente com borões azuis de óleo, quase a ponto de fumar – Pedro já estava até habituado.” *PDF*, p. 9.)

³² « La fenêtre m'apportait une lumière neuve et joyeuse, un paysage de maisons, le bruit des rues, même la boue boue me semblait nouvelle », *HB*, p. 162. “A janela me trazia uma luz renovada e alegre, a paisagem de casas, os sons das ruas, até o barro me parecia novo”.

³³ SCHØLLHAMMER, 2009, p. 57.

³⁴ Idem. « Realismo afetivo: evocar realismo além da representação ». In: *Revista de estudos de literatura brasileira contemporânea*, n° 39, janvier-juin 2012, p. 142.

³⁵ « La ville est solidement présente en tant que fait central des réalités sociales et historiques, mais selon cette approche narrative [celle de Flaubert] il ne serait possible de représenter les traits distinctifs de ces réalités qu'à travers la façon dont elles impriment leur marque sur une conscience individuelle, et en signifiant comment elles renforcent ou même forment un état d'esprit particulier ». ALTER, 2005, p. 42.

Si la littérature contemporaine, et en particulier les auteurs que nous mettons au centre de nos études, est bien consciente des ambiguïtés du concept du réel, elle s'inscrit pourtant souvent dans une veine réaliste. Ce n'est pas une aporie : tous les romanciers de notre corpus ont en commun de croire en la capacité de la fiction d'être en prise avec le réel,³⁶ qu'ils n'entendent certes plus restituer dans son exhaustivité ou son objectivité totale, à laquelle ils ne croient plus, mais dont ils nous livrent un point de vue, comme en une coupe instantanée traversée par des affects, des émotions et des impressions spontanées. Le réalisme affectif dont parle Schøllhamer crée des effets de réalité, par des images et des émotions, plutôt que de se livrer à une imitation consciencieuse du réel. Les sensations et les affects figurent ainsi un rapport intime des personnages avec leur ville. Cette intimité est d'autant plus marquée qu'elle ressort d'une histoire propre à chaque individu ou personnage et qu'elle relève d'une mémoire des espaces fréquentés et traversés. Dans les mots de Robert Alter:

Cependant une ville se présente à la conscience de l'observateur non seulement comme une gamme variée de données sensorielles dans l'instant présent, mais aussi comme une sorte de site archéologique, laissant des traces de son passage en une série de strates historiques.³⁷

Nous en revenons aux strates temporelles et à l'hétérogénéité temporelle que notre première partie avait mises en perspective. Pour les personnages, il s'agit de strates parfois oubliées, d'un passé qui peut resurgir avec d'autant plus de violence qu'il était enfoui, repoussé par la conscience. L'évocation des sensations et des affects est ainsi un biais par lequel la fiction ravive la mémoire et re-présente des souvenirs (le préfixe, comme dans l'introduction de notre thèse, est détaché à dessein pour souligner combien certains textes rendent présent le temps passé).

La mémoire, certes, s'élabore le plus souvent comme un processus conscient et mûri, une reconstruction pouvant passer par le refoulement de certains événements, un filtrage du passé. « Plus la part de l'élément de choc est importante dans les impressions singulières, plus la conscience, cherchant à se prémunir contre les excitations, doit être inlassablement aux aguets [...] »,³⁸ affirme Walter Benjamin. Ainsi les narrateurs de *Récit d'un certain Orient* ou de *Hôtel Brasília*, notamment, essaient de redonner un cadre à leur passé personnel et de se défendre, par une mise à distance, de certains chocs traumatiques tels que la mort de Soraya

³⁶ Leurs propos, dans nos entretiens (voir les « Annexes »), ou éventuellement dans leurs essais critiques, sont sans ambiguïtés sur cette question.

³⁷ ALTER, 2005, p. 115.

³⁸ BENJAMIN, 2000 (1935), p. 341.

Ângela, cousine de la narratrice dans le roman de Milton Hatoum, ou bien celle de Valdivino dans la fiction de João Almino.

Mais la mémoire volontaire, retravaillée consciemment, se trouve parfois débordée par une poussée de l'inconscient, et c'est justement le cas, en maintes occasions, pour les narrateurs du roman amazonien et du roman de Brasília. Or voici ce qui advient, toujours selon Walter Benjamin – dans un essai consacré à la poésie de Baudelaire, où il évoque la façon dont le poète met en lumière des chocs mémoriels –, lorsque la conscience ne parvient pas à parer les chocs de la mémoire:

En cas d'échec, on verrait s'installer l'agréable ou (le plus souvent) la désagréable frayeur qui, selon Freud, sanctionne le défaut de défense contre le choc. Baudelaire a traduit cette situation par une image violente. Il parle d'un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu. Ce duel est le processus même de la création.³⁹

Ce que dit là Benjamin, à propos d'une rénovation de la poésie lyrique par Baudelaire, aurait donc des implications sur l'ensemble de la création littéraire. D'ailleurs le philosophe allemand souligne à plusieurs reprises le fait que, dans le domaine de la fiction, la *Recherche* de Proust peut être assimilée au projet baudelairien, par son attachement aux mécanismes de la « mémoire involontaire ». « En langage proustien [...], ne peut devenir élément de la mémoire involontaire que ce qui n'a pas été expressément et consciemment 'vécu' par le sujet ». ⁴⁰

Cet aspect de la mémoire, qui surgit avant tout de façon soudaine et inconsciente, contrastant avec une mémoire attentive et consciente, est manifeste pour certaines des fictions ici étudiées et tout particulièrement pour *Récit d'un certain Orient*, *Passager de la fin du jour* et *Estive lá fora*, dans lesquels les narrations déploient des événements ou des événements passés à partir de sensations éprouvées par les personnages à l'âge adulte. Parmi les auteurs du corpus, Milton Hatoum, d'ailleurs, ne cache pas l'influence de Proust sur sa conception du temps et de la littérature.⁴¹ Le souvenir d'un « certain » Orient renvoie à cette idée que l'Orient est avant tout une construction mentale et inconsciente des personnages, ou plutôt une reconstruction où l'imaginaire et l'inconscient transforment des récits d'ancêtres et des souvenirs latents ; une reconstruction qui s'échafaude donc souvent à partir d'arômes, de goûts et de sensations, comme les phrases citées plus haut en témoignent.

Quant à *Passager de la fin du jour*, ce roman n'a rien ou si peu de proustien, mais, comme nous avons déjà pu le noter, les mécanismes de mémoire involontaire, par une sensation aussi simple que la perception du bruit du moteur ou bien des trous dans l'asphalte,

³⁹ *Ibid.*, p. 341.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 342.

⁴¹ WEIGEL, François. *Entretien avec Milton Hatoum*, São Paulo, octobre 2016 (Voir « Annexes »).

ont un rôle essentiel de pivots entre le voyage en bus et la résurgence de souvenirs et de traumatismes, comme l'attaque dont Pedro avait été victime alors qu'il vendait des livres dans la rue. Dans *Estive lá fora*, ce sont de tels mécanismes de mémoire involontaire qui font confluer deux espaces, le Recife du temps d'énonciation et le sertão du temps jadis. Pour un personnage aussi sensible que Cirilo, l'intensité du soleil suffit à raviver brusquement un souvenir rattaché à la ville provinciale dans la terre de son enfance : « Le soleil de Recife aveugle. Il ne brillait avec pas moins d'éclat sur la tête de sa grand-mère, son père, sa mère et ses frères, le jour où ils s'étaient dit adieu en pleurant sur le pas de la porte [...] » (*ELF*, p. 9).⁴²

De la sorte, une mémoire affective fait ressortir les liens créés par les personnages avec l'univers urbain dans lequel ils vivent, parfois dans un rapport de contraste avec d'autres espaces, tels que l'Orient libanais ou le monde rural. Par leurs attentions aux micro-perceptions, ainsi qu'aux éléments naturels tels que la pluie ou le soleil, les textes font ressortir un rapport très sensible à l'espace ; un rapport poétique ou « géopoétique », serait-on tenté de dire, selon le terme forgé par le poète écossais Kenneth White.⁴³ Les sensations et la remémoration soulevée par des émotions plus ou moins vives singularisent la représentation de la ville. La fiction, pour autant, sur ce mode mineur et de façon détournée, peut parfois jeter une lumière singulière sur certaines problématiques du monde urbain, de façon générale, et sur les villes représentées en particulier...

⁴² «O sol do Recife cega. Não menos intenso brilhava numa cidade longe sobre a cabeça da avó, do pai, da mãe, e dos irmãos, no dia em que se despediram chorando à porta de casa [...]».

⁴³ La « géopoétique » renvoie chez Kenneth White à un élan créateur, et ne doit donc pas être mise sur le même plan que les travaux « géocritiques » (et non créateurs) de Bertrand Westphal, ce dernier s'intéressant surtout aux rapports entre intertextualité et spatialité. Le texte géopoétique est mû par le désir d'établir un rapport entre la création littéraire et l'espace. L'intention poétique est de se raccorder à la terre, l'humus, les éléments naturels tels que le vent ou l'eau, mais en allant de territoire en territoire, dans un élan nomade plutôt que statique. « Pour qu'il y ait monde au sens plein du mot, un espace commun appelant à une vie dense et intense, il faut que le rapport soit, de la part de tous, sensible, subtil, intelligent. [...] Le travail géopoétique viserait à explorer les chemins de ce rapport sensible et intelligent à la terre, amenant à la longue, peut-être, une culture au sens fort du mot ». WHITE, 1994, p. 25.

5 UN DÉFI LITTÉRAIRE: DIRE LA VIOLENCE ET L'ÉCLATEMENT DES VILLES

Par le prisme de la fiction et donc à travers la mémoire, les affects et le langage, les romans peuvent révéler des problèmes urbains généraux et renvoyer à des caractéristiques sociologiques et anthropologiques de la vie dans les grandes villes. C'est l'intuition qui va nous guider dans cette sous-partie, en accord avec les conceptions que les différents auteurs étudiés ont de la littérature et de ses articulations avec la société. Tous les romans du corpus, même si ils ne se limitent pas à ces thématiques, offrent, d'une façon ou d'une autre, un regard sur la violence et la fragmentation urbaine, sur la « ville scindée » (*Cidade partida*), pour reprendre le titre d'un livre écrit par Zuenir Ventura, représentant du journalisme littéraire et ayant enquêté sur un massacre dans la favela carioca de Vigário Geral.¹

La fragmentation urbaine est d'autant plus importante que nous sommes entrés dans l'ère des mégalo-poles gigantesques, sans commune mesure avec la ville d'antan, y compris les villes dysphoriques d'un Zola ou d'un Dickens. Lorsqu'elle représente les villes d'aujourd'hui et les modes de vie urbains, la littérature, inéluctablement, se trouve nez-à-nez avec des phénomènes nouveaux, ou en tout cas des phénomènes anciens qui ont pris une plus grande ampleur. La sociologue Barbara Freitag a mené une réflexion sur cette question en étudiant *L'heure de l'étoile*, un texte que nous avons évoqué dans notre première partie. Dans ce récit fictionnel de Clarice Lispector, la narration tente de donner voix à des individus marginaux, mais expose ses difficultés à lire les signes de la ville et de ses existences anonymes. Ce récit serait révélateur d'un changement de paradigme, un « saut qualificatif » selon les termes de Barbara Freitag,² entre les descriptions de la « métropole européenne »³ et les représentations des grandes villes de la deuxième partie du XX^e siècle.

Pour Freitag, avant même que les « philosophes, sociologues, politiques, économistes et démographes » ne cherchent « a posteriori des explications ou des conceptualisations », ce sont les artistes, « avec leur plus grande sensibilité pour les nouvelles formes de sociabilité que les mégalo-poles ont fait émerger », qui ont « détecté » dans leurs œuvres des phénomènes nouveaux, apparus entre les années 1960 et 1990.⁴ Parmi ces effets majeurs entraînés par l'accroissement démographique des grandes villes, à l'échelle mondiale et tout particulièrement dans les pays de l'hémisphère sud, elle met en avant les phénomènes

¹ VENTURA, 1994..

² FREITAG, 2002, p. 113.

³ *Ibid.*, p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

d'immigration et de multiculturalisme, la formation de contrastes de plus en plus radicaux tant dans les tissus urbains que dans les styles architectoniques, ainsi que la multiplication de « sous-cultures » urbaines, en elles-mêmes homogènes mais divergentes entre elles, selon les nationalités, les classes sociales, la religion, des questions de genre ou les habitudes sexuelles.⁵ Telles sont des questions que la fiction urbaine contemporaine interroge, en particulier dans cette obsession qu'elle a d'offrir un regard sur les contrastes des villes et sur les formes les plus variées d'altérité ;⁶ sur l'éclatement de la ville, ses coupures spatiales et ses fractures sociales, sa violence. La ville et ses revers, les peurs et les séparations qu'elle implique, la ville dysphorique.

Nos sept romanciers ont chacun à leur façon fondé une œuvre en dialogue avec leur temps et leur société, à l'heure où le Brésil démocratique est de plus en plus hanté par les questions de l'injustice sociale et de la violence. À l'heure, parallèlement, où l'art – le cinéma tout autant ou même davantage que la littérature – s'engage, parfois de façon contestable et mercantile, dans l'univers des favelas, du crime et de la drogue. Notre procédé sera le suivant : nous énoncerons différentes thématiques et problématiques urbaines et sociales, doublées de questions littéraires, et nous tenterons à chaque fois d'avancer comment les différents romans étudiés s'y confrontent et sous quelles optiques ils inscrivent ces questions dans une dynamique fictionnelle.

5.1 Dialectique de la marginalité

Selon Valdemar Valente Júnior, les vingt dernières années ont marqué, dans la production artistique brésilienne, une « fixation d'une nouvelle réalité »,¹ par la reconnaissance d'une production narrative issue des banlieues. Nous y revenons encore, mais la publication de *Cité de Dieu*, en 1997, est à ce titre considérée comme une borne, une rampe de lancement. Roberto Schwarz, dans son célèbre article sur *Cité de Dieu*, avait souligné la « nouveauté » de ce roman en ce qu'il affrontait une situation urbaine récente et encore peu explorée par la fiction, à savoir la transformation, des années 1960 jusqu'aux années 1990, de

⁵ *Ibid.*, p. 109-110.

⁶ On notera d'ailleurs que, dans une liste très restreinte de romans qui rendent compte de nouveaux phénomènes urbains, Barbara Freitag, outre *A hora da estrela*, cite également le second roman de João Almino, *Samba-enredo* (Rio de Janeiro, Record, 1994). FREITAG, 2002, p. 113.

¹ VALENTE JÚNIOR, Valdemar. « Espaços da violência na narrativa brasileira contemporânea » (p. 65-78). In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n° 42, juillet-décembre 2013, p. 66.

la vie et de la structure des favelas, où le trafic de drogues et d'armes s'est systématisé. « Pour indiquer les nouveaux temps, l'auteur parle de 'néo-favela' [...] Tel est le processus que le roman recrée [...] ».²

João Cezar de Castro Rocha observe lui aussi un changement majeur dans la production culturelle contemporaine, dont une part significative « se distingue par la volonté de dénoncer toute forme de cooptation, celle-ci n'étant finalement qu'une façon de masquer les inégalités ».³ Autrement dit, la « dialectique du 'malandresque' »⁴ et l'ordre relationnel, qu'Antonio Candido et Roberto DaMatta ont éclairés par leurs approches respectives, littéraire et anthropologique,⁵ ont été en partie remplacés et secondés par la « dialectique de la marginalité » et l'ordre conflictuel. Le « *malandro* »⁶ est un type littéraire et social qui incarnerait une certaine brésilianité, une figure populaire aux multiples visages et discours qui fait ses tours de passe-passe et ses espiègleries, un individu patelin qui au besoin joue de ses relations et fait appel à la médiation des autres, pour grimper et changer de position dans la hiérarchie sociale, sans toutefois la contester. Il se meut avec aisance dans la société, il sait pouvoir s'appuyer sur des logiques d'accommodement et de conciliation des différences. Le marginal, quant à lui, dans les mots de João Cezar de Castro Rocha, « peut désigner aussi bien l'exclu que le criminel, voire les deux à la fois »,⁷ mais il reste à l'écart de la société et lutte pour sa survie en ne croyant plus, comme le *malandro*, à des possibilités de conciliation. « Le conflit ouvert ne peut plus se dissimuler sous le masque d'une convivialité carnavalesque » ;⁸ sans concession aucune, la littérature expose la violence et la logique d'exclusion sur laquelle repose la société brésilienne. Avec une perspective engagée et une utilisation de la littérature comme véhicule de contestation.

² SCHWARZ, 1999, p. 163.

³ CASTRO ROCHA, 2015a, p. 361.

⁴ Le terme de « dialectique du malandresque » a été forgé par Antonio Candido ("a dialética da malandragem"), et traduit par Jacques Thiériot. « Dialectique du malandresque », CANDIDO, 1995 (1970). Candido avait alors écrit un essai sur les *Mémoires d'un sergent de milices*, de Manuel Antonio de Almeida, célèbre roman qui date du milieu du XIX^e siècle, et qui raconte les pittoresques aventures de Leonardo père et fils, figures du petit peuple de Rio de Janeiro. ANTÔNIO DE ALMEIDA, 1944 [1854].

⁵ Le *malandro* tire avantage de toutes les situations, cherche à se faire coopter et à être « absorbé par le pôle conventionnellement positif ». CANDIDO, 1995 (1970), p. 200. Roberto DaMatta, s'appuyant en partie sur les observations de Candido, développe une approche anthropologique sur le « dilemme » du Brésilien, et sur son penchant, malgré les lois égalitaristes et la fondation d'un Etat bureaucratique, à vouloir toujours faire primer son réseau personnel. DAMATTA, 1983 (1978).

⁶ L'adjectif « malandrin » existe en français, mais il nous semble qu'il ne recouvre pas entièrement le sens du mot « *malandro* » dans la culture brésilienne. Le *malandro* a de multiples facettes, il est tour à tour voyou, malin, rusé. Jacques Thiériot y voit un mot « élastique, dont le sens varie de 'malhonnête' à 'bon vivant' ». Cf. CANDIDO, 1995 (1970), p. 191, note 1.

⁷ CASTRO ROCHA, 2015a, p. 362.

⁸ *Ibid.*, p. 356.

La dialectique de la marginalité est portée par des artistes ayant connu eux-mêmes la position d'exclus, de marginaux. Plus largement, elle marque une inflexion dans la manière d'évoquer les fractures sociales du Brésil et dans la production culturelle de ce pays. Dans cette optique, dans la mesure où elle constitue « un sérieux effort d'interprétation des mécanismes d'exclusion sociale », ⁹ elle est sans doute le reflet d'une évolution beaucoup plus générale de la réflexion et des regards intellectuels et artistiques portés sur les contradictions et inégalités du Brésil. Ceci étant, dans la société brésilienne comme dans nos romans à l'étude, coexistent des logiques qui ressortissent aux deux dialectiques. Des pratiques et comportements « malandresques » ne cessent d'avoir cours et les observations d'Antonio Candido et de Roberto DaMatta sur la logique des faveurs et de la cooptation, dans une face négative, ou bien l'art de la synthèse dans une face plus positive, permettent encore aujourd'hui d'interpréter des formes particulières de médiation et d'éclairer leur importance dans l'univers social brésilien.

On en trouve quelques exemples frappants au détour des pages de nos romans, par exemple lorsque sont évoqués les rapports à la fois amicaux et distants entre Emilie et sa servante, dans *Récit d'un certain Orient*, ou bien quand Cirilo va demander à son cousin policier de retirer une plainte déposée contre son ami Leonardo, demande à laquelle le policier accède, non sans abuser de son pouvoir en jouant sur le double registre de l'autorité institutionnelle et des rapports familiaux (*ELF*, p. 51-59). Reste que, dans la majorité des romans du corpus, l'exclusion sociale, si elle est évoquée et apparaît au détour de certaines péripéties romanesques, ne peut être considérée comme un épicerne thématique et narratif, étant en outre traitée de façon plutôt traditionnelle. Le petit trafiquant dans *O fotógrafo*, Max dans *Le silence de la pluie*, mais aussi dans une moindre mesure l'ouvrier Valdivino dans *Hôtel Brasília*, demeurent dans un arrière-plan romanesque. ¹⁰

Ce sont des petits voyous, des « *malandros* » ou des êtres affaiblis par le marché du travail, qui inspirent parfois de la commisération et souvent une certaine sympathie ; mais leurs parcours et comportements n'impliquent pas directement et radicalement la notion de crispation sociale et de conflit. Pour ce qui est de Valdivino, il illustre cette forme de synthèse, d'accommodation entre classes sociales en devenant l'ami d'une famille plutôt aisée, même s'il tombe dans l'oubli aussitôt qu'il devient trop embarrassant pour la réputation

⁹ *Ibid.*, p. 365.

¹⁰ Il est vrai que dans le roman de João Almino, la mort du *candango* est un axe fort du récit, et ce constat doit donc être nuancé. Toutefois, Valdivino, s'il fascine tous les autres personnages, n'est qu'un acteur parmi d'autres du récit retraçant les jeunes années du narrateur dans la capitale en construction. Sa condition de marginal est signifiée par la narration, certes, mais sans que cela ne devienne un angle de lecture absolument essentiel.

de la famille du narrateur.¹¹ En tant qu'ouvrier lettré occupant à ses heures perdues la fonction d'écrivain public, Valdivino est présenté à l'ingénieur Roberto comme une « curiosité » (*HB*, p. 105),¹² un terme employé par le père du narrateur et qui révèle combien l'amitié avec le *candango* recèle un fond d'attrance pittoresque, ainsi qu'une philanthropie artificielle. Autrement dit, Valdivino éclaire une forme de souplesse interrelationnelle dans la société brésilienne, tout autant que les limites et faux-semblants des interrelations.

Quoi qu'il en soit, la particularité des romans *Passager de la fin du jour* et *Tant et tant de chevaux* doit ici être soulignée. Gardons-nous cependant de jugements à l'emporte-pièce : nous ne mettons pas ces fictions sur le même plan que les auteurs de la « dialectique de la marginalité », mais nous entendons simplement relever une proximité en ce qui concerne la façon d'exposer un contexte social. Il ne serait pas pertinent de rattacher directement les œuvres de Ruffato et Rubens Figueiredo aux textes de la dite « littérature marginale ». Ces deux romanciers se réclament plus volontiers d'une tradition littéraire allant des réalistes aux expérimentalistes d'avant-garde, sans compter que leurs personnages et leurs situations romanesques, s'ils mettent en avant des situations d'exclusion sociale, vont bien au-delà de l'univers des favelas ou du crime organisé. De par ses thématiques plus larges, le traitement des personnages, du langage et des techniques narratives, Ruffato demeure plus proche d'un Tezza que d'un Paulo Lins et c'est avec cette conviction que nous avons construit notre corpus. S'il y a concordance entre les approches littéraires de la littérature marginale et celles de Ruffato et de Rubens Figueiredo, cela concerne donc la représentation des différences sociales dans leur versant abrupt, sans médiations.

« Il ne s'agit plus de concilier des différences, mais de les souligner, en récusant l'improbable promesse d'un compromis entre le cercle restreint des maîtres du pouvoir et l'univers des exclus » :¹³ ces termes de João Cezar de Castro Rocha sur la dialectique de la marginalité peuvent s'appliquer à *Tant et tant de chevaux* ou à *Passager de la fin du jour*. Mais étayons notre analyse pour détacher un aspect plus spécifique de l'œuvre de Ruffato. Il est certain que l'auteur natif de Catagüeses ne célèbre pas, à la façon d'un João Antônio, le « *malandro* », ce petit malfrat finalement assez sympathique – prostituée, mendiant, désœuvré

¹¹ Aussi forts qu'aient été les liens entre Valdivino et la famille du narrateur, la narration fait clairement percevoir le fait qu'il demeure, malgré tout, un être marginal. Lui l'ouvrier, représentant d'une classe sociale essentielle pour la construction de la ville, est symboliquement le personnage qui disparaît aussitôt après l'inauguration de la capitale (il meurt le 22 avril 1960), comme l'a fait remarquer la critique littéraire Regina Zilberman : « Au contraire de la Cidade Livre, construite pour être temporaire, mais qui existe encore aujourd'hui, Valdivino est l'individu jetable, qui ne trouve pas sa place dans le monde qui apparaît au grand jour le 21 avril 1960 ». ZILBERMAN, 2012, p. 52.

¹² « uma curiosidade », *CL*, p. 113.

¹³ CASTRO ROCHA, 2015a, p. 361.

ou rebelle incompris – qui louvoie entre ordre et désordre, un « marginal » plutôt exotique, un débrouillard qui en dernier ressort a le désir d'être absorbé par les dominants. Toutefois, sauf rares exceptions, ses personnages ne sont pas non plus, comme chez Paulo Lins ou Ferréz, des jeunes criminels sans perspectives, enchaînés à un cercle de violences, des « marginaux » au sens où ils seraient rejetés le plus souvent dans l'illégalité, en dehors du « système ».

Dans *Tant et tant de chevaux* et dans les romans ultérieurs que l'auteur a regroupés sous le titre *Inferno provisório*,¹⁴ la plupart des personnages sont des travailleurs modestes, parfois des chômeurs, qui participent donc à la vie sociale, veulent s'intégrer au « système », mais sont écrasés ou étouffés par celui-ci. Il y a bien sûr quelques exceptions, tel cet « Indien » sans domicile fixe qui astiquait les toilettes du bar d'Aprígio pour avoir de quoi manger un misérable sandwich et que l'on a retrouvé mort, étendu raide sous une marquise, « étranger à tout, à tout » (*TTC*, p. 40).¹⁵ Cette répétition finale, d'un registre pathétique, inspire de la pitié au lecteur pour un personnage qui, pour le coup, n'a plus aucune attache avec la société. L'Indien, au même titre qu'une poignée d'autres personnages des fragments, est un cas extrême de déclassement, mais généralement les anonymes de cette fiction ne sont pas des marginaux absolus, des indigents sans la moindre ressource ; ils appartiennent plutôt à cette écrasante majorité de la population brésilienne, dans les limbes des classes moyennes inférieures.¹⁶

Tout le projet romanesque de Ruffato est ici contenu : donner voix et consistance aux sans-grades de l'organisation sociale, se constituer comme une caisse de résonance de la classe populaire en stylisant les divers langages de ces populations, le tout dans un contexte nettement hostile, où la possibilité de compromis et d'accommodations entre pauvres et nantis est mise en échec. Les extrêmes sociaux sont sans cesse rappelés au lecteur et comme le

¹⁴ On retrouve dans *Inferno provisório* des techniques d'écriture expérimentées par Luiz Ruffato dans *Tant et tant de chevaux*, ainsi qu'une structure éclatée, en partie du moins car des mêmes personnages apparaissent et réapparaissent au long des récits croisés de cette vaste fresque sociale qui s'étale sur plus d'un demi-siècle et se conclut par les temps les plus récents. Ces romans relatent l'exode de natifs de Catagüeses (Minas Gerais) vers São Paulo, au fil des générations, et en ce sens les textes d'*Inferno provisório* et *Tant de chevaux* se complètent, car de l'un à l'autre la fiction permet de retracer un processus historique et des mouvements de migration, d'une ville moyenne de campagne vers une immense mégapole. RUFFATO, 2016 (2005-2011).

¹⁵ «a tudo alheio, a tudo» (*EECM*, p. 33).

¹⁶ Au passage, relevons la remarque de Sheila Katiane Staudt sur l'importance des articles indéfinis dans la caractérisation des personnages mais aussi des lieux, car ces oubliés du quotidien semblent éprouver les pires difficultés à s'appropriier l'espace, à faire corps avec lui : « La reconnaissance malaisée de leurs visages dénote l'invisibilité caractéristique de ces personnages, la plupart du temps sans nom, identifiés par des articles indéfinis : 'un garçon, un Indien, une mère, une femme, un homme, un médecin raté, etc.' ; des individus qui transitent en des lieux non moins indéfinis : 'une arrière-cuisine, une salle improvisée, dans un nid de la rue Henrique, sur un matelas peu épais, dans une petite chambre, une arrière-cour cimentée, sous un lampadaire de l'Avenue Francisco Morato, etc.' ». STAUDT, 2015, p. 209.

relève le critique Cristhiano Aguiar, les situations sociales et financières des personnages sont très souvent reliées explicitement au lieu dans lequel vivent et agissent les personnages:

[...] Les personnages peuvent tout à fait ne pas posséder un visage bien net, ou même un nom, mais à tout le moins ils sont associés à un espace géographique, un lieu qui sert à caractériser le rôle social de chaque personnage dans la société brésilienne.¹⁷

De fait, les quelques personnages des classes aisées, tels qu'un médecin, un politique corrompu, ou bien les membres du cercle d'amis du fragment 63, sont associés à des quartiers riches comme Perdizes, Pompeia, Higienópolis, tandis que les pauvres vivent souvent dans des favelas, des banlieues éloignées, ou bien dans le centre-ville et ses rues décadentes, qui serait un lieu idéal pour voler des portefeuilles (fragment 19, *TTC*, p. 52-53). Les coupures sociales sont donc marquées par d'abruptes oppositions géographiques.

Dans *Passager de la fin du jour*, Pedro est lui aussi un individu au statut économique précaire, même si, vivant non loin du centre-ville et ayant réalisé des études plus longues, il reste proche d'une sphère sociale mieux intégrée. Il se sent « différent » des gens avec qui il partage l'expérience d'un déplacement en bus vers les quartiers des banlieues, tout en s'efforçant de mieux saisir la réalité de ces individus et en ayant directement accès à cette réalité par sa relation avec Rosane et sa famille, des banlieusards aux revenus très modestes. Le roman se focalise donc sur un point de vue intermédiaire, à mi-chemin entre des visions du haut et du bas. Or Pedro ne cesse de constater le hiatus qui sépare les nantis des pauvres ; de par sa position sociale intermédiaire, il dispose d'une position privilégiée pour observer ces coupures sociales, ces codes et règles implicites qui démarquent à la fois les territoires et les individus. Au cœur du roman, comme nous l'avions déjà fait remarquer dans notre première partie, réside cette notion de faille irréconciliable et de délimitations socio-économiques.¹⁸

Surtout, le texte démantèle les discours des puissants sur la méritocratie, dévoile l'hypocrisie d'une rhétorique visant à faire croire que les divisions sociales sont poreuses et qu'il serait facile d'*évoluer* (le verbe darwinien est interrogé sous toutes les coutures par le roman), de transiter d'un espace à l'autre. À quelques reprises, des anecdotes sur certains personnages suggèrent que des règles de droit et la réglementation étatique sont là pour assoir

¹⁷ AGUIAR, 2017, p. 155.

¹⁸ C'est une thématique récurrente dans l'œuvre de Rubens Figueiredo, et on songe tout particulièrement à une nouvelle comme « A escola da noite », où une jeune maîtresse pleine d'entrain, prête à se battre corps et âme pour aider ses élèves d'un quartier pauvre à surmonter les hiérarchies sociales, finit par être envahie par la peur et les préjugés, frôlant les murs à chaque fois qu'elle se rend à l'école, dans une zone urbaine hostile et en marge de tout. FIGUEIREDO, 2009 (1994), p. 144-153.

la domination de centres socio-économiques sur des espaces périphériques, c'est-à-dire que derrière les « stries » de l'espace, il y a un appareil d'État, une organisation politique et économique.¹⁹ Pour rendre compte de cette utilisation des lois dans le but de conforter une hégémonie socio-politique, Rubens Figueiredo met en place quelques astuces et notamment la création de personnages secondaires du monde juridique, des clients de Pedro qui devisent tranquillement sur le système pénitentiaire et le sort réservé aux criminels.

Le texte fait ainsi mention d'un jeune avocat, client de la librairie de Pedro, dont la tâche consiste à défendre une entreprise ayant vendu à des hôpitaux publics des plaques de prothèse métallique mal conçues, qui rouillent à l'intérieur du corps des patients (*PFJ*, p. 215). Cet avocat, jeune homme fortuné, dont le texte se plaît à décrire les chirurgies esthétiques et l'achat d'un yacht personnel, réalise des plaidoyers brillants pour relativiser l'erreur de fabrication et éviter que le cas ne s'ébruite dans les médias (*PFJ*, p. 216). Un exemple terrible de la défense des intérêts de grands groupes financiers par le recours au droit. Mais il y a en a bien d'autres dans le texte. Toujours pour mettre en évidence une logique économique fondée sur des bénéfices énormes et faisant pourtant peu de cas des populations, Rubens Figueiredo adopte un autre artifice narratif qui consiste à rapporter l'entretien radiophonique écouté par Pedro. Une journaliste et une experte financière discutent d'une réunion de la Banque centrale américaine, du taux d'intérêt, de barils de pétrole ; il est notamment précisé qu'elles « se réjouissent d'une nouvelle concernant un solde ou un déficit, exprimés en milliards tout ronds » (*PFJ*, p. 182).²⁰ La focalisation fait alors apparaître l'ironie de Pedro, qui « manqua d'éclater de rire » (*PFJ*, p. 182)²¹ en écoutant la fin du programme radiophonique:

Après quoi, toutes deux prirent congé, réjouies, en se souhaitant un bon week-end : l'une irait à la plage, l'autre à la montagne. [...] Pas une de ces plages par ici, [...]

¹⁹ On songe ici au travail de Deleuze et de Guattari sur le rôle de l'Etat moderne dans la maîtrise des territoires et le contrôle des populations, par l'imposition du « logos », de lois fixes et d'une bureaucratie : « Une des tâches fondamentales de l'Etat, c'est de strier l'espace [...]. L'Etat en effet ne se sépare pas, partout où il le peut, d'un procès de capture sur les flux de toutes sortes, de populations, de marchandises ou de commerce, d'argent ou de capitaux, etc. ». Un peu plus loin, les auteurs, comparant l'Etat moderne à d'autres structures politiques, ajoutent ceci : « Tout change avec les sociétés à Etat : on dit souvent que le principe territorial devient dominant. [...] Les Etats modernes (à partir de la cité grecque) développent une *extensio* homogène, au centre immanent, aux parties divisibles homologues, aux relations symétriques et réversibles ». DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 479, puis p. 483.

²⁰ “[...] Festejaram alguma notícia relativa a um saldo ou déficit, já agora expressos em bilhões redondos” (*PFD*, p. 145).

²¹ “quase riu” (*PFD*, p. 146).

une plage à laquelle on accède en métro – une plage éloignée, avec des bungalows bien séparés les uns des autres. (PFJ, p. 182-183)²²

L'exemple cité témoigne de la valeur des anecdotes dans *Passager de la fin du jour* :²³ elles fondent des oppositions spatiales et sociales et forment des cercles concentriques d'allusions à un discours dominant, véhiculé par les médias ou des personnalités du monde politique et judiciaire, à mille lieux du quotidien partagé par les passagers du bus. C'est de la sorte que *Passager de la fin du jour* éclaire la société brésilienne en termes de conflits et tourne le dos aux représentations sociales insistant sur les notions de synthèse et de conciliation.²⁴

5.2 Mise à distance critique des fractures sociales

Selon Valdemar Valente, « les conflits nourris par la crise permanente qui font des ravages dans les centres urbains [...] constituent, du fait de notre condition de pays engagé dans un processus foudroyant de transformation, une sorte de carte à explorer ». ¹ Nous venons de le voir, *Passager de la fin du jour* et *Tant et tant de chevaux* se distinguent au sein de notre corpus par la vigueur avec laquelle ils exposent l'écartèlement conflictuel entre classes sociales, souvent manifeste dans nos sociétés contemporaines, et au Brésil peut-être encore davantage. Dans les autres romans, la radicalité du conflit social ne constitue pas forcément un enjeu central de la représentation fictionnelle. Mais les romanciers ne sont pas pour autant dans le déni de ces antagonismes culturels et sociaux, qui sont devenus un terrain d'exploitation privilégié pour des auteurs de tendances très diverses et pas seulement pour des écrivains nés dans les favelas, auxquels se référait essentiellement Valente.

²² “Logo as duas se despediram, animadas, com votos de um bom fim de semana: uma iria para a praia, a outra para a serra. [...] Não uma dessas praias por aqui, [...] uma praia aonde se chega de metrô – uma praia afastada, um hotel de chalés bem separados uns dos outros.” (PFD, p. 146).

²³ Thales de Barros Teixeira, dans un article critique consacré à *Passager de la fin du jour*, met en parallèle cette anecdote du roman de Rubens Figueiredo avec un poème de Carlos Drummond de Andrade, dans lequel le motif de la plage sert également à mettre en avant la désinvolture cynique des groupes sociaux les plus favorisés. BARROS TEIXEIRA, Thales de. « A tradição latino-americana da alteridade em *Passageiro do fim do dia* de Rubens Figueiredo » (p. 154-162). In: *Opiniões. Revista dos alunos de literatura brasileira*, n° 9, 2016, p. 159. Ce rapprochement nous semble fort stimulant, et c'est pourquoi nous retranscrivons ici les vers du poète Drummond de Andrade : “Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram, / mas a areia é quente, e há um óleo suave / que eles passam nas costas, e esquecem” (« Les innocents, définitivement innocents, ignorent tout, / mais le sable est chaud, et il y a cette crème onctueuse / qu'ils se passent sur le dos, et ils oublient »). DRUMMOND de ANDRADE, 2013 (1940).

²⁴ En un mot, celui de Roberto Tonani do Patrocínio : « Rubens Figueiredo présente un monde d'opposés marqué par le conflit ». TONANI DO PATROCÍNIO, 2013, p. 274.

¹ VALENTE JÚNIOR, Valdemar. « Espaços da violência na narrativa brasileira contemporânea » (p. 65-78), In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n° 42, juillet-décembre 2013, p. 66.

Un passage de *O fotógrafo* nous semble illustrer une autre approche romanesque au regard du conflit social, une approche que l'on retrouve dans la majorité des romans de notre corpus, mais qui diffère de celle proposée par la dialectique de la marginalité. Dans ce passage, le photographe songe à quelques reprises aux paroles proférées par le père d'Íris lors de leur mystérieux entretien. « L'homme des dollars » (*OF*, p. 35), comme le photographe l'appelle, énonce l'opinion la plus cynique sur le déséquilibre économique et social du Brésil, qu'il caractérise comme un « dialogue de sourds » entre le « pays souterrain qui naît de l'autre côté de la fosse, profondément ignorant, des primates, des millions de groupies fanatisés », et de l'autre côté une minorité de gens n'ayant « aucun contrôle, empathie ou patience » à l'égard de la masse. (*OF*, p. 10).² Cette minorité, dans laquelle il s'inclue, le père d'Íris la désigne par un « nous, Brésiliens », pronom absolument représentatif de sa vision de la société et de ce que représente pour lui la nation,³ tandis que la majorité serait selon lui manipulée par des discours populistes.⁴

Le cynisme du point de vue est manifeste,⁵ mais peut-être qu'il condense la pensée d'une bonne partie des élites du pays, et dans le fond « l'homme des dollars » entérine l'idée de conflit et de fossé abyssal contenue dans la dialectique de la marginalité. Sans avoir cette même pensée sectaire, de nombreux personnages du roman sont plongés dans la perplexité face aux tensions qu'ils éprouvent entre ce que « l'homme des dollars » appelle abusivement « nous, Brésiliens » et les grandes masses de la population. Ce serait comme une forme de dialectique de la marginalité inversée : l'interrogation, par la fiction, d'attitudes et d'opinions que des individus bien intégrés ont fondé sur un monde social qu'eux aussi sont souvent amenés à envisager en termes de conflit.

Il est à cet égard intéressant qu'*Hôtel Brasília*, *O fotógrafo* et, une fois encore, *Passager de la fin du jour*, donnent voix au chapitre à des personnages exerçant les fonctions d'élus politiques, d'ingénieurs et concepteurs urbains, de juges d'État, car en dépit des efforts de certains, force est de constater que la logique d'un centre impose partout sa force et

² “Pense bem: é um diálogo de surdos. Há um país subterrâneo nascendo do outro lado do fosso, profundamente ignorante, primata, milhões de macacos de auditório, uma enorme multidão de débeis mentais sobre a qual e com a qual, nós, brasileiros, não temos nenhum controle, empatia ou paciência”.

³ Cette conception de ce que représente le fait d'être « brésilien » n'est peut-être pas si ancienne, puisque, faut-il le rappeler, le suffrage universel ne s'est vraiment et pleinement imposé au Brésil qu'avec la Constitution de 1988. Auparavant, notamment dans la Constitution de 1946, il fallait être alphabétisé pour voter et ainsi être un citoyen brésilien de plein droit. Il est vrai que la minorité dont se réclame « l'homme des dollars » est encore plus étriquée : pour en faire partie, il semble qu'être alphabétisé ne soit pas même suffisant...

⁴ Il faut bien sûr contextualiser les paroles de ce personnage, puisque, dans la diégèse, nous sommes à la veille des élections finalement remportées par Lula, candidat proclamé du peuple.

⁵ Il dira plus loin : « Le Brésil est une concentration stupide de populations dans des sous-espaces inhabités et pressurisés, nichés dans les creux d'un vide sous-continentale ». (“O Brasil é uma concentração estúpida de gente em subespaços esmagados e inabitáveis rodeados de um vazio subcontinental.” *OF*, p. 36).

quadrille l'espace de façon duelle, par exemple entre le Plan Pilote et les villes satellites de Brasília. Comme un écho à la réflexion de Milton Santos sur le capitalisme globalisé et ses mécanismes de « vases communicants » entre la logique généralisée de compétitivité et l'exclusion des pauvres. Pour Milton Santos, la pauvreté actuelle n'est plus simplement causée par le processus économique de la division du travail, pas plus qu'elle n'est localisée, mais elle s'est « globalisée » et est devenue « structurelle », c'est-à-dire que partout dans le monde elle serait la « résultante nécessaire du processus actuel [de globalisation et axé sur la compétitivité], un phénomène inévitable », une forme de « naturalisation de la pauvreté ».⁶

Et le géographe de conclure : « Et tout cela avec la collaboration passive ou active des gouvernements nationaux ».⁷ À Brasília, justement, la spéculation et les opérations financières plus ou moins licites étaient encouragées par l'État,⁸ et c'est ce que laisse entendre entendre l'un des personnages d'*Hôtel Brasília*, qui scande en une anaphore que l'argent est « sale » :

On n'arrête pas de dire que l'argent est sale, doutor Moacyr, mais ici il ne faut pas avoir peur de l'argent sale, tout l'argent d'ici est sale, vraiment sale, car c'est de l'argent rouge de terre, dans le reste du pays on sait immédiatement quand l'argent vient d'ici, car il est sale de boue, sale de poussière, mais il a la même valeur que l'argent propre, et si on trouve que ça pose problème il n'y a qu'à passer un peu d'eau et de savon dessus, pas vrai [...]. *HB*, p. 115-116.⁹

En faisant apparaître ce motif de « l'argent sale », par l'intermédiaire d'un personnage dont le langage est direct et ne s'embarrasse pas de demi-mots, la narration éclaire crûment des pratiques de corruption qui sont indissociables d'un projet d'État, et non des moindres : la construction à grande vitesse d'une capitale. La métaphore filée de l'argent sali par la boue fait de plus écho à une autre thématique du roman, la dévastation d'un écosystème naturel, en reliant l'action financière volatile des investisseurs immobiliers à sa matérialisation concrète sur les chantiers, lesquels retournent et dévastent la terre « rouge » du Plateau Central.

De la sorte, des textes comme *Hôtel Brasília* ou *O fotógrafo* mettent en perspective des questionnements sur les réalités sociales et urbaines actuelles. Cela est notoire dans le cas d'*Hôtel Brasília*, où la fiction dérive parfois vers des discussions qui la rapprocheraient

⁶ SANTOS, 2000, p. 69-73.

⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁸ Pratiques qui avaient notamment pu se développer par le fait qu'une loi spéciale, la Loi de la Novacap, permettait à la Compagnie de construction de la nouvelle capitale de mener toutes ses opérations de crédit sans passer par le Congrès.

⁹ « Ficam dizendo que o dinheiro é sujo, doutor Moacyr, mas aqui não dá para ficar com medo de dinheiro sujo, sujo é tudo o dinheiro daqui, é sujo mesmo, porque é dinheiro vermelho da terra, no resto do país logo se sabe quando o dinheiro vem daqui, é dinheiro sujo de barro, de poeira, mas vale como dinheiro limpo, e se acharem que tem problema a gente passe uma aguinha e um sabão, não é mesmo [...] » (*CL*, p. 124).

presque, ici ou là, du genre de l'essai. La construction même du roman est propice au dialogue, avec les procédés que nous avons déjà remarqués, à savoir l'interaction entre le narrateur et les blogueurs, ainsi que l'insertion de parties dialoguées à l'intérieur même du récit à la première personne, par la seule intromission d'une majuscule pour annoncer un nouveau locuteur. João Almino a pris grand soin de bien camper ses personnages, en associant presque à chacun d'entre eux une pensée représentative de l'époque.

L'ingénieur Roberto incarne la croyance en une forme d'utopie modernisatrice, très proche de Lúcio Costa, urbaniste de Brasília ; le père du narrateur, qui sera emprisonné pour fraudes fiscales sur des biens immobiliers, est un exemple vivant d'un esprit d'aventure ayant animé les pionniers de Brasília, mais les ayant aussi poussé à franchir les limites de la légalité ; la tante Matilde, quant à elle, s'affiche comme la grande contemptrice du projet de la nouvelle capitale. L'auteur crée ensuite plusieurs situations narratives où ces différents personnages sont amenés à confronter leurs points de vue sur la corruption dans les plus hautes sphères du pouvoir et sur la révolte des ligues paysannes (*HB*, p. 56), sur l'ingérence des puissances étrangères dans le capital du pays (*HB*, p. 188), ou sur le devenir des quartiers où vivaient les pionniers. Pour cette dernière question, c'est la voix critique de Matilde qui prophétise l'envers sombre des villes-satellites : « João, ne te fais pas de bile, la Cidade Livre ne sera jamais détruite, ce que je trouve dommage d'ailleurs, car elle deviendra une immense favela de Brasília, ça ne fait aucun doute ! » (*HB*, p. 213).¹⁰

La fiction met donc en place une sorte de face-à-face de positions divergentes sur les défis de la capitale naissante et, en corrélation, sur le destin du pays. Les discussions d'ordre général lient plusieurs problèmes interdépendants. Il n'y a pas d'un côté la corruption des puissants et de l'autre la misère sociale, mais ces grands débats articulent des questions parallèles pour inciter à la réflexion sur les évolutions urbaines et sociales du Brésil, dont Brasília, bien que ses concepteurs voulaient en faire une ville à part, serait une illustration parfaite. Le roman, par la prépondérance du débat, met à distance et en perspective les problématiques de son temps, à l'opposé de textes construits sur une description implacable de la misère, ou d'actes et de faits violents. Cela est notoire dans *Hôtel Brasília* et *Récit d'un certain Orient*. Dans ces deux textes, le narrateur est aussi personnage du roman et un dialogue direct ou indirect s'établit avec le lecteur par le canal narratif utilisé (blog ou lettre).

Ces éléments de médiation entre narrateurs et personnages, mais aussi entre narrateurs et lecteurs, combinés au fait que les deux romans, plutôt que de se concentrer sur une

¹⁰ «[...] Não se preocupe, João, a Cidade Livre nunca vai ser destruída, o que pra mim é uma pena, porque isso aqui vai virar um favelão de Brasília; isso vai!» (*CL*, p. 228).

trajectoire individuelle, mettent au premier plan de l'intrigue un faisceau de relations familiales et amicales complexes, nous ont conduit à considérer ces fictions comme des « romans relationnels », dans le même ligne des études de Roberto DaMatta sur tous les textes écrits par Jorge Amado à partir de *Gabriela, cravo e canela*. Ces romans seraient porteurs, d'une « idéologie relationnelle »,¹¹ dans la mesure où « l'on trouve une option décisive pour la relation et le mode d'être en relation dans la forme esthétique de l'œuvre ».¹²

O fotógrafo déploie un faisceau d'opinions grâce à quelques dialogues entre les personnages, comme dans *Hôtel Brasília*, mais aussi par le biais d'une construction narrative en miroirs à laquelle nous avons déjà fait allusion, à savoir ce procédé de reprises d'une même problématique ou d'un même fait, par plusieurs personnages, comme autant de photos prises sous des angles différents. Le roman de Tezza compte plus de monologues et soliloques que de dialogues entre les personnages,¹³ mais d'une certaine façon ces monologues forment pour le lecteur une chaîne d'opinions liées par de mêmes thématiques: la solitude, la peur de la violence urbaine, l'avenir politique du pays, en particulier. Pour nourrir le débat et susciter le plus naturellement possible, dans le rythme de la fiction, les conditions d'émergence de ce questionnement socio-politique, Tezza a stratégiquement choisi le temps de l'intrigue, puisque l'action prend place à quelques jours de l'élection présidentielle, en 2002.

L'auteur va jusqu'à placer des opinions courantes sur les maux du Brésil dans la bouche d'un député, qui, en aparté avec le photographe, fait fi du politiquement correct pour exposer crûment sa vision du « fossé démagogique mais réel entre vingt-cinq pour cent de la population qui représentent le vrai Brésil et les quatre-vingt-cinq pour cents qui portent le piano mais dont nous ne savons que faire, la multitude d'analphabètes » ; une situation qui serait, selon ce personnage, l'héritage d'une « paralysie enchantresse esclavocrate et bien-intentionnée » (*OF*, p. 129-130)¹⁴. Si le député regrette l'héritage colonial et ne parle pas de « primates », mot évidemment porteur d'une connotation raciale, son discours n'est finalement pas si éloigné de celui proféré par « l'homme des dollars », que l'on a évoqué quelques paragraphes auparavant. Il reprend le motif du « fossé », de l'abîme social. En se référant à un « vrai Brésil », c'est-à-dire les classes aisées et cultivées, il stigmatise ce qui

¹¹ DAMATTA, 1997 (1984) p. 115. L'auteur emploie ce terme en se référant à *Dona Flor e seus dois maridos*.

¹² *Ibid.*, p. 101.

¹³ Voici ce qu'en dit MÉDICI DE FREITAS, 2009, p. 11 : « De la sorte, le roman développe une narration qui repose essentiellement sur la pensée, démontrant ainsi, à travers le silence verbal, la caractéristique solitaire des personnages ».

¹⁴ “[...] Aquela paralisia encantatória escravocrata bem-intencionada que preparou detalhadamente o Brasil de hoje, esse fosso demagógico mas real entre os vinte por cento que são o verdadeiro Brasil e os oitenta por cento que carregam o piano mas não sabemos o que fazer deles, a multidão de analfabetos.” *OF*, p. 129-130.

serait donc pour lui un « faux » Brésil, à savoir le peuple, qualifié péjorativement par l'expression « foule d'analphabètes ».

Tezza, nous le voyons, tente de présenter dans sa fiction, par des mots et des expressions symptomatiques d'une époque ou d'une catégorie d'individus, des discours sociaux, des opinions dans l'air du temps. Dans le faisceau des opinions qui se croisent au long de la fiction, depuis celle de « l'homme des dollars », jusqu'au point de vue désabusé du vieux professeur Duarte, revenu de ses illusions après déjà plusieurs décennies de démocratie, il y a une interrogation critique à la fois des tares sociales et humaines du Brésil actuel (en rapport avec ses structures historiques), mais aussi du rôle joué par les classes moyennes supérieures, à travers le regard qu'elles portent sur leur pays, dans la constitution d'oppositions sociopolitiques structurelles.

Dans *Estive lá fora*, ces oppositions ne sont pas que mises à distance par le dialogue et l'exposition des pensées des personnages ; elles sont matérialisées par quelques situations romanesques. Au syndicat où il donne des cours ou bien dans les bars qu'il fréquente la nuit, Cirilo cohabite avec des univers sociaux différents, parfois très pauvres. Quelques épisodes mettent directement en scène une rencontre entre univers sociaux radicalement opposés. Nous avons évoqué l'une de ces scènes dans notre première partie, mais penchons-nous maintenant sur un autre épisode, dans lequel des étudiants se rendent à la favela des Coelhos, dans ce qui s'apparente à une « descente aux Enfers », tant la narration entretient une forme de description apocalyptique, crépusculaire.

Le passage auquel nous nous référons expose très bien la crainte et les réticences des deux étudiants à pénétrer dans cet espace voisin du centre-ville et pourtant confiné comme une sorte d'aire interdite pour les classes moyennes, une zone à risques pour des raisons de sécurité (comme le révèle implicitement l'inconfort permanent de Sílvio) et plus encore d'hygiène : « Les deux [Cirilo et Sílvio] », écrit notamment le narrateur, « s'équilibrent sur les planches qui cèdent, trempent leurs pieds et craignent de contracter des maladies infectieuses » (*ELF*, p. 202).¹⁵ L'étude des champs lexicaux est révélatrice. La description de cet environnement particulier insiste sur la puanteur (« mauvaise odeur », puanteur), l'exiguïté (« les maisons d'une seule pièce », « des espaces si exigus »), la précarité (« des baraques instables montées sur pilotis », « une porte fragile, simple paroi de contreplaqué ») et l'humidité (car le bidonville est régulièrement envahi par les eaux, les habitants s'enfoncent dans la « boue », la « marée monte, chargée de détritrus »). Les étudiants osent à peine

¹⁵ «Os dois se equilibram nas tábuas que cedem, molham os pés e temem contrair doenças infecciosas».

dévisager les habitants, caractérisés comme des « ombres », des « gens trop entassés les uns sur les autres ». La description générale est hyperbolique, tant elle est dominée par un registre pathétique extrême : les voix s'élèvent comme des « cris », les demeures sont si sombres qu'une lampe y a « l'effet d'un réflecteur de mille watts ». Tout concourt pour souligner le sentiment d'étrangeté éprouvé par les des deux étudiants. Eux-mêmes, du reste, sont perçus par la population comme « des figures étranges ». Le texte ne cesse donc de marquer ce qui les oppose à cet univers si distinct... (*ELF*, p. 201-203).¹⁶

Si distinct et si proche : cette scène dans la favela des Coelhos est sans conteste l'une des plus réussies du roman car elle dégage, d'un seul et même coup, tout ce qui peut à la fois séparer et rapprocher des univers sociaux a priori antagoniques. Les jeunes étudiants, en effet, franchissent cette barrière sociale si inquiétante pour acheter à bas prix du cannabis, en somme pour alimenter leur vice de petit-bourgeois. Finalement, ils se retrouvent nez à nez avec une fillette souffrant d'une méningite et endossent alors, aux yeux des parents de l'enfant, le rôle de sauveurs, en tant qu'apprentis médecins. Voyant l'enfant sur son lit étendu entre des planchettes de bois, Cirilo, porté par son imagination fiévreuse, pense aux crèches de son enfance, et il n'en faut pas plus pour que la fiction suggère une analogie entre les étudiants et les rois mages, c'est-à-dire des représentants de la puissance et de la richesse, qui viennent faire leur visite dans un antre de misère et se recueillir devant l'enfant, espérant une forme de salut par la rencontre avec l'humilité.

Marmelo, le père de la jeune fille, n'est toutefois pas dupe, il connaît le réel motif de la visite de Cirilo puisqu'il finit par lui fournir de la drogue gratuitement, pour le remercier. Marmelo met le tas d'herbe dans la poche du jeune homme, qui tremble en sentant sa main effleurer ses parties génitales, dans une réaction typique de cette sensualité étrange et provocatrice qui caractérise les fictions de Correia de Brito. Le détail ne vaut pas que pour l'érotisme trouble qu'il suggère, mais cette « main sale » (*ELF*, p. 206)¹⁷ qui éveille un désir chez l'étudiant en médecine condense toute la scène représentée dans ce chapitre ; elle matérialise l'idée de promiscuité, d'interpénétration entre classes sociales, dans des rapports certes biaisés, souterrains et hypocrites, puisqu'il s'agissait pour les étudiants de construire un lien commercial avantageux, en vue de se procurer une substance interdite. Une telle scène vient donc rappeler qu'en dessous des oppositions réelles entre classes, il y a tout un réseau

¹⁶ “mau cheiro”, “fedor”, “as casas de vão único”, “espaços tão exíguos”, “casebres do mundo instável de palafitas”, “porta frágil, mero urdimento de compensado”, “a lama”, “a maré sobe repleta de lixo”, “sombras”, “gente demais amontoada”.[...] Apenas escutam as vozes, gritadas como se as pessoas estivessem longe”. “Acendem uma luz fraca, e o efeito é o mesmo de um refletor de mil watts”, “figuras estranhas”.

¹⁷ “Arrepiava-se ao toque da mão suja roçando seus genitais”.

souterrain d'articulations et de passerelles qui, bien souvent, ne font qu'entretenir les dichotomies sociales.

5.3 Violence, crime et cruauté

Dans les romans de notre corpus, la violence et la criminalité pèsent sur les comportements des personnages et leurs visions de la société, en particulier lorsqu'elles suscitent la peur.¹ « [...] Le vendeur de cocaïne est vraiment quelqu'un de familier ; il est là » (*OF*, p. 212) :² ce constat d'Íris, dans *O fotógrafo*, révèle combien cet envers de la ville – un ensemble de pratiques déviantes, le trafic de drogue mais aussi la pauvreté – est un élément quotidien, familier pour l'habitant des grandes villes, que l'on peut parfois oublier, par indifférence notamment, mais qui n'en reste pas moins menaçant... voire tentant. En l'occurrence, chez Íris, qui fut déjà consommatrice de drogue, ces deux éléments, la peur et le désir, sont mêlés lorsqu'elle croise le « petit trafiquant », vendeur de cocaïne.

On notera d'ailleurs comment le contexte d'insécurité laisse les personnages de *O fotógrafo* en alerte : tantôt Íris demande à Danton de l'accompagner jusque chez elle, invoquant le passage par des rues « obscures et pleines de danger » (*OF*, p. 210) ;³ tantôt un jeune fumeur fait mine de s'approcher du photographe, qui prend peur et entre en toute hâte dans un taxi (*OF*, p. 223) ; et puis dans un autre passage encore, Mara se sent imperceptiblement menacée et quitte le banc où elle était assise, « en détournant le regard » (*OF*, p. 152),⁴ lorsque des mendiants viennent lui demander l'aumône. Dans ce roman où le déplacement est permanent et peut même être entendu comme une forme de liberté (la fin le suggère, quand Íris et le photographe envisagent un jeu de pistes enivrant dans les rues de

¹ Rappelons que l'un des axes forts de notre travail, comme nous l'avons signifié dans notre introduction, est de considérer la ville comme un espace géographique et en même temps comme un concept fondé par une multitude de discours. Représenter une ville, c'est donc nécessairement représenter cet entrelacs complexe de la ville concrète et de la ville symbolique ou projetée par les individus et groupes sociaux. Les mots de Beatriz Sarlo viennent ici à l'appui de notre propos : « Il n'y a pas de ville sans discours sur la ville. La ville existe par les discours autant que par ses espaces matériels, et tout autant que la volonté de ville l'a transformée en un lieu désirable, la peur de la ville peut la transformer en un désert au sein duquel la crainte l'emporte sur la liberté ». SARLO, 2009, p. 27.

² “[...] O vendedor de cocaína é mesmo alguém familiar; ele está ali”

³ “ruas escuras e cheias de perigo”

⁴ “[...] Apertou a pequena bolsa sem olhar para o homem [...]; desviou o olhar de uma mulher que também se aproximava de mão estendida”.

Curitiba), ces lignes de rupture ou d'infléchissement, qui contraignent le mouvement, n'en prennent que plus de relief.

Le silence de la pluie révèle aussi en creux une quotidienneté de la violence, ainsi qu'un certain cynisme des classes aisées. Dans le premier roman de Garcia-Roza, on ne trouve que deux allusions très rapides aux favelas, vues par Espinosa et Alba depuis les fenêtres de leur appartement. Le fait est surprenant pour un polar ayant pour cadre Rio de Janeiro, mais cette quasi-absence des favelas en dit long sur la naturalisation de fractures sociales énormes : la vision des mornes sur lesquelles s'étalent les favelas, comme des paysages presque ordinaires, suggère tristement combien la violence quotidienne de ces quartiers s'est banalisée au point d'apparaître comme un fait normal, que les classes moyennes et supérieures ne sont plus capables de voir en face, si ce n'est pour entretenir un goût pour le sensationnalisme. De façon symptomatique, la narration emploie le mot de « spectacle », lorsqu'il est fait mention des bruits des rafales de tirs et des feux d'artifice, servant à annoncer « l'arrivée d'une livraison de drogues ». De la même façon, on relèvera l'expression « mise en scène de la police », lorsque sont évoquées les montées de la police, suivies par des « réalisateurs de télévision » (*SDP*, p. 52).⁵

La banalisation de la violence et des inégalités sociales est le triste aboutissement de transformations sociales et économiques s'étalant sur plusieurs décennies. La dictature militaire est passée par là, le libéralisme effréné qu'elle prônait et mettait en pratique a creusé les disparités de revenus en même temps que la poussée démographique faisait imploser le tissu social. La violence d'État que le régime a instaurée, avec sa machine répressive, a laissé des traces. Or si *Le silence de la pluie* met en scène une institution policière post-dictatoriale, dont Espinosa représente le meilleur des visages, la police brésilienne, comme la fiction le souligne régulièrement, est encore gangrénée par la corruption. La violence dont elle fait parfois preuve rappelle des temps sombres, peut-être pas si lointains qu'ils ne le paraissent... Cet héritage peu glorieux d'une police aux méthodes brutales est d'ailleurs amplement

⁵ Les mots portugais: “espetáculo dos fogos de artifício anunciando a chegada de mais uma remessa de drogas”, “encenação da polícia subindo o morro acompanhada por cinegrafistas de televisão” (*SDC*, p. 47). On peut rapprocher ce passage du roman de Garcia-Roza avec un paragraphe d'*Estive lá fora*, qui met lui aussi en avant un goût sensationnaliste pour la violence ou bien la précarité. Après de grosses pluies, Recife est en partie inondé, ce qui provoque la mort de plusieurs habitants. « Bravant les boues qui débordaient sur les rives, des gens contemplaient le fleuve et attendaient que tout se termine, le regard tourné vers la mort qui agissait dans les tourbillons. Des hélicoptères survolaient la ville, avec des photographes et des cinéastes à leur bord. Que des gens transforment une réalité si concrète en images ne semblait pas licite ». (“Desafiando as margens lamacentas, pessoas contemplavam o rio, vislumbrando a morte nos redemoinhos e à espera que tudo findasse. Helicópteros sobrevoaram a cidade, com fotógrafos e cinegrafistas a bordo. Parecia ilícito que alguém transformasse em imagens uma realidade tão real”. *ELF*, p. 282). Il y a là l'idée qu'une mise en image d'une réalité aussi cruelle est forcément obscène ; et puis ces mots contiennent aussi implicitement une dénonciation de la spectacularisation choquante de certains drames humains.

illustrée par *Estive lá fora* et ses nombreux épisodes où la dictature réprime le mouvement étudiant ou élimine des dissidents. Et comme le resitue *Hôtel Brasília*, avant même la dictature, la Garde spéciale de Brasília (la GEB), « terrible police » (*HB*, p. 164)⁶ n'hésitait pas à rudoyer des ouvriers en révolte, voire à tirer sur eux (*HB*, p. 184). Dans le même roman, le narrateur indique aussi avoir été torturé par les militaires lorsqu'il était entré dans ses premières années de jeune adulte.

En ce qui concerne *Passager de la fin du jour*, le montage narratif de temps hétérogènes est une façon de relier la violence des temps présents aux lourds et sanglants héritages du pays. Ainsi en est-il lorsque Pedro songe à une conversation qu'il a eue avec un ami du père de Rosane, qui fut militaire pendant une courte période, durant la dictature. Cet homme raconte à Pedro comment lui et ses camarades soldats étaient poussés à une violence sauvage et arbitraire. Il estime d'ailleurs que ses anciens collègues de l'époque « étaient tous devenus à moitié fous » (*PFJ*, p. 239),⁷ l'un d'entre eux s'étant par exemple reconverti en tueur professionnel. Quand on sait que les homicides ont augmenté exponentiellement après les années de régime militaire, l'anecdote approfondit la perspective de ce roman sur les maux de la société urbaine contemporaine. Le passé du pays, notamment les années de dictature mais aussi les siècles de colonisation et d'esclavagisme, n'est pas dissociable de considérations sur des préoccupations sociétales du Brésil démocratique, et toutes les fictions de notre corpus l'éclairent donc plus ou moins distinctement,⁸ le plus souvent en faisant la part belle aux débats et à des séquences de questionnement réflexif de la part des personnages, intercalées entre les péripéties romanesques.

Cependant, alors que dans des romans comme *Hôtel Brasília* ou *Récit d'un certain Orient*, des actes violents sont seulement évoqués par des paroles rapportées ou des souvenirs évasifs, l'une ou l'autre scène de violence d'*Estive lá fora* est narrée directement par le narrateur, comme lorsque les policiers font irruption dans une manifestation étudiante devant

⁶ «essa terrível polícia, a GEB» (*CL*, p. 176).

⁷ « tinham ficado meio doidos » (*PFJ*, p. 191).

⁸ À cet égard, dans *O fotógrafo*, le point de vue interne, nous livrant les pensées du photographe de Tezza, exprime en toutes lettres un mal-être lié au passé encombrant du pays : « Les personnes nées en 1960 devraient toutes suivre une analyse, lui disait Lídia du temps où ils discutaient encore ensemble [...]. Tous les fils de pute de cette époque – et c'était lui-même qui tirait cette conclusion – tous ceux qui avaient tété aux mamelles de ces années où personne n'était foutu de faire un choix, étaient maintenant là, à défendre les grands principes. Et peu à peu ils se sont fondus dans un même moule avec ceux qui étaient de l'autre côté, du côté obscur, des ténèbres, des caves [...], jusqu'à ce que, dans la pénombre des années 2000 [...] il ne soit plus possible de distinguer les uns des autres ». (« As pessoas nascidas em 1960 deveriam todas fazer análise, Lídia dizia quando eles ainda conversaram: essa relação ambígua com os anos de ditadura. Todos os filhos da puta daquele tempo – agora era ele mesmo que concluía – todos os que mamaram na teta nos anos em que ninguém escolhia nada agora estão aí, em defesa dos grandes princípios. E vão se confundindo com todos aqueles que estavam do outro lado, do lado escuro, das trevas, do porão [...], de modo que no lusco-fusco do ano 2000 (...) não se reconhecem mais uns e outros. » *OF*, p. 81-81).

l'hôpital Pedro II, puis « frappent avec des matraques, arrêtent des jeunes gens et les balancent à l'arrière de fourgonnettes » (*ELF*, p. 128).⁹ Mais la description des violences infligées reste sommaire, et quand meurt Geraldo, le frère de Cirilo, le narrateur se contente d'évoquer le fait de façon presque télégraphique, en rapportant des témoignages imprécis sur les circonstances de cette mort. Cette mise à distance par l'écriture est sans commune mesure avec la façon plus directe d'évoquer la violence dans *Le silence de la pluie*, par l'insistance sur certains détails visuels proprement ignobles.

Quand Espinosa voit le corps calciné de Max dans la chambre d'autopsie, l'écriture provoque intentionnellement un haut-le-cœur par la mention d'un détail prosaïque, voire obscène : « [...] la première chose qui attira mon attention fut la similitude avec le steak haché de mon sandwich, et la deuxième chose les mains amputées » (*SDP*, p. 180).¹⁰ L'ultime péripétie du roman, à savoir l'assassinat d'Aurélio par Rose, raconté avec force détails, est elle aussi tout à fait caractéristique. Rose engage son séquestreur dans une relation sexuelle d'une violence inouïe et le tue au summum de la jouissance sexuelle. L'auteur, qui n'est pas un ancien professeur de psychologie par hasard, semble s'amuser en confondant ainsi le sexe et la pulsion de mort, dans une scène assez peu crédible mais divertissante, dont l'esthétique se rapproche des outrances baroques du cinéma « *pornochanchada* ». Dans une autre scène, d'un réalisme autrement plus sordide, Espinosa frémit en voyant le cadavre d'une vieille femme, dont les doigts arrachés, ainsi que le flacon d'ammoniaque laissé sur la table par l'assassin, indiquent qu'elle a été torturée sauvagement. La brutalité de la scène, ainsi que les indices d'un « raffinement dans la perversité » (*SDP*, p. 135) :¹¹ rien n'est épargné au lecteur.

En évoquant ces actes perpétrés dans des appartements, respectivement dans les quartiers de Copacabana et de Tijuca, il pourrait sembler que nous nous éloignons trop de notre problématique sur la ville, mais ce n'est guère le cas si l'on rattache *Le silence de la pluie*, sur ce plan en tout cas, à la tradition du roman noir où la violence en série est le reflet d'un univers urbain implacable. Certes, l'œuvre de Garcia-Roza n'est pas à ranger prioritairement dans la catégorie de romans contemporains construits sur une esthétique du choc permanent, avec des effets spectaculaires qui visent à diffuser de la violence à des flux constants d'une haute intensité. *Le silence de la pluie*, avec son intrigue qui suit les circonvolutions de la pensée de son protagoniste inspecteur, n'a pas le rythme frénétique de

⁹ “[...] Os policiais batem com os cassetetes, prendem e jogam rapazes e moças dentro de camburões”.

¹⁰ “[...] a primeira coisa que me chamou a atenção foi a semelhança com o búrguer do meu sanduíche, a segunda foram as mãos decepadas” (*SDC*, p. 163).

¹¹ “requinte de perversidade” (*SDC*, p. 121).

certains polars et thrillers, et les promenades d'Espinosa ménagent de longues respirations, donnant à voir Rio de Janeiro par d'autres biais que par un déchaînement de violence.

Mais le roman n'en demeure pas moins une plongée dans des aspects sombres de l'âme humaine au sein d'une ville très contrastée. La série de crimes commis dans ce roman est dans cette optique le reflet des ambitions, de l'appât du gain, des névroses, des jalousies et des fuites en avant d'individus écrasés par la solitude de la grande ville. En cela, le texte est mû par une logique du roman noir, celle du crime qui appelle le crime, et l'auteur exacerbe encore cette tendance en inscrivant l'intrigue dans le cadre spécifique d'un pays en développement, dans lequel des centaines d'homicides sont perpétrés quotidiennement sans que cela ne fasse sourciller la société dans son ensemble. Un troisième exemple de crime en atteste singulièrement : Max, chômeur qui finit par vivre d'agressions et de menus larcins, célibataire tristement seul,¹² meurt dans l'indifférence, probablement brûlé par son assassin et jeté sur une route obscure de la banlieue, sans que l'autopsie ne révèle à coup sûr l'identité du cadavre, comme un symbole de l'effacement dans lequel il a vécu.¹³

De ce point de vue, *Le silence de la pluie*, sans trop avoir l'air d'y toucher et en dépit de l'aspect divertissant du roman policier, propose des situations fictionnelles qui peuvent être mises en parallèle avec le projet de *Tant et tant de chevaux*, consistant à explorer le vécu d'anonymes et à adopter parfois le point de vue d'individus dont les existences passent totalement inaperçues pour le reste de la société. Il n'est en effet nullement anecdotique que les seules fois où le narrateur extradiégétique propose une focalisation interne qui ne soit pas centrée sur la voix dominante d'Espinosa, c'est pour faire entendre des voix sociales non-hégémoniques, celles de Rose et surtout de Max, qui apparaissent ponctuellement. Comme le petit trafiquant du roman de Tezza, Max est lui aussi dans cette zone invisible et anonyme d'une masse urbaine sans richesse.

Maintenant tout allait bien, les pauvres sont toujours en train de porter des paquets.
Sa stratégie de survie fut de ne pas attirer l'attention. Il était un homme comme

¹² Les épithètes employées par d'autres personnages insistent sur l'insignifiance sociale de Max : pour Espinosa il n'est pas un vrai criminel, mais un « timide » (*SDP*, p.172 ; p. *SDC*, p. 155), pour Rose il est « un singulier mélange de bonne condition physique et de mauvaise condition sociale » (*SDP*, p. 110 ; « ele era uma curiosa mistura de boa forma física e má forma social ». *SDC*, p. 98).

¹³ Signalons en passant que ces situations romanesques extrêmes expriment combien est ambivalente toute lecture morale de la société. Max est bien un voleur-à-la-tire, mais ses actes de délinquance sont la résultante de l'exclusion sociale dont il a été victime et sont surtout bien insignifiants au regard de la sauvagerie employée pour le faire disparaître. La même ambivalence entoure l'acte de Rose, qui a si peu de poids en tant que modeste secrétaire et entreprend dès lors de se faire justice en tuant l'assassin de sa mère. Le roman crée ainsi des cas-limites mettant en perspective les ambiguïtés d'un jugement éthique. Sur ce même plan, l'on songe au cas ahurissant du médecin de *Tant et tant de chevaux*, qui refuse d'opérer un blessé grave, reconnaissant dans les traits de celui-ci l'une des personnes qui avait agressé toute sa famille lors d'un braquage à main armée.

beaucoup d'autres, sans aucun signe particulier. Physiquement il passait inaperçu dans n'importe quel endroit (*SDP*, p. 88).¹⁴

Le passage a ceci de remarquable que l'auteur a cherché à saisir de quelle façon un individu socialement déclassé pouvait être en prise avec son environnement, en l'occurrence la foule d'un métro. En effet, c'est avec son vécu social, son expérience d'individu de la banlieue pauvre, que Max lit et interprète les codes de la ville. De même, lorsque le personnage est de retour chez lui, il se prend à rêver d'aller aux stations balnéaires prisées par les familles de classes moyennes aisées, Saquarema ou Cabo Frio ; son envie est d'adopter les codes des autres, des privilégiés, mais dans le fond il ressent bien tout le poids des habitus sociaux :¹⁵ « Il avait grandi au Méier, il n'avait pas l'habitude de la mer [...] » (*SDP*, p. 93).¹⁶ Tout le paradoxe d'un habitant de Rio de Janeiro, vivant à deux pas des plages et pourtant si éloigné de la mer par sa socialisation...

Dans une étude sur des récits policiers brésiliens,¹⁷ le sociologue Ronaldo Oliveira de Castro livre des commentaires très éclairants sur la façon dont Garcia-Roza fait ressortir des rapports de connexion et d'exclusion entre les habitants et les quartiers de Rio de Janeiro, à travers le thème de la violence. Les crimes commis dans les intrigues de Garcia-Roza impliquent, d'une façon ou d'une autre, en tant que victimes ou criminels, plusieurs personnages de classes sociales diamétralement opposées, qui se retrouvent, exceptionnellement, forcés d'interagir et de se croiser. La fiction de Garcia-Roza, ainsi, construit « des images de Rio de Janeiro qui mettent en lumière les fils d'une ville scindée ». ¹⁸ La violence fait remonter à la surface « ce monde commun » que partagent les personnages, mais dans le même temps la narration ne cesse de souligner combien ces personnages si distincts appréhendent cette « même réalité » selon leurs propres codes et références.

¹⁴ « Agora estava tudo bem, pobre está sempre carregando embrulho. Sua estratégia de sobrevivência foi a de não chamar a atenção, era um homem comum, sem nenhuma característica marcante. Fisicamente, passava despercebido em qualquer lugar. Socialmente, já nascera invisível. » (*SDC*, p. 79).

¹⁵ On peut mettre ce passage en parallèle avec un épisode, déjà cité, de *Passager de la fin du jour*, lorsque Pedro songe aux plages fréquentées par une locutrice de radio, spécialiste des échanges financiers. Dans les deux romans, les personnages sont parfaitement conscients des différenciations sociales qui opèrent dans la fréquentation de telle ou telle plage.

¹⁶ « Crescera no Méier, não tinha nenhuma intimidade com o mar [...] » (*SDC*, p. 83). La traduction perd un peu de la force du texte original, il nous semble, en choisissant le mot « d'habitude » plutôt que celui « d'intimité ». Ce qui manque à Max, dans son rapport avec les plages, est de s'y sentir chez soi, dans son monde, en « intime ».

¹⁷ OLIVEIRA de CASTRO, Ronaldo. « Pensamento social brasileiro e literatura contemporânea ». In: *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 11, n° 19, juillet-décembre 2009, p. 183-195.

¹⁸ *Ibid.*, p. 192.

Les croisements et liens d'interdépendances entre personnages ne font que souligner plus crûment les « différentes couches »¹⁹ qui forment la réalité partagée de la ville (et de sa violence). « La mort d'une vieille dame dans un appartement de la zone nord ne méritait pas de figurer dans un journal lu par les classes moyennes supérieures » (*SDP*, p. 143).²⁰ cette phrase du roman révèle abruptement toutes les coupures socio-spatiales de Rio de Janeiro. Pour reprendre le terme de Ronaldo Oliveira de Castro, l'écriture met ainsi en évidence la « géographie symbolique » de la ville. *Le silence de la pluie* fait donc étalage d'une forme de promiscuité entre individus et classes sociales, mais tout à la fois de scissions très nettes. Symptomatiquement, la secrétaire Rose, d'un quartier modeste, a une relation avec son puissant patron, tout en restant constamment à l'écart de son univers.

Reste le cas des deux romans qui, comme nous l'avons avancé, affrontent le plus directement les conflits et fractures sociales, à savoir *Passager de la fin du jour* et *Tant et tant de chevaux*. La violence est dans ces deux textes une ligne de tension, une béance permanente dans laquelle l'univers urbain peut basculer à tout moment. En insistant sur l'état nerveux hyper sensible des passagers du bus, le narrateur du roman de Figueiredo rappelle ainsi sans cesse à ses lecteurs qu'une menace diffuse plane sur les personnages. L'écriture ménage un effet de crescendo. La nervosité, au départ, « vibre » (*PFJ*, p. 29 et 16),²¹ et la récurrence de ce verbe exprime bien l'idée d'une peur encore mal définie, inconsciente mais palpable. « Le simple retard du bus, plus long que le retard habituel, expliquait peut-être la nervosité [...] ».²²

Puis l'agitation du chauffeur et des passagers ne fait que croître, en même temps que l'objet de la peur prend des contours plus précis ; la guerre des gangs aurait repris dans le lieu de destination du bus, les chauffeurs modifient donc leur parcours : « Ils ne voulaient pas que des véhicules soient de nouveau incendiés » (*PFJ*, p. 63).²³ Et ainsi de suite : à mesure que le récit avance, la peur augmente, le spectre de la violence met les nerfs à vif et même Pedro finit par éprouver cette angoisse. Tout absorbé qu'il est dans ses pensées et dans la lecture de son livre, il sent peser sur lui et sur Rosane, « à cause de la crise qui s'annonçait, là, à l'intérieur du bus, un danger qu'il n'était pas capable de définir [...] » (*PFJ*, p. 81).²⁴ Par cette

¹⁹ Les expressions entre guillemets sont celles employées par Ronaldo Oliveira de Castro. *Ibid.*, p. 193.

²⁰ « A morte da velha senhora num apartamento da Zona Norte não merecia ser noticiada num jornal de classe média alta » (*SDC*, p. 129).

²¹ En portugais : « o nervosismo vibra » (*PFJ*, p. 13 et 23).

²² « A simples demora do ônibus mais longa do que a demora de sempre, talvez pudesse justificar o nervosismo [...] » (*PFJ*, p. 64-65).

²³ « Não queria ter mais ônibus incendiados » (*PFJ*, p. 51).

²⁴ « Veio a sensação do perigo [...], naquela crise que se anunciava ali dentro do ônibus. Um perigo que ele não era capaz de definir [...] » (*PFJ*, p. 65).

mise en évidence d'une peur étendant partout ses antennes, sur un espace où la violence peut surgir à tout moment, Rubens Figueiredo donne corps à des « malaises d'espace », ²⁵ des névroses qui se développent à partir de la sensation qu'un espace n'est plus habitable, qu'un quartier n'est plus aucunement protecteur – alors même que le quartier, par rapport à la ville dans sa totalité, devrait véhiculer cette sensation d'intimité, d'enclave où s'insère le cocon résidentiel.

Ce qui ressort, de plus, c'est la violence dans ce qu'elle a de plus arbitraire et systématique. Elle peut frapper à l'improviste, prendre au dépourvu des victimes innocentes, des passagers en bus, une jeune femme enceinte, telle cette amie de Rosane qui raconte comment elle a survécu à la mort mais perdu son fœtus après qu'elle a été atteinte d'une balle lors d'une course-poursuite entre un délinquant et des policiers (*PFJ*, p. 212), ou bien tel cet enfant ayant perdu trois doigts pour avoir manipulé maladroitement un fusil (*PFJ*, p. 115-117). L'enfant d'une dizaine d'années, que Pedro et Rosane rencontrent assis à côté d'un grand feu et dans un état second provoqué par une consommation de drogue, semble d'ailleurs considérer sa blessure comme un fait presque ordinaire, voire comme un motif d'orgueil. « Il leur parlait et les regardait rapidement, sans trop entrer dans les détails, avec une espèce d'appel, de douceur, comme quelqu'un qui espère et qui demande qu'on l'approuve, qu'on l'applaudisse » (*PFJ*, p. 117). ²⁶ Pauvreté et anomie complète : par le cas de ce jeune garçon, le roman illustre comment la société s'est constituée, dans ces quartiers, comme une machine à construire des jeunes criminels.

Pour ce qui est de *Tant et tant de chevaux*, la structure fragmentaire permet à son auteur de multiplier des situations narratives ; dans nombre des fragments, la violence fait irruption, de telle façon que le roman souligne combien la violence se dissémine du matin au soir et dans l'ensemble du tissu urbain, des favelas jusqu'aux beaux quartiers, en passant par un stade de foot ou un parking de restaurant. L'imprévisibilité et la soudaineté de la violence sont mises en lumière à maintes reprises. Dans le fragment 39 (« Régime »), par exemple, on trouve un focus narratif sur une jeune fille de 17 ans, employée couturière, déjà un peu obèse et d'ailleurs en train de dévorer trois hot-dogs à la pause de midi. Le lecteur pense alors que le fragment narratif constitue seulement une façon de dépeindre les problèmes de malbouffe et d'explorer la pensée de cette adolescente obligée de travailler très tôt... quand soudainement le flux de la pensée du personnage est dévié de son cours par l'irruption d'un bandit qui

²⁵ MITTERAND, 1990, p. 210.

²⁶ «O menino falava e olhava para eles rápido, meio por alto, mas ainda com uma espécie de apelo, de brandura, como quem espera e pede aprovação, aplauso.» (*PFD*, p. 93).

braque la maison de couture. « [...] son petit ami qu'elle croyait en stage, aaah, le canon du revolver sur son front le garçon voix grommeleuse, *Fourre l'argent ici, vite!* [...] » (*TTC*, p. 88)...²⁷ Après l'interjection de surprise, le narrateur se remet à décrire la scène de l'extérieur, mais dans le rythme même de la phrase, sans coupure. Tout s'enchaîne alors très vite, la langue fait l'économie de verbes et de transitions syntaxiques, accumulant les substantifs dans une sorte de mimétisme de ce qu'a pu être la fulgurance violente de la scène, jusqu'à l'onomatopée finale, qui conclut brutalement le fragment : « un jappement le manque d'air la détente clic » (*TTC*, p. 88).²⁸

Ainsi, la composition et l'écriture des fragments suggèrent par elles-mêmes une violence déferlante. De plus, la mort de la jeune fille n'est pas formulée explicitement, le « clic » brise le récit, mais ce qui frappe le lecteur est précisément ce qui n'a pas été exprimé. Un peu comme dans le *Passager de la fin du jour*, où la menace qui plane sur les passagers n'est jamais tout à fait énoncée avec clarté, mais pour cette raison même n'en est que plus oppressante, plus lourde de signification. Ruffato, encore davantage que Rubens Figueiredo, emploie ce procédé qui consiste à dire la violence de façon indirecte, par l'ellipse ou en tout cas par une voie détournée, ce qui donne lieu à des effets encore plus saisissants que la description de l'acte de violence en soi. Cela n'appert jamais aussi fortement que dans le fragment 13. Une maîtresse se rend au matin avec ses élèves vers sa salle de classe, mais l'école a été entièrement vandalisée, jusqu'au potager et à ses légumes saccagés.

Ruffato, plutôt que de raconter l'acte de vandalisme en soi, choisit de relever les éléments composant une curieuse « nature morte » (tel est le titre ironique du fragment) et de décrire par le menu tous les objets, les salles et couloirs et même les légumes saccagés qui témoignent de cette barbarie. Il adopte une fois de plus le procédé de l'accumulation et il adjoint, à toute une série de substantifs qui résument ce que voit ou renifle la professeure des écoles, deux parataxes résumant son état moral : « squelettes de piliers, dallages à finir, des cerfs-volants sillonnent le ciel gris [...], pestilence d'égout [...] et la solitude et le désespoir » (*TTC*, p. 36).²⁹ Ces mots sont les derniers du fragment et, comme dans le fragment 39, on constate un certain art de la chute chez l'auteur. Mais surtout, ce qui est remarquable, c'est qu'en décrivant le saccage après coup, à travers les yeux de la personne qui en est la principale victime, la narration amplifie le caractère brutal et sauvage de la violence commise.

²⁷ “[...] o namorado trainee no hã! o cano de revólver na sua testa o rapaz voz engrolada. *Enfia o dinheiro aqui, anda!* [...]” (*EECM*, p. 79).

²⁸ “[...] um ganido a falta de ar o gatilho plec” (*EECM*, p. 79).

²⁹ “[...] esqueletos, de colunas, lajes por acabar, pipas singrando o céu cinza, fedor de esgoto [...] e a solidão e o desespero.” (*EECM*, p. 30).

Au bout du compte, là où *Récit d'un certain Orient*, *Hôtel Brasília* et *O fotógrafo* sont plus réflexifs et suggestifs en ce qui concerne la thématique de la violence, *Estive lá fora*, mais surtout *Le silence de la pluie*, *Passager de la fin du jour* et *Tant et tant de chevaux*, proposent des situations narratives qui ressortent le plus clairement d'un principe de « cruauté ». Le philosophe Clément Rosset a consacré une bonne partie de sa réflexion à la question de la cruauté, comme pierre angulaire du réel et de sa singularité irréductible. « Il n'y a probablement de pensée solide, comme d'ailleurs d'œuvre solide [...], que dans le registre de l'impitoyable et du désespoir [...] ».³⁰ Dans la réflexion critique d'Ângela Dias, qui se fonde sur une lecture de Clément Rosset pour étudier tout un pan de la fiction contemporaine, le principe de cruauté « en vient à suggérer [...] une sorte de regard, de perspective adoptée par les différents narrateurs dans le recréation de la vie urbaine actuelle, comme forme de réponse à un présent perpétuel et aux disparités sociales ».³¹

Pour Ângela Dias, la prédominance de la cruauté dans la fiction contemporaine est la marque d'une « perplexité face à l'expérience historique », dans ce qu'elle a « d'absurde et d'in vraisemblable ».³² Absurde et invraisemblable comme la scène finale de *Le silence de la pluie* ; absurde et invraisemblable comme ce fragment de *Tant et tant de chevaux* où meurt bêtement un individu, parce qu'il était venu renverser des caissons de chantier en pleine nuit et qu'un gardien trop zélé avait tiré sur lui par respect des consignes... « [...] Et alors j'ai fait ce qu'on m'a dit de faire quand un truc pas normal arriverait, quand je verrais un truc pas habituel » (*TTC*, p. 145).³³ Le réel transparaît dès lors comme un trauma et désoriente profondément à la fois les personnages et les lecteurs, plongés dans le désarroi le plus total, tel ce « vieux factotum », dans *Tant et tant de chevaux*, qui laisse couler l'eau d'un robinet sans même s'en rendre compte, apeuré par le coup de fil de sa patronne après qu'elle a entendu des salves de tirs dans sa propre rue. (*TTC*, p. 71-72). Un passage en italiques reproduit le monologue du vieux, sa langue bégaie, la ponctuation hache ses mots, comme si le réel atteignait un tel degré d'irréalité qu'il n'était plus possible de l'exprimer que de façon incomplète. La vie urbaine, dans ces conditions, est le lieu d'énonciation d'un bégaiement stupéfait, d'un déchirement des liens sociaux les plus élémentaires.

³⁰ ROSSET, 2014 (1988), p. 7.

³¹ DIAS, 2007, p. 11.

³² *Ibid.*, p. 15.

³³ “[...] aí fiz o que mandaram eu fazer quando acontecesse alguma coisa errada, quando visse alguma coisa estranha” (*EECM*, p. 134).

5.4 Les discontinuités de l'espace urbain

Comme le rappelle Pascal Bouvier, « la ville matérialise des contradictions, elle spatialise des modes de vie et les classes sociales ». ¹ Or le roman est le genre de la multiplicité, du croisement de points de vue et d'un débat à plusieurs voix (tout en laissant ouvertes les réponses) ; ² il est le réceptacle d'une gamme diverse de possibles et de tout un champ de contradictions. La variété des postures adoptées par les personnages et des situations romanesques permet de représenter un même espace sous diverses coutures et d'éclairer le fait que la ville est hétérogène et discontinue ; qu'elle est constamment sustentue par des polarités, dans un écartèlement, jamais figé, entre des centres et des périphéries. « On est segmentarisé de partout et dans toutes les directions. [...] Habiter, circuler, travailler, jouer : le vécu est segmentarisé spatialement et socialement », écrivaient Deleuze et Guattari, ³ pour qui les sociétés modernes sont marquées par une « segmentarité dure » et « un surcodage univoque » ⁴ de règles, où un pouvoir central, une cité ou plus encore encore un État, géométrise l'espace et le soumet à un « macro-visage dont le centre est partout et la circonférence nulle part ». ⁵ En évoquant les abus de pouvoir de la police à Recife (*Estive lá fora*), ou bien les panégyriques du monde boursier sur les ondes de radio (*Passager de la fin du jour*), les fictions ici étudiées font sourdre cette problématique de la segmentation, d'une imposition de normes par des centres de pouvoir.

Bien entendu, la date de publication des romans altère quelque peu la teneur des points de vue exprimés dans ces narrations. Pour ne donner qu'un exemple, s'il avait écrit son livre dix ans auparavant, c'est-à-dire avant la stabilisation financière du réal et les élections remportées par Lula en 2003, Cristóvão Tezza n'aurait sans doute pas écrit de la même manière quelques dialogues sur l'aspiration des classes populaires à jouer un rôle politique actif – des dialogues qui dénotent, à l'opposé, une certaine crispation des classes plus aisées.

¹ BOUVIER, Pascal. « La ville : utopie et démocratie ». In: *Urbanisme et identité. Itinéraires et écritures dans la cité : l'invention des villes palimpsestes dans l'imaginaire médiéval et contemporain*. Paris: Alep, 2006, p. 66.

² Mains critiques et romanciers se sont penchés sur cette aptitude du roman à exprimer le divers, le multiple, ce qui est plurivoque. Toute la pensée de Bakhtine sur le dialogisme est une réflexion autour de cette question. Du côté des romanciers, citons Milan Kundera, pour qui le roman se fonde sur « un langage de relativité et d'ambiguïté », parce qu'il ne s'enferme pas dans un seul discours. KUNDERA, 2006 (1986), p. 17. C'est ce qu'exprime, pour Kundera, le classique des classiques, le *Don Quichotte* de Cervantes : « Comprendre avec Cervantes le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des ego imaginaires appelés personnages) [...] ». *Ibid.*, p. 17.

³ DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 254.

⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁵ *Ibid.*, p. 257.

On peut aussi se dire qu'un texte comme *Passager de la fin du jour*, publié en plein dans les années de pouvoir du Parti des travailleurs, s'inscrit pleinement dans un contexte social et politique de remise en question des ségrégations sociales et spatiales. Toujours est-il que les romans ravivent des contradictions générales du Brésil post-dictatorial, entre la poussée des aspirations égalitaires, parfois matérialisées par des avancées concrètes et, d'autre part, la perpétuation ou l'accentuation des injustices.

Dans notre première partie, nous avons étudié la scène d'une rencontre entre Cirilo et des pêcheurs, au début d'*Estive là fora*, et de cette étude était ressortie la façon dont le texte fait apparaître un rapport de force et des stratégies visant à occuper l'espace, à signifier des frontières ou bien au contraire à les transgresser. Nous avons depuis analysé un autre chapitre, au cours duquel Cirilo franchit l'une de ces frontières symboliques en se rendant dans la favela des Coelhos, où il rencontre ces mêmes pêcheurs et devient, un peu malgré lui, une sorte de sauveur lorsqu'il s'occupe d'un enfant malade du quartier. Ces deux épisodes se complètent, chacun d'eux apporte des nuances, figure des rapports complexes et changeants entre des univers sociaux distincts, qui tantôt s'ignorent complètement, tantôt se voient dans l'obligation d'établir des contacts, qu'ils soient commerciaux (l'achat de cannabis dans la favela) ou entraînés par les circonstances (quand Cirilo entre dans la maison du pêcheur, il ne peut plus reculer et se doit de diagnostiquer la maladie de l'enfant). C'est là une des richesses du roman, par rapport à la nouvelle, que de pouvoir rendre manifestes les variations des positions et des frontières sociales et individuelles au sein d'un espace donné ; en effet, comme l'a souligné Karlheinz Stierle, « la forme longue du roman signifie un élargissement de l'espace où peut évoluer la narration et, de ce fait, le franchissement d'un nouveau pas dans la peinture et la prise de conscience par le lecteur de la complexité de la ville ». ⁶

Notre rapport à l'espace n'est pas prédéterminé. Il se constitue et évolue sur la base de nos préférences esthétiques, de notre perception sociale et de nos sentiments. Henri Mitterand le signale avec justesse, « [...] l'essence du narratif tient à la perturbation des équilibres qui se sont constitués dans la mise en place initiale ou progressive des personnages et de leurs lieux d'exercice ». ⁷ *Récit d'un certain Orient*, dans cette optique, met en parallèle des bouleversements conjoints dans la vie des personnages et dans l'atmosphère et l'urbanisme de Manaus, de sorte qu'une famille bien intégrée dans la ville amazonienne, lieu d'accueil après l'exil depuis le Liban, s'éloigne de cette terre d'accueil avec laquelle les liens se désagrègent,

⁶ STIERLE, 2001, p. 235.

⁷ MITTERAND, 1990, p. 210.

irrémédiablement. La narratrice « aujourd’hui méconnaît » Manaus : cette expression, déjà citée,⁸ résume parfaitement l’une des grandes lignes narratives du roman.

Dans le même roman, le quartier de la « Cidade flutuante » constitue, pour la famille de classe moyenne au cœur de l’intrigue, une zone marginale, différenciée. Mais les perceptions et les rapports que différents membres de la famille établissent avec le quartier et ses habitants sont opposés. Le père éprouve une réelle affection pour le petit peuple de pêcheurs qui habitent ce quartier ; pour lui cet espace est le lieu de rapports humains simples et authentiques.⁹ En ce qui concerne Emilie, les visites dans ce quartier sont plutôt une occasion de se complaire dans une forme de charité qui lui renvoie une image positive d’elle-même. Les limites, les rapports entre des zones socialement distinctes ne sont pas les mêmes d’un personnage à l’autre et, ici encore, la forme longue du roman structure un regard pluriel sur les points d’ancrage géographiques de la fiction.

Le photographe et le député, dans *O fotógrafo*, se souviennent du temps où, gamins, ils allaient espionner les prostituées de la rue Riachuelo pour avoir leur première expérience sexuelle. Les deux adolescents avaient fini par se débiter : « on avait chié dans le froc rien que de penser à affronter les cocottes », dans le langage très vert du député (*OF*, p. 124).¹⁰ Dans *Hôtel Brasília*, le père du narrateur cherche constamment à entrer dans les alcôves du pouvoir, les réceptions présidentielles, les inaugurations des grands bâtiments de Brasília. Dans *Estive lá fora*, l’édifice croulant du Yé Yé Drinks abrite des prostituées et des hippies pour des « installations et performances audacieuses, qui finissaient invariablement par l’arrivée de la police, des arrestations et des bagarres » (*ELF*, p. 36).¹¹ Ces exemples en attestent : qu’elles soient morales, sociales ou politiques, qu’elles émanent de règles explicites ou qu’elles soient plus implicites, partout des frontières découpent l’espace urbain, le quadrillent, le strient. Lorsque les personnages des romans se meuvent dans l’espace urbain, ils en font l’expérience ; ils s’arrêtent alors à certains seuils ou au contraire essaient de repousser les frontières, de transgresser les limites.

⁸ Nous y avons en effet fait allusion dans notre première partie. En réalité, comme nous l’avons alors fait remarquer, l’expression “a cidade que hoje eu desconheço” (*RCO*, p. 111) a été traduite, dans l’édition française, par “une ville inconnue” (*RCO*, p. 153).

⁹ « Lui préférerait [...] se rendre à la Cidade Flutuante où, dans les baraques dressées sur des pilotis, il bavardait avec des gens de connaissance ou avec des indigènes venus de l’intérieur des terres (...) ». *RCO*, p. 42. (“[...] Meu pai ia passear na Cidade Flutuante, onde ele entrava nas palafitas para conversar com os compadres conhecidos, com os caboclos recém-chegados do interior [...]” *RCO*, p. 31).

¹⁰ “[...] Foi dando aquele cagaço de enfrentar as pistoleiras”.

¹¹ “[...] O edificio Chanteclair agora se emprestava para instalações e performances ousadas, que acabavam invariavelmente com a presença da polícia, prisões e brigas”.

Des romans de notre corpus, *Passager de la fin du jour* est celui dont la trame narrative met le plus en évidence un découpage en zones ; une ligne de chemin de fer ou un canal y apparaissent comme des frontières symboliques et pourtant si étanches, entre deux quartiers, deux classes sociales.¹² En un passage qui fait penser au premier chapitre de *O fotógrafo*, Pedro, comme le personnage de Tezza, fixe du regard une jeune femme inconnue et à partir de son observation se met à imaginer sa vie : il construit dans son esprit le récit d'une vie harassante, l'existence d'une mère dans le besoin. Il s'interroge alors sur l'endroit où habite cette femme, puis songe aux paroles de Rosane sur des femmes d'une grande pauvreté, qui résident à quelques pas de chez elle : « Au bord du canal, la zone des taudis, expliquait Rosane – et c'était facile, il suffisait de dire quelques mots pour faire naître une nouvelle séparation, une zone différente » (*PFJ*, p. 206).¹³ À l'intérieur d'un même quartier, le processus de ségrégation et de compartimentation de la ville se poursuit, des frontières se surimposant aux autres. Chaque périphérie est elle-même le centre d'un autre espace, ce qu'un roman comme *Passager de la fin du jour* éclaire à sa façon sur une échelle locale, notamment quand il évoque le sentiment de supériorité des habitants de la Várzea, un quartier pauvre, à l'égard du quartier voisin du Tirol, par le simple fait que la Várzea possède une station-service et quelques commerces.

Passager de la fin du jour évoque donc avant tout un espace périphérique, en banlieue. *Hôtel Brasília*, pour sa part, est une façon de narrer et de décrire Brasília à partir d'un quartier situé en marge du plan Pilote, peuplé par les ingénieurs et travailleurs des chantiers de la capitale. La structure très fragmentée de *Tant et tant de chevaux* engendre un éparpillement de l'espace, transportant le lecteur d'un quartier à l'autre de São Paulo et de sa couronne de banlieue. Dans les autres romans, c'est surtout le centre-ville qui est au premier plan ; néanmoins ces textes proposent l'une ou l'autre incursion hors du centre, d'autant plus significatives qu'elles sont rares. Comme nous l'avons évoqué plus haut, Milton Hatoum caractérise l'aspect humain de quartiers très précaires, mais pleins de vie et d'un élan

¹² Dans sa réflexion sur ce qu'est un quartier, l'intellectuel Pierre Mayol relève qu'il est « un dispositif pratique dont la fonction est d'assurer une solution de continuité entre ce qui est le plus intime (l'espace privé du logement) et ce qui est le plus inconnu (l'ensemble de la ville ou même, par extension, le reste du monde) ». MAYOL, 1994, p. 21. Ce que *Passager de la fin du jour* expose, c'est que la continuité ou la dialectique établie entre le connu et l'inconnu n'est plus vraiment possible pour les habitants du Tirol ; car les différences culturelles, ainsi que les tensions idéologiques et sociales, sont si fortes avec le reste de la ville que les passerelles entre le connu et l'inconnu n'existent plus ou du moins semblent un mirage pour les habitants. Le quartier n'est plus un espace intermédiaire entre un dehors et dedans, il n'est désormais qu'une zone de repli : finalement, ce n'est donc plus vraiment un quartier, mais un « ghetto ».

¹³ « *A beira do canal, a área dos barracos*, explicava Rosane – e era fácil, era só falar umas poucas palavras para nascer mais uma separação, uma área diferente ». (*PFJ*, p. 165). À noter que dans le texte original figure donc une police en italique, pour surligner encore davantage combien l'énoncé de Rosane vise à marquer la présence d'une frontière, d'une zone séparée.

solidaire, qui entourent le centre et le port et que le lecteur entrevoit surtout lorsque sont narrées les promenades du père de famille. Au détour de descriptions itinérantes, dans le rythme de la marche des personnages, on trouve ainsi des allusions à l'architecture si typique des maisons de « caboclos » (métisses d'indiens et de blancs), construites sur pilotis, dans la promiscuité et la saleté. En passant, on remarquera la double occurrence de l'expression « océan de détritrus » (*RCO*, p. 117 et 153)¹⁴ pour définir l'état de l'eau au bord des maisons, comme un écho à l'expression « la marée monte, chargée de détritrus » (*ELF*, p. 202), déjà citée, dans *Estive lá fora*.

L'auteur, surtout, ranime la mémoire de la « Cidade Flutuante », un quartier de maisons flottantes construites sur des troncs en bois, qui n'avait cessé de s'agrandir entre 1920 et 1967, accueillant surtout d'anciens seringueiros (les travailleurs du caoutchouc) au chômage, jusqu'à atteindre, vers 1960, près de 12 000 habitants, entassés dans près de 2000 maisons. Le roman ne fait pas état de ces détails historiques et démographiques, mais le simple fait de réveiller la mémoire de ce quartier amplifie le thème de la destruction, si prégnant dans cette narration ; Car quand la narratrice décrit l'ensemble hétéroclite de la Manaus contemporaine, mêlant touristes et mendiants, détritrus industriels et églises de la Belle Epoque, la Cité flottante n'existe déjà plus. Elle fut en effet détruite par les militaires en 1967, victime du rouleau-compresseur de la modernisation¹⁵ et d'opérations urbaines n'ayant que faire du lien social dans ces quartiers modestes, où le père de la narratrice aimait tant se rendre pour y trouver une forme de camaraderie chaleureuse et généreuse.

[...] Anastácia, après avoir cherché mon père toute la journée, finit par le trouver à la *Cidade Flutuante* en train de discuter avec de vieux amis qui revenaient de la forêt. Il avait dormi chez l'un d'eux – rencontré jadis sur le cours du Purus –, dans une cabane en bois, peinte en rose et vert, et entourée de bidons de kérosène où poussaient des arums, des lys blancs et des fleurs de la forêt. Il était assis au milieu d'un cercle d'hommes ravis d'entendre à la radio la voix étrange d'un chanteur qui déclenchait des fous rires. *RCO*, p. 55.¹⁶

¹⁴ «um mar de dejetos». *RCO*, p. 85 et p. 111.

¹⁵ Voici ce qu'écrivit un autre écrivain manauara au sujet de la modernisation impulsée par la fondation de la Zone Franche, qui a conduit à la destruction de la Cidade Flutuante: « La Zone Franche a rendu manifeste la contradiction qui avait commencé à se développer, encore invisible, durant les années de dépression. Au début, les solutions semblaient rapides, à l'exemple de la radicale ablation de la Cidade Flutuante. Mais aujourd'hui [soit en 1977], les périphéries croissent et entourent le centre des élites, à tel point qu'il n'est plus possible de mettre en œuvre les solutions préétablies que Brasília, Rio de Janeiro, ou Chicago ne cessent de préconiser ». SOUZA, 1977, p. 166.

¹⁶ «[...] Passara o dia em busca do meu pai, até encontra-lo na Cidade Flutuante, conversando com os amigos do interior. Dormira na casa de um compadre que conheceu no rio Purus: uma palafita pintada de rosa e verde, cercada por latas de querosene entulhadas de tajãs, açucenas e flores do mato. Estava sentado no meio de uma roda de homens curiosos para ouvir no rádio a voz estranha de uma canção que causava um estardalhaço de risos». *RCO*, p. 41.

La destruction, l'urbanisation à marche forcée emporte tout sur son passage. L'urbain ronge les campagnes, à une vitesse accélérée. Lorsque le photographe de Cristóvão Tezza observe les lumières de la ville depuis le quartier de l'Alto das Mercês, à quelques kilomètres du centre-ville de Curitiba, il a le souvenir d'un autre moment où il avait contemplé cette vue, avec Lídia, alors qu'ils venaient d'acheter leur maison, « cette maison dont on aurait dit qu'elle se trouvait alors au bout du monde, et qui aujourd'hui était une vieilleries pas du tout à sa place, entourée de toutes parts par la ville nouvelle » (*OF*, p. 217).¹⁷ De même, comme nous l'avons déjà relevé, *Hôtel Brasília* développe souvent cette thématique d'une percée de la ville sur le terrain vierge du Plateau Central. Quant au texte de *Passager de la fin du jour*, il suggère aussi, à maintes reprises, cette prolifération d'une « ville nouvelle de toutes parts » :

Il avait raconté cela à Pedro, un jour [...] devant la télé [...], lorsqu'était apparue une publicité pour un centre commercial à la construction duquel il avait participé, dans une zone qui à l'époque n'était qu'un terrain vague habité par des crapauds et des serpents. *PFJ*, p. 126-127.¹⁸

Le silence de la pluie et *Estive lá fora* ménagent également quelques échappées dans des quartiers périphériques. Dans le roman de Garcia-Roza, comme le fait remarquer le sociologue Ronaldo Oliveira de Castro, les délimitations sont très nettes entre « trois espaces de base », la zone sud (les quartiers aisés des plages), le centre-ville (qui, à la fois décadent et vivant sur le plan culturel, est l'endroit où, le plus fréquemment, les personnages de ces trois espaces se croisent) et la zone nord (une zone plus à l'écart, où, selon le sociologue, est perceptible une « gradation », du quartier de la Tijuca où vivent une secrétaire et sa mère, jusqu'au quartier du Méier, où habite un petit malfrat).¹⁹ Le texte fait ressortir clairement la polarisation entre ces différentes zones, à travers les attitudes et pensées des personnages, et de ce point de vue nous renvoyons à ce que nous disions, précédemment, de la conduite de Max, personnage de la zone nord, ou de la mondanité de la designeuse Bia, habitante de la zone sud.

Le quartier du Méier est en marge du centre-ville, même s'il est relié au reste de la ville par une ligne de chemin de fer et qu'il est depuis plusieurs décennies un quartier plutôt important au sein de la « zone nord ». L'aspect extérieur de ce quartier ne retient pas trop l'attention de la narration, mais quelques remarques soulignent toutefois l'exiguïté des rues et

¹⁷ “[...] Aquela mesma casa no que então parecia o fim do mundo, casa que hoje era uma velhice fora de lugar rodeada de cidade nova por todos os lados”.

¹⁸ “Contou isso para Pedro, um dia [...], diante da televisão, [...] quando apareceu o anúncio de um shopping em cuja construção ele havia trabalhado, num terreno que na época não passava de um capinzal habitado por sapos e cobras.” *PFJ*, p. 101.

¹⁹ OLIVEIRA de CASTRO, 2009, p. 193.

maisons – le domicile de Max est étroit, « serré entre deux autres » (*SDP*, p. 88),²⁰ et c’est au fond d’une « toute petite cour » que se trouve sa chambre, « également toute petite » (*SDP*, p. 89).²¹ Surtout, c’est par une description de la boutique d’antiquités que le texte donne une certaine coloration au quartier. Il s’agit en réalité d’une non-couleur, d’une couleur grise, celle du travail modeste et de petits commerces, tels ces points de vente de « *jogo do bicho* »,²² précairement installés : « Une petite table improvisée et deux tabourets en bois sous un porche et voilà tout » (*SDJ*, p. 179).²³

Le texte procède à une énumération très longue des objets du petit commerce de brocante, dont la sœur de Max est la propriétaire. Ce sont des « bibelots » de peu de valeur, des « appareils électroménagers », ou encore des « boîtes en fer-blanc et des sacs à main de toutes les tailles » (*SDP*, p. 89).²⁴ Les substantifs s’empilent pour signifier le peu d’espace dans une maison encombrée d’objets destinés à la vente, jusqu’à cette phrase nominale – « Des résidus archéologiques de la classe moyenne banlieusarde » (*SDP*, p. 89) –²⁵ qui d’un trait lapidaire en dit long sur l’aspect vétuste et laborieux de la vie dans le Méier, à mi-chemin entre les régions les plus pauvres de la ville et la rutilance des beaux quartiers ; à contre-courant, surtout, de la modernité accélérée qui pulse dans le cœur de Rio de Janeiro.

Dans *Estive lá fora*, Cirilo se rend à Estrada Velha de Água Fria, un quartier populaire où habitent les parents de Fernanda, une jeune étudiante qui serait l’amante de son frère Geraldo. Avec le ton raisonné qu’il adopte parfois, le narrateur, ôtant toute apparence de neutralité, comme s’il écrivait un essai sur les méfaits de l’urbanisme, émet un jugement esthétique sur la croissance des banlieues et établit une comparaison directe entre centre et périphérie :

La périphérie croît désordonnée, sans planification urbaine ni préservation des quelques édifices de valeur. Le patrimoine historique ne s’intéresse qu’au baroque, mais n’a que faire de l’architecture populaire, comme si les souvenirs d’une seule période étaient déjà bien assez. Il oublie que la ville n’est pas seulement constituée par le centre et les quartiers les plus anciens. *ELF*, p. 177.²⁶

²⁰ “uma casa espremida entre duas outras” (*SDC*, p. 79).

²¹ “no quintal mínimo, [...] o quarto igualmente mínimo” (*SDC*, p. 80).

²² Une loterie clandestine mais très populaire, dans laquelle on mise non pas sur un chiffre, mais sur un animal (“bicho”). La traductrice française a fait le choix de garder intacte l’expression portugaise, simplement surlignée en italique (*SDP*, p. 179).

²³ “Uma mesinha improvisada e dois banquinhos de madeira era tudo”. (*SDC*, p. 161).

²⁴ En portugais: “bibelôs”, “eletrodomésticos”, “latas e bolsas de todos os tamanhos” (*SDC*, p. 79).

²⁵ “Resíduos arqueológicos da classe média suburbana” (*SDC*, p. 80).

²⁶ “A periferia cresce desordenada, sem planejamento urbano nem preservação dos poucos edifícios de valor. O patrimônio histórico se interessa pelo barroco, mas não se importa com a arquitetura popular, como se bastassem as lembranças de um único período. Esquece que a cidade não é formada apenas por seu centro e bairros antigos.

La description itinérante, à laquelle donne lieu ce voyage en bus, se concentre sur des détails qui expriment cet aspect d'un accroissement désordonné de la banlieue. Le quartier où se rend Cirilo est caractérisé par des « maisons et rues regorgeant de gens », des « petites maisons » qui « contrastent avec les grandes bâtisses des quartiers riches » (*ELF*, p. 179).²⁷ En dépit de la densité de sa population, le quartier conserve quelque chose de rural, le béton ne s'est pas encore partout infiltré et le texte relève la présence de « petits jardins [...] ornés de pavots et d'anthuriums », de « cours qui ont l'aspect de fermes » (*ELF*, p. 179).²⁸ Ce calme et cette verdure procurent à Cirilo une « douce joie », le personnage pressent que la vie du quartier conserve quelque chose de communautaire, de l'ordre de la familiarité du village : « Portes et fenêtres, dans des murs peu épais, s'ouvrent et se referment au rythme des gens qui passent, arrivent, s'appellent, quémangent l'aumône » (*ELF*, p. 180).²⁹

Mais la richesse de ce passage n'est pas constituée par la vision sentimentalement bucolique de Cirilo, elle provient des contrastes qui sont établis entre, d'une part, la persistance d'aspects ruraux, que Cirilo entrevoit dans les modes de vie et l'architecture du quartier et, d'autre part, l'accroissement urbain désordonné auquel se réfère le narrateur. Lorsque Cirilo entre dans le domicile des parents de Fernanda, il remarque la « vaisselle blanche ornée de fleurs », en porcelaine, et admire les pièces en cristal, ainsi que « les détails sculptés dans le bois » du mobilier, notamment des chaises et une table basse (*ELF*, p. 183).³⁰ 183).³⁰ Il y a là comme une incongruité : « Cirilo s'étonna en lui-même que dans un quartier modeste survivent de tels signes de richesse ». Les pièces du salon sont « de style géorgien chippendale, un mélange d'inspiration anglaise, française et chinoise » (*ELF*, p. 183).³¹ La narration, s'attardant sur tous ces détails et sur bien d'autres encore de la décoration intérieure, accentue le mélange et la discordance des temps qu'exprime l'aspect extérieur du quartier. Tout le chapitre caractérise une zone péri-urbaine dans une période intermédiaire de changement, un espace transitoire entre le centre et la campagne, le nouveau et l'ancien, la richesse et la pauvreté.³²

²⁷ «casas e ruas apinhadas de gente», «casas pequenas; [...] destoam dos sobrados dos bairros ricos».

²⁸ «jardins pequenos [...] que se enfeitam de papoulas e antúrios», «quintais que mais parecem sítios»

²⁹ «Portas e janelas nas fachadas leves se abrem às pessoas que passam, chegam, batem palma, pedem esmola [...]». Auparavant: «alegria suave».

³⁰ «O almoço foi servido numa louça branca bordada com flores [...]»; «os detalhes esculpidos na madeira»

³¹ «Cirilo admirou-se que num bairro modesto sobrevivessem sinais de riqueza». «A esposa herdara algumas peças, todas de estilo georgiano chippendale, uma mistura de inspiração inglesa, francesa e chinesa».

³² Le fil rouge permanent de ce roman, ce sont les zones de contact et de friction entre ces deux pôles, autour desquels le personnage essaie de se construire, et à ce titre le texte nous donne la clef expliquant pourquoi Cirilo observe avec tant d'attention ce mobilier : « Il y avait quelque chose de familier dans la décoration, qui ressemblait aux goûts de sa mère » («[...] Havia algo de familiar na decoração, parecido com o gosto da mãe». *ELF*, p. 183).

De façon symptomatique, à la fin du passage, Cirilo voit plusieurs oiseaux sur les arbres de la cour, chez les parents de Fernanda, mais il ne parvient pas à entendre leurs chants. De fait, une voiture passe avec un gramophone et une sonorisation, pour annoncer l'inauguration d'un supermarché. Cette anecdote finale a valeur de symbole : Cirilo a beau rêver de la campagne, n'est-elle pas, à Estrada Velha de Água Fria, en passe d'être étouffée par le vacarme de l'urbanisation ? Les aspects de culture locale et le rattachement d'une ville à sa campagne et à ses éléments régionaux sont-ils voués à disparaître sous la poussée d'une uniformisation urbaine internationale, symbolisée par la construction de grandes surfaces commerciales ? Cette juxtaposition problématique d'un monde ancien et d'une modernité bruyante, qu'exprime le passage d'*Estive lá fora*, nous conduit tout droit à notre prochaine section, sur la tension qui apparaît au sein des romans du corpus entre uniformisation et spécificités locales, universalisme et régionalisme.

6 LA TENSION ENTRE LE LOCAL ET LE GLOBAL

Les romans, par l'entremise des personnages et du défilé de leurs impressions, donnent accès à des expériences concrètes de la ville : tel est le fil de notre deuxième partie. Ces expériences dénotent un rapport à l'espace qui n'est d'aucun lieu à proprement parler, mais d'une urbanité générale et universelle ; en même temps, elles relèvent parfois d'une connaissance de spécificités locales, de certaines cultures régionales dans lesquelles s'insèrent les villes. De même, l'aspect physique des villes est caractérisé par des détails architecturaux qui n'appartiennent qu'à elles, ou au contraire par une modernité standardisée, incarnée en particulier par ces bâtiments d'une vingtaine d'étages construits sur le même modèle, telle cette résidence Liberdade dont le photographe, chez Tezza, dit avec mordant que son architecte était « un homme ambivalent des années 1970, qui avait fait le choix de gagner de l'argent » (*OF*, p. 246).¹ Au passage, on notera que le texte de Tezza instille une fois de plus son ironie sur le fracas des idéaux ayant essaimé au cours des années 1960 et 1970. Quoi qu'il en soit, la ville, lorsqu'elle est soumise à cette standardisation, semble étaler partout son visage informe – ou uniforme – creusée par le vide. Cependant l'on ne peut plus percevoir la ville d'aujourd'hui comme un bloc monolithique : la métropole, amas de réseaux de communication et agglutinement de personnes, est traversée par de multiples identités et communautés, parfois en conflits. Plus que jamais, elle est sous-tendue par une oscillation entre ce qui est spécifique et ce qui est étranger.

Dans notre corpus, les représentations romanesques de la ville s'en font l'écho. Nous essaierons d'abord de dégager la façon dont ces romans donnent de la matière à penser sur l'insertion de la ville dans un univers mondialisé et soulignent, par les dynamiques narratives et par des procédés d'écriture, des phénomènes tels que l'uniformisation urbaine, l'intensification de flux en tous genres et l'accroissement de la solitude. Puis il sera temps d'analyser le poids des lieux communs et de l'exotisme dans ces textes et de montrer en quoi les stéréotypes permettent aux auteurs de construire un ancrage local particulier et, tout à la fois, de faire jouer et parfois déjouer les identités supposées des villes qu'ils représentent... Au terme de cette deuxième partie, nous disposerons alors des éléments nécessaires pour nous interroger sur le poids de la couleur locale et du régionalisme dans les esthétiques de ces romans et dans leur rapport avec la thématique urbaine.

¹ “[...] E pensar que o arquiteto que o desenhou é um homem ambíguo dos anos 70 que resolveu ganhar dinheiro”.

6.1 La mondialisation et l'homogénéisation

Le mot de mondialisation recouvre tant de choses qu'il en devient un terme fourre-tout, employé à tout bout de champ. À toutes les époques, les villes principales ont été, par excellence, les creusets du cosmopolitisme, comme Braudel le faisait remarquer au sujet d'Ispahan, Venise, Amsterdam, Londres ou Calcutta.¹ Dans les temps modernes, à mesure que le capitalisme a étendu sa puissance d'action de par le monde, l'importance de réseaux de flux internationaux n'a cessé de croître, en particulier à travers des déplacements de capitaux et de personnes, comme *Récit d'un certain Orient* l'illustre en évoquant l'arrivée d'immigrés libanais à Manaus, dans les premières années du XX^e siècle. Sans doute est-ce pour ces raisons que la ville est un monde à elle seule, dans le sens où elle offre une grande diversité de cultures et de modes de vie, renvoyant à une forme d'universalisme. C'est peut-être encore plus le cas s'il s'agit d'une ville portuaire où jettent l'ancre des bateaux des quatre coins du monde... « À chaque fois que le soleil se couche à Recife, j'ai à l'esprit qu'il se lève au Japon » (*ELF*, p. 153).² Pour Cirilo, le port, la mer et les bateaux étrangers inspirent des rêveries liées à un raccordement poétique et mélancolique avec différentes parties du monde : « Les navires illuminés sont des invitations pour des voyages en des lieux inconnus, où vivre est moins incertain » (*ELF*, p. 41).³

Entendue au sens large comme un phénomène d'interdépendance entre les différentes parties du monde, la mondialisation n'est donc pas un phénomène si récent. Les XIX^e et XX^e siècles avaient déjà considérablement augmenté les interactions entre les villes et un ailleurs planétaire, notamment dans le cas de villes comme Rio de Janeiro, jadis capitale politique, ou São Paulo, pôle économique grandissant. Cependant, différents penseurs sociaux s'accordent à dire qu'un processus global a pris une toute autre ampleur, adoptant parfois d'autres formes, dans les dernières décennies du XX^e siècle. C'est cette acception du mot mondialisation qui a cours, le plus souvent, dans la presse ou dans les réflexions sur le moment actuel. Pour Milton Santos, « la globalisation est, d'une certaine façon, le sommet du processus d'internationalisation du monde capitaliste ».⁴ Le géographe brésilien met en avant, évidemment, « l'existence d'un nouveau système de techniques », et principalement des techniques de l'information qui relie les autres techniques entre elles et qui pour la première

¹ BRAUDEL, 1979, p. 24.

² “Sempre que anoitece no Recife, lembro que no Japão está amanhecendo”.

³ “Os navios iluminados convidam para viagens a lugares desconhecidos, onde viver é menos incerto, supõe”.

⁴ SANTOS, 2000, p. 23.

fois « recouvrent le monde comme un tout ».⁵ Mais il ajoute que la globalisation est la résultante de variables techniques et de motivations politiques, dans le sens où elle « est aussi le résultat des actions qui ont assuré l'émergence d'un marché dit global ».⁶

Comme Milton Santos, Saskia Sassen fait partie de ces penseurs, qui, lorsqu'ils se sont penchés sur la mondialisation, ne se sont pas contentés d'observer l'hypermobilité du capital et le pouvoir des entreprises et institutions transnationales, mais ont remis les structures de la production du capital ainsi que les lieux, et en particulier les villes, au cœur de leurs réflexions sur ce processus de transformation des sociétés.⁷ Certes, « la globalisation économique, politique et culturelle est un processus transnational »,⁸ mais elle ne s'ancre pas moins dans des territoires locaux et tout particulièrement, pour une meilleure coordination des opérations complexes de production et d'échanges à l'échelle mondiale, dans ces nœuds stratégiques que constituent les « concentrations territoriales de ressources multiples – c'est-à-dire des villes ».⁹ La sociologue américaine va jusqu'à forger l'expression « villes globales ». Celles-ci centralisent les services des entreprises transnationales et court-circuitent en partie les États-nations dans la mobilité du capital, l'investissement et le commerce.¹⁰ Saskia Sassen ne réserve ce terme qu'à une quarantaine de villes mondiales (parmi elles, la sociologue cite São Paulo), mais évoque cependant un « réseau croissant de villes, ou de villes et de régions qu'on peut décrire au mieux comme disposant d'un nombre limité de fonctions de ville globale ».¹¹

Le local abrite en son sein du global ; celui-ci s'appuie sur des dynamiques locales. Les catégories traditionnelles d'échelles spatiales et politiques, du local au global en passant par le régional et le national, ne rendent donc plus tout à fait compte de l'articulation entre un territoire et le reste de la planète. De plus, Sassen montre comment cette interférence entre le global et le local concerne tout autant les circuits commerciaux que les inégalités du marché de l'emploi, un marché divisé entre les diplômés bien intégrés aux sphères globales des villes et, de l'autre côté, les travailleurs à bas revenus dans des entreprises de sous-traitance ou des

⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ Pour Saskia Sassen, les études doivent « retrouver la catégorie de lieu à un moment où les forces dominantes que sont la globalisation et les télécommunications semblent indiquer que le lieu et les détails du local n'ont plus aucune importance ». SASSEN, 2009 (2007), p. 110. Pour Santos, dans un texte à teneur plus politique, « le rôle du lieu est déterminant », car à « à la « culture de masse » et « à la « pensée unique », il oppose une « conscience universelle » partant « du bas », une « culture populaire » dont « base se trouve dans le territoire ». SANTOS, 2000, p. 144.

⁸ SASSEN, 2009 (2007), p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰ *Ibid.*, p. 29-33.

¹¹ *Ibid.*, p. 33.

secteurs peu concernés par les circuits globaux, ainsi que les travailleurs informels et les marginalisés. De même, l'arrivée massive d'immigrés dans les grandes villes s'inscrit aussi dans un processus transnational ; elle fournit une main-d'œuvre peu coûteuse, puisqu'elle est généralement peu qualifiée, pour les multinationales. En même temps, l'immigration, bien qu'elle ait pour origine un mouvement transnational, avec ses cultures très variées que « le pouvoir d'entreprise qualifie d' 'autres' [...] en voulant les dévaluer », ¹² n'en redonne pas moins au territoire local une vraie dynamique. ¹³ Selon Milton Santos, c'est précisément « en vertu d'une agglomération de population exponentielle » et donc d'une « vraie sociodiversité », que l'urbain, plutôt que les régions agricoles vulnérables à la « modernisation globale », a émergé « comme le lieu de la résistance » à une culture de masse. ¹⁴

Si nous avons choisi de cerner ce qu'est la mondialisation à partir des réflexions proposées par Sasken et Santos, c'est parce que ces deux auteurs décrivent la ville comme un lieu stratégique pour les circuits mondialisés et comme « un des sites où les contradictions de la globalisation du capital peuvent se déployer ». ¹⁵ Milton Santos parle même de territoire schizophrénique, « parce que d'un côté il accueille les vecteurs de la globalisation, qui s'installent pour imposer leur nouvel ordre et que, d'un autre côté, s'y produit un contordre, en raison d'une production accélérée de pauvres, d'exclus, de marginalisés ». ¹⁶ Autrement dit, la globalisation est un vecteur et un accélérateur des phénomènes de précarisation et de disparités sociales, car la poussée des secteurs alimentant la croissance globale a un rapport direct et parallèle avec le déclin et le rejet de populations entières dans des zones périphériques mal intégrées. Pas même les individus de classes moyennes, qui auraient pu s'estimer intégrés aux circuits économiques, n'échappent à la logique hégémonique de compétitivité régissant le capitalisme d'entreprise global ; ainsi, dans le roman de Tezza, le photographe semble conscient de cette instabilité lorsqu'il imagine, parce qu'il craint le licenciement, qu'il pourrait être la « victime de ces essorages stratégiques à l'échelle mondiale » (*OF*, p. 117). ¹⁷ Les mots de Sassen sont ici très éclairants :

L'ascendance des industries de l'information et la croissance d'une économie globale, deux situations inextricablement liées, ont fait naître une nouvelle géographie de la centralité et de la marginalité. Cette géographie reproduit en partie

¹² *Ibid.*, p. 130.

¹³ Nous approfondirons cette question dans notre troisième partie, lorsque nous observerons de quelles façons certains des romans à l'étude placent la diversité des cultures et des identités des migrants au cœur de leur esthétique.

¹⁴ SANTOS, 2000, p. 92.

¹⁵ L'expression est de Saskia Sassen. SASSEN, 2009 (2007), p. 133.

¹⁶ SANTOS, 2000, p. 114.

¹⁷ "Imaginou que o jornal talvez o despedisse em breve, uma última perda, vítima desses enxugamentos estratégicos globalizantes [...]".

les inégalités existantes, mais elle est aussi le résultat d'une dynamique spécifique, propre aux formes actuelles de la croissance économique.¹⁸

Nous avons largement exploré la thématique des fractures socio-spatiales et de la marginalisation, telle qu'elle apparaît dans les romans de notre corpus. Or en mettant en exergue l'abîme qui existe entre l'univers de la bourse et celui des passagers d'un bus de banlieue, entre les spéculateurs de Brasília et les ouvriers qui meurent à la suite d'inondations dans les favelas, ou bien en décrivant une ville de Manaus dans laquelle un tourisme artificiel végète tristement à l'ombre des ruines des temps fastueux, ou encore en imaginant qu'un pauvre chômeur de la banlieue tombe sur une enveloppe qui lui permet d'aspirer à toucher le montant astronomique d'une assurance au compte d'un puissant président directeur général, les textes ne traduisent-ils pas des formes d'inégalité, sinon nouvelles, du moins accrues par la polarisation qu'implique la mondialisation ?

Le silence de la pluie propose une plongée directe dans l'univers d'une entreprise, la Planalto Minerações, qui incarne le pouvoir de ces centres économiques globaux. La narration souligne les distances à la fois symboliques et concrètes entre ce lieu représentatif de l'argent global et, de l'autre côté, la rue et les habitants précaires du centre-ville, d'où s'élève le bâtiment au sein duquel l'entreprise a installé son siège, au douzième étage.

La façade en verre fumé empêche qu'on ne voie de l'extérieur, protégeant ainsi les occupants de ces luxueux bureaux des regards curieux. L'air conditionné maintient une température agréable, érigeant un barrage permanent contre la chaleur des tropiques. [...] Le circuit interne de télévision et un système soigneux de sécurité complètent le cadre dans lequel le monde développé et le tiers-monde sont tenus à distance l'un de l'autre. *SDP*, p. 25.¹⁹

Le ton est résolument ironique et, comme souvent chez Garcia-Roza, la caractérisation détaillée d'espaces intérieurs – maisons ou bureaux – révèle des positions sociales et des façons d'être au monde. Tout – des objets simples qui sont ensuite décrits, jusqu'à la couleur noire, grise et blanche des meubles (*SDP*, p. 22-23), et plus généralement des bureaux et du hall (*SDP*, p. 71) – absolument tout, dans l'immeuble, laisse deviner l'obstination de l'entreprise à faire fructifier l'argent sur la base du commerce international. « La même absence de couleurs, le même type de meubles, la même asepsie » (*SDP*, p. 71)²⁰ : la redondance amplifie la valeur critique de la description. De plus, la standardisation décorative

¹⁸ SASSEN, 2009 (2007), p. 118.

¹⁹ “A fachada em vidro fumê impede a visão a partir do exterior, protegendo de olhares curiosos os ocupantes de seus luxuosos escritórios. O ar-condicionado central mantém uma temperatura civilizada, num permanente bloqueio aos trópicos. [...] O circuito interno de televisão e um cuidadoso sistema de segurança completam o quadro no qual o primeiro e o terceiro mundos são mantidos a distância.” *SDC*, p. 22.

²⁰ “A mesma ausência de cores, o mesmo tipo de móveis, a mesma asepsia” (*SDC*, p. 65).

– « nos bureaux, au Brésil et à l'étranger, obéissent aux mêmes normes » (*SDP*, p. 25) –²¹ n'a d'égal que les discours policés des directeurs généraux sur les succès commerciaux, sur les actions de bienfaisance et sur les efforts fournis pour être à la pointe de la technologie. « Un voile de fumée », de la « pure rhétorique » (*SDP*, p.72 et 73)²², dont le caustique Espinosa n'est pas dupe.

La richesse de ces passages centrés sur la Planalto Minerações provient donc de la valeur signifiante de la description et du fait que l'écriture laisse percer l'ironie d'Espinosa. Ces saillies ironiques du personnage donnent d'ailleurs aux scènes narratives leur tour plaisant et plutôt comique, notamment lorsqu'il est précisé qu'Espinosa « n'arrivait plus à faire la différence entre la Planalto Minerações et le Rotary Club. Son habileté [celle du dirigeant de l'entreprise] à ne rien dire était surprenante » (*SDP*, p. 72).²³ C'est l'ironie qui creuse les contrastes et les relations asymétriques entre l'entreprise et le dehors – c'est-à-dire le reste de la société carioca – mais aussi entre les managers et le petit personnel : « Si dans cette entreprise-là les employés étaient dévoués à leurs patrons, la réciproque ne semblait pas être vraie (*SDP*, p. 73).²⁴ En fin de compte, la culture d'entreprise fondée sur le « dévouement des employés », mais aussi la standardisation des locaux en noir et blanc, tout cela ne serait que le ressort d'une motivation exclusive : « une façon de donner plus de relief au vert du dollar et au jaune de l'or, pensa Espinosa » (*SDP*, p. 26)...²⁵

Mais sur quoi est fondé au juste le pouvoir de l'entreprise ? Le texte précise qu'elle « dépendait d'une multinationale qui avait des succursales à Bruxelles, Amsterdam et Rio de Janeiro » et dont les activités consistaient en des exploitations de gisements d'or, « dans les pays du Tiers-Monde » (*SDP*, p. 72).²⁶ L'un des centres sociaux de la multinationale qui soustraite avec la Planalto Minerações se trouve donc à Rio de Janeiro : sur ce point, la situation de cette société relève bien de l'impératif de compétitivité, dans des circuits économiques globaux qui, pour reprendre les termes de Sassen, « ignorent en partie l'ancienne division Nord-Sud », même si, précise la sociologue, « la hiérarchie dans cette géographie de la centralité est très nette ».²⁷ Très nette et fondée, comme l'expose le texte dans le cas de la

²¹ « nossos escritórios, no Brasil e no exterior, obedecem todos ao mesmo padrão » (*SDC*, p. 22).

²² « uma cortina de fumaça » (*SDC*, p. 65); « pura retórica » (*SDC*, p. 66).

²³ « Espinosa não conseguia mais distinguir entre a Planalto Minerações e o Rotary Club. A habilidade do velho para não dizer nada era surpreendente » (*SDC*, p. 66).

²⁴ « Se naquela empresa os funcionários eram dedicados aos patrões, a recíproca não parecia ser verdadeira » (*SDC*, p. 66).

²⁵ « Uma forma de dar maior destaque ao verde do dólar e ao amarelo, pensou Espinosa » (*SDC*, p. 22).

²⁶ « A Planalto Minerações era subsidiária de uma multinacional com sedes em Bruxelas, Londres, Amsterdã e Rio de Janeiro, cujo objetivo principal era explorar jazidas de ouro em países do Terceiro Mundo » (*SDC*, p. 66).

²⁷ SASSEN, 2009 (2007), p. 30.

Planalto Minerações, sur des rapports de pouvoir déséquilibrés avec les propriétaires terriens des pays du Sud.²⁸

Le marché global, cela va de soi, implique une distribution planétaire de biens manufacturés et financiers, de services, mais aussi de valeurs culturelles diffusées depuis des centres de pouvoir politique et économique. Dans *Le silence de la pluie*, Espinosa va régulièrement manger dans un fast-food et glisse des allusions, plutôt ironiques, à des films états-uniens. Dans le cas de l'Amérique latine, peut-être encore plus qu'ailleurs, le « softpower » des États-Unis, pour des raisons politiques et de proximité géographique, a joué à plein dans la diffusion de modes de vie et de produits culturels. *Estive lá fora* témoigne de cet aspect, ainsi que de la transformation des habitudes culturelles, notamment dans les grandes agglomérations...²⁹ Tantôt c'est la voix du narrateur qui déplore l'imposition de modes vestimentaires aussi uniformisées que peu adaptées au climat local.³⁰ Tantôt c'est Cirilo et Geraldo qui s'affrontent sur le terrain idéologique de l'acceptation ou du refus de la culture étrangère, tout particulièrement nord-américaine.

Cirilo, sans être pro-américain, porte un « jeans Lee et une chemise à carreaux » (*ELF*, p. 23),³¹ fréquente les milieux hippies qui adoptent des façons d'être et des styles musicaux des États-Unis, notamment les tendances de contre-culture et du rock (des paroles des Rolling Stones sont d'ailleurs citées par le texte). Geraldo refuse tout compromis avec la culture américaine ; pour lui le « softpower » culturel est une façon d'endormir et de domestiquer les populations.³² Bien entendu, ces postures idéologiques sont liées à l'époque, au contexte de guerre froide et aux années d'une dictature qui fut à l'origine appuyée par les États-Unis.

²⁸ « [...] Elles [les filiales de la Planalto Minerações] passaient des accords avec des grands et des petits propriétaires terriens pour l'exploitation de leurs terres, ce qui était fréquemment accompagné de conflits familiaux et politiques. C'était en cela que Ricardo Carvalho se montrait un habile et 'implacable' négociateur ». *SDP*, p. 73. (« [...] Faziam acordos com os grandes e pequenos proprietários rurais para a exploração de suas terras, o que frequentemente era acompanhado de conflitos familiares e políticos. Era nisso que Ricardo Carvalho se mostrava um hábil e 'implacável' negociador ». *SDC*, p. 66)

²⁹ Cependant, la diffusion d'un modèle culturel et économique hégémonique va même au-delà des grandes villes, et le texte s'en fait l'écho lorsqu'il évoque avec une pointe d'ironie les aspirations consuméristes de la famille de Cirilo, dans le sertão : « Le miracle économique, aussi factice fût-il, leur permit de changer de voiture et d'aller à Disney ». (« O falso milagre econômico permitia que trocassem o carro e viajassem à Disney ». *ELF*, p. 135).

³⁰ « Obrigados a importar a moda e a manufatura dos trópicos, onde a nudez seria o figurino adequado », *ELF*, p. 179.

³¹ « de calça Lee e camisa xadrez ».

³² « Selon son frère, les 'gringos' faisaient des dons au tiers-monde – car c'est ainsi, sans la moindre honte, qu'ils appelaient le Brésil et les autres pays de l'Amérique latine – demandant en échange aux indiens et métisses de bien se comporter et de ne pas jouer les petits rebelles comme à Cuba ». (« Segundo o irmão, os gringos mandavam donativos ao terceiro mundo – como eles descaradamente chamavam o Brasil e os outros países da América do Sul e Central –, cobrando em troca dos mestiços e índios que se comportassem e não fizessem revoluçõeszinhas iguais às de Cuba », *ELF*, p. 23).

Mais elles renvoient plus largement à une circulation inégale dans la distribution non seulement des richesses mais aussi des valeurs culturelles.

La théorie de Sassen sur les « nouvelles géographies de la centralité et de la marginalité »³³ constituées par le processus de globalisation est aussi l'occasion de penser à la diversité des situations de chacune des villes représentées dans les romans de notre corpus. *Estive lá fora* et *Récit d'un certain Orient* se font fort de souligner le motif des ruines et l'idée d'un déclin de Recife et de Manaus. Jadis centres de production importants, Recife et Manaus sont devenus des villes périphériques³⁴ par rapport aux centres que sont Rio de Janeiro et surtout São Paulo, avec ses immenses concentrations de pouvoir économique. En ce sens la fiction se fait l'écho discret d'une asymétrie spatiale qui caractérise le Brésil d'aujourd'hui, comme du reste la plupart des pays du monde.

En ce qui concerne ces centres économiques, au plus ils concentrent de pouvoirs, au plus ils sont eux-mêmes affectés par des géographies interfrontalières de la centralité et de la marginalité. De ce point de vue, la variété de situations narratives de *Tant et tant de chevaux* montre assez les déséquilibres de richesse entre les quartiers d'affaire et les zones urbaines à faibles revenus. *Hôtel Brasília* témoigne, ici ou là, de la façon dont le pouvoir économique se concentre dans certaines aires, ce qui creuse la différence avec d'autres espaces laissés en marge. Ainsi, tandis que Cidade Livre se satellise par rapport au plan Pilote, la tante Matilde prévient Francisca, dont les pâtisseries ne se vendent plus parce qu'elle est à l'écart des centres attractifs de la ville : « Mais ouvre donc les yeux, tous les commerces s'en vont d'ici pour s'installer dans le quartier W-3, tu dois transférer ton affaire là-bas [...] » (*HB*, p. 213).³⁵

6.2 Les non-lieux

Selon Marc Augé, « il nous faut réapprendre à penser l'espace »,¹ tant celui-ci a changé à l'heure de la mondialisation et de ce qu'il appelle la « surmodernité », caractérisée

³³ SASSEN, 2009 (2007), p. 105.

³⁴ Ceci en dépit d'un regain économique du Nordeste au tournant du XXI^e siècle, et malgré le fait que Manaus attire les investissements de grandes industries technologiques en raison d'exemptions fiscales de la zone franche.

³⁵ «Veja só, o comércio está se transferindo todo daqui para a W-3, você tem de abrir seu negócio lá». *CL*, p. 228. Dans le plan de conception de Lúcio Costa, l'avenue W-3 devait être le canal principal pour le transport des camions. Mais la logique de centralisation des activités et la proximité de cette avenue avec les aires nobles du District fédéral ont contribué à ce qu'elle devienne la grande zone commerciale dans la capitale.

¹ AUGÉ, 1992, p. 49.

par une surabondance d'événements, d'images, de flux de transport et de communication, de déplacements des biens et des personnes. Là encore, le vacarme des rues et le croisement de flux en tous sens n'est pas un phénomène forcément nouveau dans les grandes villes, et les textes du XIX^e siècle insistaient déjà sur le grouillement, la foule, le vacarme des villes. Au point que les transports et le trafic constituent, selon Michel Agier, des motifs incontournables pour la fixation de ce qu'est la ville et la vie citadine, dans l'art et dans l'imaginaire collectif:

La représentation idéale du citadin est fréquemment associée à des formes intermédiaires, comme les flux, les vides ou les transports. On y voit une abondance de métonymies de villes dans lesquelles la poésie s'appuie sur des images interstitielles, comme la rue, les tunnels, les taxis, la déambulation ou le trafic. Celles-ci peuplent les romans, les films ou les BD qui ont la ville pour décor. [...] C'est de ces images, dans des espaces liminaires ou des non-lieux, que se définirait le mieux le citadin.²

La densité des réseaux de transport et de communication s'est toutefois largement accrue, les échelles ne sont plus les mêmes dans le monde urbain hypertrophié de la contemporanéité. Le trafic routier, avec ses embouteillages perpétuels,³ est à cet égard un élément significatif, d'autant que le Brésil, dans les années de modernisation du gouvernement Kubitschek puis des gouvernements militaires, a fait le choix de sacrifier les réseaux ferrés et fluviaux au profit de la voiture, des grandes artères et autoroutes urbaines, ce que déplore Barbara Freitag : « [...] L'influence des théories et pratiques urbaines nord-américaines est hégémonique au Brésil. [...] Ce développement urbain a détruit des formes d'urbanité, de civilité, de solidarité entre les citoyens brésiliens [...] ».⁴

Dans les villes sud-américaines, il n'est pas rare de voir des autoroutes traverser la ville de part en part. *Passager de la fin du jour* met parfaitement à jour ces formes d'urbanité agressives, en précisant notamment que le bus pris par Pedro file le long d'une « quatre fois trois voies dont l'asphalte était buriné, mordu par la sécheresse du soleil et l'acidité des gaz d'échappement » (*PFJ*, p. 188).⁵ Pour Barbara Freitag, ce type de ville provoque une

² AGIER, 1999, p. 17.

³ Les embouteillages émaillent certaines des trames romanesques ici étudiées. Nous avons déjà évoqué la paralysie du trafic dans le voyage en bus de Pedro, et citons maintenant *Le silence de la pluie*, qui décrit une fin de journée dans des rues à deux pas des plages de Rio de Janeiro : « Il était six heures du soir, le va-et-vient sur les trottoirs d'Ipanema était intense. Des touristes chargés de paquets rentraient à leurs hôtels, des bus bondés passaient, le trafic était plus lent que son pas ». *SDP*, p. 51. ("Eram seis horas da tarde, o movimento nas calçadas de Ipanema era intenso. Turistas carregados de embrulhos voltavam a seus hotéis, ônibus passavam lotados, o trânsito estava mais lento do que seus passos." *SDC*, p. 46). La dernière phrase est sobrement descriptive, mais dans un joli rythme ternaire qui déplace le curseur d'un plan large – la rue et ses passants – jusque vers un plan resserré, sur les « pas » du personnage.

⁴ FREITAG, 2006, p. 131-132.

⁵ "uma avenida de quatro pistas, num total de doze faixas de asfalto curtido, trincado na segura de sol e na acidez da fumaça dos motores", *PFJ*, p. 151.

« irritation incontrôlée » d’habitants stressés au volant, « les trottoirs de piétons ont cédé le pas à des parkings autorisés et clandestins », tant et si bien que la pollution, mais aussi la compartimentation de l’espace urbain, la solitude et la violence qu’elle occasionne seraient le « revers de la médaille » de cette conception de développement urbain.⁶ Ici encore, ce n’est qu’une des multiples facettes, toutes liées, de la fragmentation urbaine.

Les protagonistes de nos romans sont plutôt des marcheurs, en dépit de ce modèle d’urbanisation favorisant la voiture. Cependant, certains textes – avant tout, *Le silence de la pluie*, *O fotógrafo* et puis surtout *Tant et tant de chevaux* et *Passager de la fin du jour* – font apparaître la cohue de certains lieux urbains, le trafic congestionné et l’inhospitalité de quelques grandes avenues encombrées de circulation. Dans certains cas, les structures diverses des textes miment la fragmentation urbaine par des discontinuités, des coupures dans la linéarité du récit, des chapitres qui nous emmènent d’une rue à l’autre et d’un personnage à l’autre, comme dans *O fotógrafo*, sans jamais vraiment donner une vision complète d’un quartier.⁷ Le récit de *Passager de la fin du jour*, pour sa part, n’est pas séquencé par des chapitres, mais ce n’est que pour mieux souligner les discontinuités de l’univers urbain, puisqu’aucun ordre n’apparaît de façon manifeste tant dans le récit que dans l’organisation de la ville. Le déplacement de l’intrigue et du bus vont de pair, l’idée de départ et d’arrivée, pour le voyage, d’un début et d’une fin, pour le récit, est aussi mise à mal, puisqu’au terme de la lecture le bus n’est pas encore arrivé à destination... mais y arrivera-t-il seulement ?

Le grouillement, l’entassement, l’incessante circulation des grandes villes sont aussi souvent suggérés par des énumérations, des accumulations de substantifs, de la parataxe, comme nous avons déjà pu le souligner en différents endroits, surtout lorsque nous analysons l’écriture de Ruffato, qui affectionne ce genre de phrases : « sûr que dehors le soleil brille, les gens courent voitures klaxons la fumée le bruit » (*TTC*, p. 53)...⁸ Mais le procédé est loin d’être seulement utilisé par Ruffato et, par exemple, Cristóvão Tezza en fait un usage similaire pour souligner la fragmentation de la ville. L’énumération n’éclaire pas un paysage dans sa globalité, mais ne donne à voir que des visions d’éléments éparpillés...

⁶ FREITAG, 2006, p. 132.

⁷ Dans le texte de Tezza, la fragmentation de la ville est à mettre en parallèle avec l’éclatement de la continuité narrative. Nous l’avons évoqué dans notre première partie, et nous citerons ici les mots, pleins d’à-propos, de Barbara Cristina Marques : « La ligne de force de l’intrigue, qui devait être [...] ce fameux travail secret confié au photographe, finit par passer au second plan et se diluer au long de la narration ; ce qui importe, ce sont plutôt les relations et les dédoublements qui surgissent à partir de ce travail. Le suspense et les développements mêmes de la trame perdent de leur force au profit d’une plongée dans les existences de chaque personnage, et dans leurs relations affectives qui forment de petits noyaux narratifs ». MARQUES, Barbara Cristina. « 25 fotogramas: a interface literatura/cinema no romance *O fotógrafo* », de Cristóvão Tezza. In: *Itinerários*, Araraquara, n° 36, janvier-juin 2013, p. 221.

⁸ “[...] deve ser de lá fora sol, correria de gente automóveis buzinas a fumaça o barulho” (*EECM*, p. 46).

Sous la marquise du Correio Velho il passa par un étroit patio des miracles [...] : des vieux appuyés sur leurs béquilles, des vieilles avec des enfants sur les genoux, des vendeurs de loterie, de friandises, des mendiants et des va-nu-pieds, un court espace sale entre les journaux des kiosques, les arrêts de bus, les figures chancelantes, l'ombre épaisse d'un arbre rabougri [...]. *OF*, p. 150.⁹

Cette technique s'avère particulièrement appropriée pour renvoyer aux passages incessants de foules éreintées par le rythme de la ville, des foules hétéroclites d'où se détachent surtout les nombreux éclopés de la vie, comme l'analogie avec la « cour des miracles » le suggère.

Le paradoxe de ce mouvement ininterrompu est qu'il installe une monotonie désolante par l'uniformisation des paysages urbains. Dans *Passager de la fin du jour*, les lieux traversés sont souvent tristement identiques et, à plusieurs reprises, le narrateur insiste sur l'uniformité d'un cadre urbain misérable, au sein des quartiers dortoirs de banlieue, des décors vides qui témoignent de l'écrasement de vies laborieuses : « Les antennes de télévision et les fils qui pendaient des poteaux électriques semblaient eux aussi désactivés, sans courant » (*PFJ*, p. 51).¹⁰ Rien de nouveau quelques kilomètres plus loin:

Et le mouvement du bus, par des chemins si bien tracés, des passages ouverts entre ces logements misérables s'alignant sans fins [...], sans parler de l'effort du moteur lui-même, bruyant et malmené, pour transporter tous ces gens, tout ce poids, jusqu'au bout de la ligne [...]. *PFJ*, p. 186-187.¹¹

La répétition du même voyage, la caractérisation d'un paysage urbain infiniment monotone et pauvre, la fatigue du moteur qui n'a d'égale que la lassitude du conducteur... Toute la phrase témoigne d'une routine accablante, d'une hébétude, encore amplifiée par le rythme ternaire : « tous ces gens, tout ce poids, jusqu'au bout de la ligne ».

Partout c'est le même défilé de véhicules bruyants, et partout le même horizon de vie, harassant : « les bus les camions les voitures les lumières São Paulo / Télévision... » (*TTC*, p. 21)...¹² Dans le fragment 5 de *Tant et tant de chevaux*, d'où est tirée cette citation, un ouvrier mal rémunéré songe à exploiter les connaissances de son fils qui a mémorisé tous les États des villes lues sur des plaques de camions. L'idée du père est de faire participer son fils à un

⁹ «Na marquise do Correio Velho passou por um estreito pátio dos milagres [...]: velhos de muleta, velhas com crianças no colo, vendedoras de loteria, doces, esmolantes e molambentos, um breve espaço sujo entre os jornais das bancas, as paradas dos ônibus, as figuras sobreviventes, a sombra espessa de uma árvore arruinada [...]».

¹⁰ «As antenas de tevê e os fios bombos nos postes pareciam desativados, sem carga. O aspecto, no conjunto, era de um cenário oco, sem nada por trás.» (*PFJ*, p. 41).

¹¹ «E o movimento do ônibus, por caminhos tão bem marcados, as pistas abertas entre o casario pobre e sem fim [...], para não falar do esforço do motorista em conduzir o veículo, que se somava ao esforço do próprio motor barulhento e maltratado para carregar aquela gente, aquele peso, até o fim da linha [...]» (*PFJ*, p. 149).

¹² «os ônibus os caminhões os carros as luzes São Paulo / Televisão...» (*EECM*, p. 14).

concours télévisé et c'est ainsi que le mot « télévision » conclue de façon significative l'énumération. La télévision représenterait ici l'ultime mirage vendu par la société de consommation afin d'échapper illusoirement à un quotidien abrutissant, qui s'égrène selon une séquence implacable : marcher le long de l'autoroute pour se rendre ou quitter l'usine ; puis travailler toute la journée, que ce soit à l'usine, pour le père, ou dans la vente ambulante de hot-dogs, pour le fils âgé de 12 ans ; le soir, dans l'hébétude, il n'est alors plus question que de regarder la télévision avant de se coucher...

Dans certains romans de notre corpus, il semble que les personnages n'éprouvent jamais autant de lassitude et de solitude que dans les transports, ou bien au cours de promenades dans des rues pleines de piétons. C'est là un paradoxe typiquement urbain que tissent les écritures, notamment celles de Luiz Ruffato ou de Cristóvão Tezza : le fait qu'au sein des grandes villes, pourtant des lieux de voisinage et de mise en contacts, l'individu peut se sentir terriblement seul. Dans le domaine de la réflexion théorique, cette question nous ramène notamment à l'intuition de Zygmunt Bauman. Pour le sociologue polonais, les sociétés contemporaines, tout particulièrement dans les grandes villes, peuvent être caractérisées comme des sociétés « liquides », où les relations virtuelles et les connexions « flottantes », facilement établies et défaites, ont pris le pas sur les liens communautaires et affectifs réels.¹³ Mais ces types de connexions entre individus ne contrecarrent nullement l'incertitude des relations, bien au contraire,¹⁴ et l'on peut se demander à bon droit si nos sociétés liquides ne sont pas finalement celles où l'homme ressent le plus fortement l'angoisse de la solitude.

Dans la phase liquide qui correspondrait aux temps actuels de nos sociétés, « l'insécurité existentielle est chaque jour ravitaillée par la fluidité des marchés du travail, la fragilité de la valeur attribuée à des talents et compétences [...], la vulnérabilité reconnue des liens humains et les précarité et révocabilité supposées des engagements et partenariats ».¹⁵ En ce qui concerne le roman de Tezza, toutes ces questions fondent les doutes et inquiétudes des personnages. Pour ne prendre que le seul exemple du photographe, il envisage fébrilement

¹³ « Les connexions sont des 'relations virtuelles'. [...] Contrairement aux 'relations réelles', il est simple de s'engager dans une 'relation virtuelle' et d'en sortir » BAUMAN, 2010, p. 8-9.

¹⁴ « Être en mouvement était jadis un privilège, une œuvre accomplie, c'est désormais indispensable. Maintenir sa vitesse constituait autrefois une aventure grisante, c'est aujourd'hui une épuisante corvée. Enfin, point capital, la vicieuse incertitude et la confusion vexante, que la vitesse était censée chasser, refusent de s'en aller. La facilité de désengagement et la résiliation-à-la-demande ne réduisent pas les risques ; elles ne font que les distribuer, de même que les angoisses qu'ils exhalent, d'une autre façon ». *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 141.

un divorce avec sa femme,¹⁶ craint d'être licencié par son chef, doute de ses propres talents de photographe. Tout cela ajouté à la peur des violences urbaines, une peur qui intensifie le sentiment de vulnérabilité des personnages et les isole encore davantage.

Dans de nombreux passages de *O fotógrafo*, le contraste est brutal entre le débordement de vie de la rue et l'isolement psychologique des personnages. Le protagoniste descend du bus, parcourt les rues dans la cohue des piétons et des véhicules, ne sait visiblement pas où aller en tentant d'oublier la scène qu'il a vue quelques instants auparavant – sa femme Lídia accompagnée par un homme –, se compare à un « animal acculé »¹⁷ et pense un instant s'arrêter à un bar – « qui sait un petit verre » –, mais oublie vite et finit par traverser au feu rouge, puis jette un coup d'œil à un homme lui tendant un billet de loterie, avant de détourner son regard avec dépit : « Je n'ai rien à voir avec tout ce merdier [...]. Ce monde n'est pas le mien » (*OF*, p. 115). On pourrait trouver là des échos non seulement à la réflexion sociologique de Zygmunt Bauman, mais aussi à la pensée anthropologique de Marc Augé sur « l'individualisation des références dans les grandes villes »,¹⁸ « l'hypertrophie de l'égo »,¹⁹ le fait que « l'individu se veut un monde », dans un environnement où la « surmodernité impose aux consciences individuelles des expériences et des épreuves très nouvelles de solitude ».²⁰

Le photographe se met alors à regarder les numéros de la rue où se situe le bureau d'un député qu'il va photographier – « pair ou impair, ce serait un problème pour l'analyste qu'il n'a jamais eu » (*OF*, p.117),²¹ – puis poursuit sa marche angoissée, tandis que, entre les moments où l'écriture restitue le flot de sa pensée, la description itinérante laisse voir, partout, des rues mouvementées, des marchands de camelote, des revues dans les kiosques et des inscriptions publicitaires, de sorte que son soliloque intérieur se détache sur le fond agité de la ville. Lorsqu'au terme de sa promenade le personnage se heurte sans le vouloir à une inconnue, qui repart tout de suite, deux expressions peuvent être relevées en tant qu'elles condensent les impressions du personnage : « le monde entier dans la rue en cette fin d'après-

¹⁶ Les personnages de Tezza, empêtrés dans leurs relations familiales, ont tout à la fois le désir de se défaire de leur carcan familial et la peur de se désengager. En la circonstance, les mots de Bauman sont éclairants : « Dans notre monde d'individualisation luxuriante, les relations sont à double tranchant. Elles hésitent entre le rêve agréable et le cauchemar [...]. Dans un cadre de vie moderne liquide, les relations constituent peut-être les incarnations les plus communes, les plus vives, les plus pénibles, celles que l'on ressent le plus profondément ». *Ibid.*, p. 6.

¹⁷ “animal acuado” “quem sabe um gole”. Eu não tenho nada ver com essa merda (...). Esse mundo não é meu mundo”.

¹⁸ AUGÉ, 1992, p. 55.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹ “[...] Par ou ímpar, é problema para o analista que ele nunca teve”.

midi, et il sentit une pointe de désir » (*OF*, p. 118) ; et puis « chacun souffre du manque des autres » (*OF*, p. 119).²²

Les phrases sont symptomatiques et, une fois de plus, cette scène est tout à fait caractéristique des interfaces, innombrables tout au long du roman, entre, d'une part, la rue, représentée dans toute son agitation et, d'autre part, des individualités qui ressentent le poids de la solitude. Les descriptions itinérantes d'*Estive lá fora* mettent exactement en place le même type d'interfaces. Un soir, Cirilo, plongé dans ses pensées, perçoit distraitement les passages et les bruits de la rue, « marche sans but, désorienté par le vacarme des boîtes de nuit, les voix [...], les cris, les fragrances de parfums de pacotille ». Dans ce passage, le personnage se sent d'autant plus seul qu'il essaie de résister à la tentation offerte par les prostituées, et son abattement semble augmenter à mesure qu'il se plonge dans les bruits, la foule, les transports : « Les cartes de transport ne donnent accès qu'à des bus pleins à craquer de gens somnolents et affamés » (*ELF*, p. 41).²³

Par ces diverses situations narratives, les fictions mettent en lumière l'expérience contemporaine du non-lieu, qui est une « composante essentielle de toute existence sociale »,²⁴ selon Marc Augé. Les aéroports, les supermarchés, les shoppings, les occupations provisoires telles que les complexes hôteliers ou les camps démontables de travailleurs, les moyens de transport : ce sont des exemples de non-lieux fournis par Marc Augé, certains d'entre eux apparaissant en divers points des romans que nous avons entrepris d'étudier.²⁵ L'univers urbain contemporain est caractérisé par une multiplication de ces espaces qui ne créent « ni une identité singulière, ni des relations, mais solitude et similitude ». ²⁶ Ces aires du transitoire et du passage atomisent les relations de coexistence. Telle est la pierre angulaire de la distinction établie par l'anthropologue français entre le « lieu anthropologique » et le « non-lieu ». Le lieu anthropologique, qu'Augé caractérise en partant de Marcel Mauss, a « un sens inscrit et symbolique » et « peut se définir comme identitaire, relationnel et historique ». ²⁷ Au contraire, « la fréquentation des non-lieux, aujourd'hui, est l'occasion d'une expérience sans véritable précédent historique d'individualité solitaire [...] ». ²⁸

²² «O mundo inteiro na rua neste fim de tarde, e ele sentiu um fio de desejo». «As pessoas sentem falta umas das outras».

²³ «[...] Caminha a esmo, desorientado pelos sons das boates, as vozes [...], gritos, fragâncias de perfume barato. [...] Os passes só dão acesso a ônibus superlotados de pessoas sonolentas e famintas».

²⁴ AUGÉ, 1992, p. 148.

²⁵ *Ibid.*, p. 47-48; 100-101.

²⁶ *Ibid.*, p. 130.

²⁷ *Ibid.*, p. 100.

²⁸ *Ibid.*, p. 147. Si l'on reprend la définition du lieu comme point déterminé de l'espace, selon ce que nous en disions dans une note explicative de notre introduction, le « non-lieu » d'Augé a bien une localisation, et en tant que tel est la partie d'un tout qui serait l'espace. L'opposition entre lieu anthropologique et non-lieu est donc

Dans *Tant et tant de chevaux*, le trafic, les flux de personnes et de véhicules sont des éléments qui apparaissent de façon permanente, tout autant que la solitude et l'isolement d'individus perdus au cœur de ces flux ininterrompus.²⁹ « Marcher, marcher, s'abriter derrière le siège d'un bus, Paulistânea, Piauí, un nom, un sigle, gommer sa carte d'identité, un nom, un sigle, rien, aucun souvenir, [...], Piauí c'est mon corps ankylosé [...] » (*TTC*, p. 53).³⁰ Cet homme du fragment 21 se sent si seul dans les foules des rues et des moyens de transport, que sa mémoire et son identité se dissolvent et se voient réduites aux données de sa carte d'identité, qu'il souhaiterait d'ailleurs aussi « gommer », sans doute désireux d'oublier son milieu d'origine.³¹ Une situation qui renvoie aux mots de Marc Augé sur le fait que l'individu fréquentant les non-lieux contemporains n'est plus identifié, socialisé et localisé qu'à partir du contrôle d'identité, de la sollicitation du compte en banque ou d'un numéro de client, qui « place l'espace de la consommation contemporaine sous le signe du non-lieu ».³²

En aucune façon nous n'irons jusqu'à qualifier les textes étudiés de « romans du non-lieu » et jusqu'à nier dans ces fictions toute caractérisation de « lieux » fondés sur des identités territoriales bien définies. Les écritures pointent simplement, ici ou là, le fait que la configuration de l'espace contemporain est très souvent tendue par une certaine logique du non-lieu. L'espace contemporain, en réalité, est traversé par de multiples tensions entre lieux et non-lieux. La ville des temps présents est le théâtre de ces contradictions, ce qu'exprime parfaitement la représentation de Rio de Janeiro dans *Le silence de la pluie*, où l'on trouvera autant de lieux que de non-lieux. Le roman de Garcia-Roza offre souvent un regard sur des espaces du transitoire et de l'éphémère, tels qu'un wagon de métro ou une rue encombrée de voitures, et l'impersonnalité du siège de la Planalto Minerações en fait un endroit d'où la médiation humaine semble absente. Pourtant, parmi les romans du corpus, *Le Silence de la pluie* est un de ceux qui met peut-être le plus en valeur des lieux de vie et d'échange, des

d'une autre nature, il s'agit simplement du fait que le non-lieu n'est qu'une zone de transit, sans passé, sans affirmation d'une identité et établissement de relations solides.

²⁹ En ce qui concerne la façon dont la dynamique des non-lieux opère dans ce roman, nous reprenons ici certains commentaires que nous avons développés dans un article écrit après une communication lors du colloque de l'Association brésilienne de littérature comparée, en 2016: WEIGEL, François. « A escrita dos não-lugares em *Nascimento d'un pont* (2010) de Maylis de Kerangal, e *Eles eram muitos cavalos* (2001) de Luiz Ruffato », Rio de Janeiro, *Annales de l'Abralic*, septembre 2016. Le texte est disponible sur internet, à la page suivante :

http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491521612.pdf.

³⁰ « Andar, andar, entrincheirar-se atrás da poltrona de um ônibus, Paulistânea, PI, um nome, uma sigla, borrando o RG, um nome, uma sigla, nada, lembrança nenhuma, [...], Piauí é meu corpo gripado [...] ». *EECM*, p. 46.

³¹ Cet homme, et cela renvoie à l'impersonnalité des non-lieux contemporains, est un employé d'une grande entreprise de São Paulo, et tant dans les rues que dans son bureau, assis face à son ordinateur pour des tâches bureaucratiques dans une ambiance impersonnelle, c'est la même solitude qu'il éprouve. « Certains jours, c'était comme ça, une intranquillité [...], désintérêt pour tout, ne voir personne, ne pas parler, creuser un trou : s'enfermer [...] » *TTC*, p. 53. (« Dia havia era assim, um desassossego, [...] por tudo desinteresse, pessoa nenhuma, nem conversa, cavar um buraco, trancar-se » *EECM*, p. 46).

³² AUGÉ, 1992, p. 129.

petites libraires et surtout des bars et des restaurants populaires, qui sont des aires de convivialité qu'Espinosa affectionne et fréquente dans le cadre de ses enquêtes, sans doute parce qu'ils sont propices à un climat intime et favorisent les confessions des suspects.

Marc Augé met d'ailleurs bien en garde ses lecteurs : « la pensée du lieu nous hante encore », en mettant en avant, à l'appui de ses propos, l'expression très vive de particularismes locaux ou communautaires dans les grandes villes. De surcroît, le non-lieu « n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent ». ³³ Ainsi, Cidade Livre était un de ces non-lieux transitoires, un quartier de travailleurs destiné à la casse, mais le texte de João Almino éclaire précisément la formation de commerces de proximité et de liens sociaux au sein de ce quartier, en rendant compte de l'attachement que la famille du narrateur va nourrir pour cet endroit, doté peu à peu d'une mémoire et d'une identité. ³⁴

Les deux logiques, du lieu et du non-lieu, ne sont donc pas nécessairement exclusives ; elles sont « des polarités fuyantes », même si pour Augé « les non-lieux pourtant sont la mesure de l'époque ». ³⁵ Ajoutons que, dans cette théorie de la « surmodernité », le non-lieu ne doit pas être appréhendé en termes de valeurs positives ou négatives, mais comme un concept qui invite à repenser des dimensions inédites générées par de nouvelles configurations spatiales. Ainsi, bien qu'elle tende à isoler l'individu et à augmenter sa solitude, l'expérience du non-lieu, face « aux pesanteurs du lieu et de la tradition », peut susciter une forme grisante de liberté et conduire à une réflexion plus autonome, ³⁶ dans la mesure où un individu pénétrant dans un non-lieu « n'est plus que ce qu'il fait comme client, passager, conducteur ». ³⁷ C'est d'une certaine façon cette liberté née de l'anonymat et de la

³³ AUGÉ, 1992, p. 101.

³⁴ Le texte rappelle qu'un « Mouvement pour la Fixation et l'Urbanisation du Núcleo Bandeirante » s'était d'ailleurs formé. Le père du narrateur en était alors persuadé : « 'Saint Bernardo Sayão' nous sauverait ». *HB*, p. 211. (« 'Santo Bernardo Sayão' nos salvaria » *CL*, p. 226). La phrase éclaire autant la glorification de l'ingénieur, en tant que figure de l'histoire de Brasília et du quartier, que le lien communautaire matérialisé par le pronom « nous ».

³⁵ AUGÉ, 1992, p. 101.

³⁶ À ce sujet, voici ce qu'écrit MÉDICI DE FREITAS, 2009, p. 11 : « Le choix de l'espace public – les rues, places, cinémas et bars – en tant que lieu où se forme une réflexion met aussi en évidence le sentiment de solitude des personnages, car l'impersonnalité de la foule permet à l'homme d'être à la fois seul et d'entendre d'autres voix sans pour autant être en contact direct avec quiconque ». Patrícia Médici de Freitas met ici en avant la double face de la solitude ressentie par les personnages de ce roman. S'ils peuvent ruminer leurs pensées mélancoliques en étant seuls au cœur de la masse urbaine, les personnages voient aussi la rue comme une façon de penser librement et de quitter l'espace asphyxiant de la maison, et de ses relations familiales tortueuses. La chercheuse ajoute : « [...] ce sont les rues, les bruits, la vitesse, la foule et ses voix multiples qui attirent les personnages, qui les incitent à une réflexion plus aigüe sur eux-mêmes, les autres et leurs plans futurs ». *Ibid.*, p. 45-46. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point lorsque nous étudierons les romans sous l'angle de la dialectique de la maison et de la rue, dans notre troisième partie.

³⁷ AUGÉ, 1992, p. 147.

désidentification qui pousse le photographe à suivre incognito Íris pour la prendre en photo, quand elle sort de chez elle après les premiers chapitres du roman de Tezza.

Il n'en reste pas moins que ces nouvelles configurations spatiales contribuent à effacer des notions de solidarité et qu'elles désagrègent des liens communautaires qui, auparavant, pouvaient cimenter la société. Un souvenir de Pedro, dans *Passager de la fin du jour*, éclaire ainsi avec force la déshumanisation qu'implique une forme de consommation impersonnelle dans un supermarché. Le père de Rosane s'était inscrit pour bénéficier d'un programme social du gouvernement, qui offrait une valeur fixe mensuelle pour des achats au supermarché. Lui et sa sœur se rendent alors au supermarché, assez éloigné, dans la Várzea, le quartier ennemi du Tirol. Ils remplissent leur chariot à ras bord, profitant de l'aubaine. Une fois de plus, le texte adopte le point de vue de ces personnages aux conditions de vie précaires : « De toute façon, il s'était concentré sur cette idée : ils avaient le droit d'être là, ils allaient payer pour tout cela, personne n'avait rien à dire » (*PFJ*, p. 140).³⁸

Au fond, la réflexion inquiète du père de Rosane renvoie au fameux « droit à l'anonymat »³⁹ de Marc Augé : le client d'un non-lieu est libre de sa conduite à partir du moment où il paie et livre son numéro (d'identité ou de compte en banque). Une fois que la caissière enregistre tous les produits, le carton magnétique du gouvernement ne fonctionne pas. La caissière examine le carton et déclare d'un ton sentencieux : « C'était hier, le dernier jour. Maintenant, ce sera seulement le mois prochain. Peut-être » (*PFJ*, p. 143).⁴⁰ N'ayant pas de quoi payer sans le bon d'achat, les personnages sont alors forcés, sous l'œil d'un vigile et des clients exaspérés par une longue file d'attente, de remettre tous les produits sur les étals, aux bons endroits. Ils ne recevront à aucun moment de l'aide d'un fonctionnaire et sentiront même « un désintérêt, un manque de patience » (*PFJ*, p. 145)⁴¹ dans le ton employé par la caissière.

L'humiliation à laquelle ils ont été contraints est symptomatique d'un univers où les médiations ne passent plus tant par des liens humains que par des codes, des numérotations, des cartons magnétiques. Par ailleurs, une autre incursion dans un supermarché jalonne *Passager de la fin du jour*. On y voit Rosane faire ses achats « en se fiant à un regard attentif, rigoureux, presque jaloux de ses objectifs et de ses résultats », avec la posture physique d'un animal aux aguets : « Elle tendait le cou, son corps grandissait légèrement, et tantôt elle

³⁸ “Pelo sim, pelo não, concentrou as ideias: eles tinham o direito de estar ali, iam pagar por tudo, ninguém podia se queixar”. (*PFJ*, p. 112).

³⁹ AUGÉ, 1992, p. 129.

⁴⁰ “Ontem foi o último dia. Agora só mês que vem. Talvez. » (*PFJ*, p. 116).

⁴¹ “um desinteresse, uma falta de paciência” (*PFJ*, p. 117).

marchait avec prudence dans une direction imprévisible, tantôt elle fonçait, sûre de son fait » (*PFJ*, p. 120).⁴² Ce que le texte suggère là, par l'emploi de ces tournures, c'est une forme d'instinct de survie, animalier, pour trouver les meilleurs prix. Ces deux instants narratifs différents mettent en évidence les talents de Rubens Figueiredo dans son observation de la société, ainsi que son habileté à évoquer des situations qui éclairent des modes de relations impersonnelles et des comportements instinctifs de survie, dans ces espaces emblématiques du capitalisme moderne que sont les supermarchés.⁴³

La vie dans les grandes villes, de par la division du travail et les règles civiques établies, est « le théâtre d'une civilisation suprapersonnelle »,⁴⁴ comme le signalait déjà Georg Simmel au début du XX^e siècle. Les médiations interpersonnelles sont encore plus réduites aujourd'hui, dans une ère où prolifèrent les non-lieux. Dans cette optique, il y a-t-il un récit plus emblématique que celui du fragment 20 de *Tant et tant de chevaux*? Le narrateur imagine, en ornant sa fantaisie d'une foule de détails, l'amitié qu'il aurait pu construire avec une personne qui habitait dans la même résidence fermée que lui, mais qui vient de mourir abruptement, victime d'un « enlèvement éclair » (*TTC*, p. 53).⁴⁵ Voici comment il clôt le récit de son imagination:

Mais nous ne nous connaissions pas. Nous nous étions vus une fois ou l'autre dans l'ascenseur de service, en descendant au garage de l'immeuble, de temps à autre à la piscine, lui lisant *Veja*, moi nageant avec Joana et Afonsinho. *TTC*, p. 53.⁴⁶

Dans ce fragment, le plus choquant n'est peut-être pas la violence de la métropole et la fragilité de la vie, mais la connotation implicite du conditionnel qui figure dans le titre, « Nous aurions pu être de grands amis » (“Nós poderíamos ter sido grandes amigos”) : même dans une aire partagée de résidence, les liens interpersonnels se délitent, et il n'y a plus que des rencontres avortées entre des usagers du garage et des visiteurs de la piscine...

⁴² “Rosane se movimentava guiada por um olhar atento, rigoroso, quase enciumado de seus objetivos e resultados”. “Empinava o pescoço, o corpo crescia um pouco, ora pisava cautelosa num rumo vago, ora investia certa”. (*PFJ*, p. 96).

⁴³ Au cours de sa recherche sur le roman urbain contemporain en France, Christina Horvath a accordé une place de choix à l'étude des non-lieux, estimant qu'en les intégrant dans leurs intrigues, les romans étaient plus aptes à « incarner » l'univers urbain contemporain – et *Passager de la fin du jour* tend à confirmer l'intuition de cette chercheuse, en particulier lorsque le récit insiste sur le rôle des codes de consommation, des prix, de toutes ces écritures et chiffres qui réduisent la place des relations humaines. « Les non-lieux favorisent l'inscription dans la fiction des épreuves caractéristiques telles la dématérialisation de l'espace, la solitude, l'anonymat, la perte des repères spatio-temporels et de l'identité auxquels se trouve généralement confronté l'homme de la surmodernité ». HORVATH, 2007, p. 80.

⁴⁴ SIMMEL, 2007, p. 40.

⁴⁵ “sequestro-relâmpago” (*EECM*, p. 45).

⁴⁶ “Mas nós não nos conhecíamos. Nos vimos algumas vezes no elevador de serviço, a caminho da garagem do prédio, uma ou outra vez na piscina, ele lendo a *Veja*, eu nadando com a Joana e o Afonsinho”. (*EECM*, p. 43).

6.3 Les lieux communs

Certains éléments urbains n'inspirent donc aux personnages que de l'indifférence, ou pire, de l'inconfort. Des endroits où s'échappe toute sociabilité, des carrefours de la solitude, laquelle est un thème si présent dans *O fotógrafo*, *Estive lá fora*, *Récit d'un certain Orient* et *Le silence de la pluie*. Mais il y a, dans ce que les personnages perçoivent de la ville, des éléments familiers, des repères, des atmosphères et des modes de relation qu'ils associent d'emblée à leur espace social, leur quartier, leur ville. Telle rue de Recife avec ses maisons coloniales et ses bars fréquentés par les dockers et les prostituées, tel coin du centre de Rio de Janeiro où Espinosa fait sa tournée des bouquinistes et des restaurants, telle avenue sans trottoir de Cidade Livre, caractérisée par « la couleur des magasins, des édifices en bois, des voitures pansues et noires garées en épi » (*HB*, p. 18)¹, ainsi que par son ambiance de petit village avec ses deux boucheries, son savetier, mais aussi « ses joueurs de guitare ou de tam-tam dans les bars » et « ses sérénades devant des maisons, les nuits de pleine lune » (*HB*, p. 44).²

Dans cette tension, entre le proche et le distant, viennent s'immiscer une série de *topoi* associés à la vie dans les grandes villes ou bien aux caractéristiques de chacune des villes représentées. Les mots de l'écrivain français Olivier Rolin s'avèrent ici précieux : « Une ville sans lieu commun serait une ville éparpillée, soumise absolument au divers, réduite en poudre, une ville invisible ». ³ Cette défense du lieu commun dans la représentation de la ville peut apparaître comme paradoxale, tant la notion de lieu commun, associée aux termes de clichés et de stéréotypes dont l'étymologie renvoie à des techniques de reproduction typographique, a pris une connotation péjorative. La négativité de cette galaxie de termes se vérifie dans le langage courant, où ils sont l'expression du déjà-vu, du banal, de prétendues évidences fondées sur des opinions préfabriquées et, tout à la fois, dans le domaine de la littérature et de la pensée critique.

Au XIX^e siècle, les romantiques abhorrent les lieux communs parce qu'ils s'opposent à leur valorisation de l'originalité et de la création ex nihilo, en rupture avec la tradition ; mais

¹ “Veria [...] o colorido das lojas, dos prédios de madeira, carros gordinhos e pretos estacionados na lateral”. *CL*, p. 22.

² “[...] presenciava, então, tocadores de viola ou batucadas nos bares ou ainda serenatas em frente às casas nas noites de luar”. (*CL*, p. 50-51).

³ ROLIN, 1997, p. 154.

des écrivains plus tardifs, comme Flaubert, n'affichent pas moins de mépris pour les idées reçues et clichés, associés « à la trivialité du commun, à la bêtise du nombre, à la force envahissante de l'opinion », tandis que la littérature serait le lieu de « la singularité du dire ».⁴ Au XX^e siècle, Roland Barthes a exprimé toute sa défiance à l'égard des mythologies contemporaines,⁵ des stéréotypes et de la doxa,⁶ l'opinion commune, qui fige la pensée et à laquelle il est si difficile d'échapper.

Loin de nous l'idée de valoriser la fixation rigide de la pensée dans des préjugés et la répétition mécanique sans mise à distance. Mais tous ces termes – lieu commun, cliché, stéréotype, topos –, s'ils sont souvent employés indistinctement dans le langage quotidien, peuvent recouvrir des significations différentes selon les auteurs et les disciplines scientifiques. Le cliché, en stylistique, renvoie à des unités discursives figées et donc à « la matérialité de la phrase ».⁷ Cependant, en tant que le langage renvoie à la pensée, « il est intégré à des structures plus larges, des systèmes de lieux communs et de stéréotypes qui contribuent à la production du texte poétique »,⁸ comme le soulignent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, qui ont réalisé une synthèse de ces distinctions terminologiques. En rhétorique, le lieu commun, précisément, n'avait pas, chez Aristote, la connotation péjorative qui est souvent la sienne, mais il désignait un ensemble d'arguments généraux, de portée générale, sevrant d'appui à l'*inventio*, la recherche d'idées.⁹

Les études de Curtius se sont quant à elles penchées sur la reprise de *topoi* dans une tradition médiévale latine, et son utilisation du terme « topos » fait référence aussi bien à des catégories d'arguments qu'à des thèmes qui traversent l'histoire littéraire, comme celui du paysage agréable (*locus amoenus*). Dans cette conception, nous sommes loin des réactions épidermiques, notamment celle des romantiques, contre la tradition et l'imitation en littérature. En fait, c'est « au sens large et par métonymie », que le lieu commun en est venu à désigner « toute pensée ou expression figée, dignes de la tradition selon ses adeptes, manquant d'originalité selon ses détracteurs ».¹⁰ Par ces mots, Antoine Compagnon exprime toute la bivalence des lieux communs, une bivalence que l'on va retrouver dans l'étude des

⁴ AMOSSY et HERSCHBERG PIERROT, 2014, p. 11.

⁵ BARTHES, 1957.

⁶ BARTHES, 1975, p. 51 : « La *Doxa* (mot qui va revenir souvent), c'est l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé ».

⁷ Expression employée par Rémy de Gourmont pour définir le cliché. GOURMONT, 1985 (1899), p. 288.

⁸ AMOSSY et HERSCHBERG PIERROT, 2014, p.59.

⁹ *Ibid.*, p. 15-16. À la Renaissance, ajoutent ces auteurs, le terme de lieu commun renvoie parfois à des classements en rubriques ou chapitres. *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ CAMPAGNON, 1997, vol. 49, p. 24.

stéréotypes¹¹ par d'autres disciplines comme la psychologie sociale et la sociologie, qui tantôt les observent comme des systèmes de préjugés, tantôt les analysent comme des schèmes collectifs, des représentations culturelles partagées et des symboles récurrents qui sont un facteur de cohésion sociale et servent de médiation entre les individus et la société.¹²

Dans *Tant et tant de chevaux*, la succession des fragments va d'un cadre spatial à l'autre, de sorte qu'aucun lieu, aucune place ou rue particulière, ne revient plusieurs fois sur le devant de la scène et ne s'impose comme un lieu « commun », au sens d'un lieu apparaissant dans plusieurs épisodes narratifs, mais aussi au sens de lieu sur lequel se projettent des sentiments partagés ou des représentations communes, comme c'est le cas dans les autres romans. Ce qui ressort plutôt de ce texte, c'est la façon dont il s'intéresse aux indices langagiers de pensées stéréotypées, le terme stéréotype étant cette fois-entendu au sens négatif de préjugé. Plusieurs clichés sont disséminés dans les dialogues et dans les monologues des personnages, exprimant la façon dont les préjugés s'ancrent dans des tics de langages, des expressions toute faites, des termes qui, parfois sans même le faire intentionnellement, stigmatisent d'emblée les autres (*TCC*, p. 36-40).

Dans le cas de l'Indien, personnage du fragment 14, qualifié de « sauvage », de « bougre » et d'« animal » par le narrateur,¹³ qui adopte ici les mots employés par la population, le langage dénote clairement tous les préjugés et stigmates dont sont victimes les populations indigènes. Dans la suite du fragment, des paroles rapportées par le propriétaire d'un bar, où l'Indien s'était accoudé l'estomac vide, sont surlignées par une police en italique. Toutes expriment un traitement dépréciatif de l'Indien. « *Va gagner de l'argent ! Pognon ! Money ! Fric ! Flouse ! Ho* » (*TTC*, p. 38),¹⁴ lance le barman Aprígio comme s'il fallait

¹¹ Les mots stéréotypes et lieux communs, d'une grande « plasticité sémantique » (AMOSSY et HERSCHBERG PIERROT, 2014, p. 19) ont des significations qui se recoupent souvent. Le lieu commun peut se présenter à la fois comme une idée générale et comme un type d'argument ; le stéréotype reste le plus souvent associé, dans les sciences sociales en particulier, à un ensemble de croyances (*Ibid.*, p. 28). La distinction reste le plus souvent assez floue, et si nous restreignons l'emploi du mot « cliché » à une formule langagière, nous envisagerons de concert la doublette lieu commun / stéréotype.

¹² Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot rappellent notamment les études de Lippman sur l'importance du stéréotype en tant qu'outil de filtrage de la réalité, ou encore les recherches plus tardives centrées sur le rôle des stéréotypes dans la « cognition sociale » (AMOSSY et HERSCHBERG PIERROT, 2014, p. 26, puis p. 47-49).

¹³ « selvagem », « bugre », « bicho » (*EECM*, p. 30-33). Dans la traduction française le mot « bugre » n'a pas été traduit, mais a simplement été remplacé par le pronom personnel de la troisième personne. En portugais, ce terme de « bugre » était une désignation dépréciative que les Européens avaient donnée aux indigènes, en tant que non chrétiens. Le mot venait d'ailleurs directement du français « bougre », qui au Moyen Âge a d'abord signifié « hérétique », avant de désigner un individu quelconque ou méprisable, et de devenir une interjection. Les références sont tirées de deux dictionnaires en ligne, le Littré et Aulete Digital : <http://www.aulete.com.br/bugre> ; <https://www.littre.org/definition/bougre>.

¹⁴ « *Vai ganhar dinheiro ! Tutu ! Money ! Grana ! Bufunfa !* » (*EECM*, p. 31).

employer un langage infantilisant pour s'adresser à cet « imbécile », ce « demeuré », ¹⁵ et tous les qualificatifs semblent être bons pour accentuer le mépris envers l'Indien.

Ruffato s'efforce de reconstruire le langage courant de ses multiples personnages, et c'est par ce biais qu'il retranscrit les clichés. Les paroles de l'évangéliste qui fait du prosélytisme dans la rue apparaissent ainsi comme un discours mille fois rebattu, un prêche sur la rédemption individuelle par l'exemple de la douleur et de l'amour du Christ, un discours tout apprêté pour attirer vers la religion les populations pauvres de São Paulo. Les fragments non narratifs où sont retranscrites des prières ou des annonces numérológicas sont aussi une façon de singer des discours stéréotypés, des formules vagues et convenues qui n'en continuent pas moins de se répandre, dans les conversations ou sur des feuillets imprimés, aux quatre coins de la ville : « vous pouvez recevoir une promotion ou un héritage : c'est le moment d'être pratique et objectif » (*TTC*, p. 24) ;¹⁶ « Ceux qui se laisseraient mener par les émotions pourraient s'en repentir » (*TTC*, p. 35) ;¹⁷ et ainsi de suite...

Les fragments 16 et 53 sont, à cet égard, parmi les plus emblématiques, car dans les propos rapportés de personnages issus des classes moyennes aisées, on ne trouve qu'une enfilade de commentaires politiques éculés, de phrases rabattues à longueur de journées et de préjugés sociaux, notamment sur les étrangers. Dans le fragment 16 : « Le jour viendra où nous ne pourrons même plus sortir chez nous » ; « les gouvernements se succèdent, qu'est-ce que ça change ? » (*TTC*, p. 42 et 43).¹⁸ Et dans le fragment 53 : « - Tous ces Bahianais à la rue... au chômage / - Oui... en planque aux feux rouges pour braquer les gens » (*TTC*, p. 121).¹⁹ Enfin, l'écrivain crée des situations où les personnages, conscients des préjugés existants, montent des stratégies pour les contourner, comme c'est le cas de Fran, une actrice en mal de rôles et de travail, qui sur son curriculum vitae invente une adresse fictive afin d'échapper aux discriminations et aux hiérarchies sociales établies entre les zones de résidence (*TTC*, p. 40-42).

Dans *O fotógrafo*, l'une des personnages, Mara, observant un groupe d'artisans déguenillés, ne peut s'empêcher d'associer spontanément leur aspect sale à un préjugé raciste, avant qu'elle ne construise aussitôt un mécanisme d'autocorrection et de contrôle de langage. « À quelques mètres, des artisans – un peu hippies, un peu romanichels, un peu sales, pensa-t-

¹⁵ Ce sont les deux mots choisis par le traducteur pour renvoyer à ces trois termes figurants dans le texte original : “imbecil”, “bobo”, “tonto” (*EECM*, p. 30-33).

¹⁶ “pode receber uma promoção ou herança: o momento é para ser prático e objetivo” (*EECM*, p. 18).

¹⁷ “Aqueles que se deixaram levar pelas emoções podem se arrepender” (*EECM*, p. 29).

¹⁸ “vai chegar um dia em que não vamos mais poder sair de casa”; “Entra governo, sai governo, muda o quê” (*EECM*, p. 36).

¹⁹ “- O que vai ter de baiano na rua... desempregado / - É pra ficar nos faróis assaltando a gente...” (*EECM*, p. 111).

elle, en se défendant d’y mettre une pointe de racisme : ils sont seulement basanés, ils sont seulement des survivants [...] » (*OF*, p. 151).²⁰ En saisissant la pensée des personnages dans son instantanéité, à travers l’usage quasi constant du style indirect libre, le roman éclaire ainsi comment notre saisie de l’environnement spatial et social est conditionné par des modes de pensée préconstruits, par des normes implicites qui établissent ce qu’il est loisible de penser ou non. Dans l’un de ses monologues, le professeur Duarte s’interroge sur les modes de formation de stéréotypes et sur la répétition de solutions sociopolitiques réductrices ; il observe, à travers une réaction de sa fille, comment la peur et le sentiment d’insécurité provoquent une crispation des discours :

Il se rappela que, l’autre jour, il y avait eu du grabuge ici, des rafales de tirs ou un vol à main armée, [...] et lui revint vaguement en mémoire les paroles de sa fille aînée, qui d’un ton dramatique se désespérait d’avoir à passer par ce pâté de rues à six heures du soir, le coin est infesté par des gens louches, je ne sais pas pourquoi ils ne placent pas des policiers, des lumières, des patrouilles-radio, pourquoi le préfet ne s’occupe pas de ces enfers-là [...]. *OF*, p. 107.²¹

Pour Duarte, comme il le dit plus loin, il ne s’agit que d’une « litanie » (*OF*, p. 1017),²² une croyance de l’ordre du préjugé selon laquelle la surenchère sécuritaire résoudrait résoudrait tous les problèmes, ainsi qu’une stigmatisation instinctive du lieu, assimilé hâtivement à un « enfer » qui serait fréquenté des « gens louches ». En bon professeur universitaire, Duarte interroge ainsi régulièrement les représentations sociales, mais l’ironie est qu’il a lui aussi bien du mal à se défaire de schèmes de pensée, notamment des conventions bourgeoises et de tout ce qui l’empêche d’avoir le courage de rompre les amarres avec sa famille et de vivre sa relation avec Lídia. De plus, s’il observe avec une distance critique le langage de sa fille, sa propre pensée est marquée par le ressassement de mêmes idées fixes, comme l’atteste la répétition de plusieurs expressions dans ses monologues. Ironiquement, dans la propre phrase où il songe de façon caustique au mode de pensée de sa fille et à son emploi « de mots-clichés », il réussit le tour de force d’emprunter trois expressions à l’originalité douteuse, dans une rhétorique elle aussi surfaite : « quand la rage

²⁰ “A poucos metros, alguns artesoes – meio hippies, meio ciganos, meio sujus, ela pensou, defendendo-se do racismo provável: são apenas morenos; são apenas sobreviventes [...]”.

²¹ “Ele lembrou que outro dia houve um transtorno ali, tiros ou assalto, [...] e a memória vaga da filha mais velha declamando dramaticamente o desespero de ter de passar por esta quadra depois das seis da tarde, cheio de maloqueiros por ali, não sei por que não botam guardas, luzes, radiopatrulhas, por que o prefeito não fecha esses inferninhos [...]”.

²² “uma ladainha”.

explose, tous les mots-clichés du monde accaparent les esprits telles des chauves-souris qui enfoncent leurs dents dans les cerveaux » (*OF*, p. 107).²³

Les stéréotypes font partie intégrante de notre façon de penser, et en ce sens la littérature fait appel au lecteur pour repérer les stéréotypes, soit que l'écriture assume ces stéréotypes ou soit, au contraire, qu'elle les mette à distance, notamment par l'ironie, comme c'est souvent le cas chez Cristóvão Tezza. Entre actualisation ou mise à distance des stéréotypes, l'écrivain dispose d'une gamme de combinaisons pour faire reconnaître des traits typiques des villes ou au contraire déstabiliser l'horizon d'attente de ses lecteurs. Les villes, en effet, sont chargées de représentations collectives, de symboles et de caractérisations plus ou moins stéréotypées, que celles-ci soient construites par autrui sur un mode exotique, ou qu'elles aient été internalisées. Ces lieux communs, au sens de représentations dont les occurrences finissent par former un cadre familier, garantissent une structuration de références spatiales et culturelles.²⁴

Le lieu commun serait dans cette optique un élément essentiel de lisibilité de la ville, permettant à l'écrivain de s'appuyer sur une tradition de la représentation, ne serait-ce que pour la contester ou la parodier.²⁵ Les pratiques intertextuelles qui retravaillent le palimpseste palimpseste de la ville, largement étudiées dans notre première partie, sont au cœur de ce réinvestissement, mais aussi du renversement d'images stéréotypées associées au monde urbain en général, aux villes représentées en particulier, ainsi qu'aux régions dans lesquelles elles s'insèrent. Dans *Récit d'un certain Orient*, des lieux communs revisités et déconstruits mettent en perspective combien l'espace amazonien, qui défie la rationalité, attire tous les exotismes et les délires de la fantaisie imaginative. Lorsqu'il prend la parole en tant que narrateur secondaire, le mari d'Emilie retranscrit le ton des lettres envoyées par son oncle Hanna au moment où ce dernier est arrivé au cœur de l'Amazonie, après un long voyage depuis Beyrouth. Ces lettres déploient, en l'amplifiant, le ton des contes merveilleux dans les *Mille et une nuits*, tout en renvoyant aux récits fascinés de voyageurs étrangers s'aventurant dans une Amazonie qui leur apparaissait tout à la fois effrayante et extraordinaire.

²³ "Chavões". "Quando a fúria explode, todos os chavões descem como morcegos na alma e metem os dentes no cérebro".

²⁴ « Le lieu commun fonctionnerait en somme comme un *liant commun*, serait un *opérateur interactionnel* d'importance primaire ». SEMPRINI, Andrea. « Sujet, interaction, mondes. Le lieu commun comme déixis instituante ». In: *Protée. Théories et pratiques sémiotiques. Le lieu commun*, Chicoutimi, Université du Québec, volume 22, n°2, printemps 1994, p. 8.

²⁵ WESTPHAL, 2006, p. 9 : « [...] Le stéréotype est l'indice d'une histoire qui a eu le temps de se pasticher et de se parodier ».

Elles [les lettres] parlaient d'épidémies foudroyantes, des cruautés raffinées des adorateurs de la lune, d'innombrables batailles aux couleurs crépusculaires, d'hommes qui se régalaient de la chair de leurs semblables comme s'il s'agissait de queue de mouton, de splendides jardins de palais aux murs en pente où s'ouvraient des fenêtres en ogive tournées vers le ponant, où descend la lune du ramadan. *RCO*, p. 87.²⁶

Par la comparaison grandiloquente – « d'innombrables batailles aux couleurs crépusculaires » – et par des détails pittoresques qui orientalisent l'Amazonie – les agneaux, la lune de Ramadan, un luxe affiché dans des palaces et jardins fertiles –, Milton Hatoum transpose des stéréotypes associés à l'Orient au cœur du territoire amazonien,²⁷ dont il entretient ainsi l'aura mystérieuse et merveilleuse, qui ne s'efface jamais tout à fait derrière la rationalité urbaine incarnée par Manaus. D'un seul et même coup, sa parodie déconstruit avec humour plusieurs stéréotypes : celui d'une Amazonie exubérante par sa nature non moins que par ses habitants, le cliché du sauvage indien anthropophage, mais aussi l'imaginaire véhiculé par l'Occident sur l'Orient.

Comme l'a souligné la critique Daniela Birman dans un article critique sur l'orientalisme et l'exotisme dans *Récit d'un certain Orient*, les références à des habitudes, coutumes et saveurs de l'Orient et de l'Amazonie attirent spontanément une lecture exotique, mais en même temps l'auteur prend globalement ses distances avec cette notion d'exotisme, « entendue ici comme une sorte d'embûche sur le chemin de la rencontre ou de la connaissance de celui qui diffère de nous ».²⁸ Ainsi, si Hatoum fait sourdre un imaginaire bien bien spécifique avec des objets qui suscitent l'étonnement par leur différence (la faune amazonienne ou le narguilé d'Emilie, par exemple), cette différence n'est pas irréductible et les espaces culturels, mouvants et hybrides, se rencontrent.²⁹ Il n'est pas inutile de rappeler, en la circonstance, que Milton Hatoum a traduit en portugais *L'orientalisme*, ouvrage dans lequel Edward Saïd s'attache à montrer que l'orientalisme, en tant que discours porté par les

²⁶ «Relatavam epidemias devastadoras, crueldades executadas com requinte por homens que veneravam a lua, inúmeras batalhas tingidas com as cores do crepúsculo, homens que degustavam a carne de seus semelhantes como se saboreassem rabo de carneiro, palácios com jardins esplêndidos, dotados de paredes inclinadas e rasgadas por janelas ogivais que apontavam para o poente, onde repousa a lua de ramadã». *RCO*, p. 64.

²⁷ En quelque sorte, il y a un renversement ou une inversion de l'exotisme par un autre exotisme, et l'on peut ici se reporter au commentaire de Claudia Poncioni : « Le paysage littéraire de Milton Hatoum est cet îlot oriental dans l'extrême occident, exotisme inversé dans le pays de l'exotisme ». PONCIONI, 2010, p. 147.

²⁸ BIRMAN, Daniela. « Canibalismo literário: exotismo e orientalismo sob a ótica de Milton Hatoum » (p. 243-255). In: *Alea. Estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, UFRJ, vol. 2, n° 10, juillet-décembre 2008, p. 243.

²⁹ L'écriture de Milton Hatoum rejette l'exotisme en tant que fixation d'une image d'autrui, comme l'expose clairement Daniela Birman : « Hatoum ne congèle et n'isole pas des images de l'Amazonien, de l'oriental ou de l'indigène de la région. Il cherche avant tout à exploiter des thèmes comme le passage entre des territoires, des cultures, et crée des personnages marqués par différentes habitudes ». *Ibid.*, p. 243.

institutions, les politiques, penseurs et artistes de l'Occident sur l'Orient, est un système de représentation construit par les Européens et édifié sur une position d'autorité, de domination.

Ainsi, tout l'orientalisme tient lieu de l'Orient et s'en tient à distance : que l'orientalisme ait le moindre sens dépend plus de l'Occident que de l'Orient, et l'on est directement redevable de ce sens à différentes techniques occidentales de représentation qui rendent l'Orient visible, clair, et qui font qu'il est « là » dans le discours que l'on tient à son sujet.³⁰

Tant *Passager de la fin du jour* que *Récit d'un certain Orient* ont cette particularité de convoquer des voix extérieures pour interroger des espaces et cultures du Brésil, à travers les immigrés fraîchement arrivés du Liban et surtout le personnage de Dorner dans le texte d'Hatoum, ou par le biais des impressions écrites de Darwin, lues par Pedro, dans le texte de Figueiredo. Darwin est à la fois choqué par la déshumanisation des esclaves et en même temps n'échappe pas lui-même aux stéréotypes lorsqu'il profite du travail d'un esclave noir le conduisant en barque, esclave avec lequel la communication ne fonctionne pas. Plus loin dans le roman, quand Pedro juge excessive la curiosité de Darwin au sujet des araignées et de leur réaction lorsqu'elles se retrouvent menacées, il se met à réprover la fascination avec laquelle le scientifique avait observé les réactions de l'esclave, dans la position de l'araignée, c'est-à-dire celle d'une proie apeurée face à son prédateur. Le regard exogène réduit l'autre sous un prisme exotique, et dans le réseau de correspondances significatives que tisse le roman, ce sont, plus largement, les opinions des puissants sur les déclassés sociaux qui apparaissent comme des visions réductrices de l'altérité. C'est d'ailleurs un juge, fasciné tant par la sélection naturelle que par le pouvoir de condamner et de prononcer des sentences,³¹ qui conseille à Pedro la lecture du livre de Darwin...

En ce qui concerne Dorner, nous avons déjà souligné, dans notre première partie, la solitude de ce personnage de Milton Hatoum, pourtant si curieux des autres et de cette culture amazonienne qui lui était totalement étrangère. L'Allemand semble chercher partout une vérité sur les autres et surtout sur lui-même, lui qui confesse « voir son propre visage en photographiant autrui » (*RCO*, p. 70).³² Au fond, son obsession à vouloir répertorier toutes les fleurs de l'Amazonie ou à accumuler les portraits d'Indiens, de pêcheurs ou encore d'oiseaux, de fleurs et de grandes foules, ne serait-elle qu'une façon de masquer sa solitude et,

³⁰ SAÏD, 2005 (1978), p. 35.

³¹ Voici notamment ce qu'il déclare: "O poder por excelência, que sintetiza, executa e perdura, numa esfera impalpável. É isso o que eu queria experimentar" (*PDF*, p. 133).

³² *RCO*, p. 53.

comme le suggère le texte, de « s’esquiver des gens et de la réalité qui l’entouraient » (*RCO*, p. 70) ?³³ José Leonardo Tonus estime même que le regard de Dorner, filtré et comme dirigé par son appareil photo, est attiré par l’exotisme et serait uniquement le reflet de sa propre subjectivité.

Davantage qu’un canal permettant l’établissement d’un contact privilégié et objectif avec le monde extérieur, l’appareil photographique surgit dans la diégèse comme un élément ‘opacificateur’, qui, à la façon des miroirs exotiques, propose une image sinon dénaturée et réductrice, du moins subjective et subjectivée de ‘l’autre’, élaborée à partir d’une projection de l’autre.³⁴

Milton Hatoum place ainsi dans son roman des situations et des personnages qui oscillent entre un certain exotisme et une vision plus critique de la réalité, mais l’interprétation de José Leonardo Tonus ne doit pas nous faire oublier que le personnage de Dorner est d’une plus grande complexité qu’il n’y paraît. Son attrait pour les mystères de Manaus et de la forêt représente aussi une façon de dépasser l’exotisme, en tant que vision étriquée de l’altérité.³⁵ Dorner, certes, développe un regard subjectif et confesse volontiers les ressorts mystiques de son intérêt pour l’Amazonie, mais, précisément, les voyages subjectifs qu’il réalise, dans les recoins de la forêt ou de la ville, mais surtout dans les recoins de son âme, constituent une tentative d’élargir les frontières, tant géographiques que mentales. Alors qu’Hakim appréhende la forêt comme une « muraille verte », une « autre marge » infrangible (*RCO*, p. 101),³⁶ Dorner, quant à lui, prône l’abolition des frontières par un élan de curiosité.

N’est-ce pas ce personnage, grand voyageur qui partage avec le mari d’Emilie le goût des livres et de l’imaginaire, qui prononce ces mots emblématiques de tout le contenu poétique du roman, faisant s’entrecroiser les lieux et les époques ? « Sortir de cette ville », disait Dorner, « c’est bien plus que quitter un lieu clos ; c’est quitter une ère. As-tu déjà imaginé le privilège de celui qui en quittant le port de sa ville peut cohabiter avec un autre temps ? » (*RCO*, p. 101)³⁷ La phrase de ce personnage a des résonances plus larges, un écho

³³ “se esquivar das pessoas e da realidade que o cercavam” (*RCO*, p. 53).

³⁴ TONUS, 2008., p. 24.

³⁵ Sans se départir complètement de représentations exotiques, Dorner est en même temps un personnage qui tente d’abolir les distances avec l’autre, de remettre en question la notion d’exotisme. On se reportera, sur cette question, à l’interprétation étymologique du mot exotisme fournie par Alberto Manguel, qui montre comment l’exotisme a partie liée au rapport à la ville, dans la culture occidentale : « Le terme ‘exotique’ vient du latin *exotikos*, qui désigne ce qui est au dehors, c’est-à-dire ce qui se situe en dehors des murailles de la ville. Pendant des siècles, aux yeux des Européens, l’idée de foyer, de ce qui est ‘à l’intérieur’, coïncidait avec la notion d’Occident ». MANGUEL, 2008 (2007).

³⁶ “uma muralha verde”, “uma outra margem”. *RCO*, p. 73.

³⁷ “Sair dessa cidade, [...] significa sair de um espaço, mas sobretudo do tempo. Já imaginaste o privilégio de alguém que ao deixar o porto de sua cidade pode conviver com outro tempo?” *RCO*, p. 73.

métalittéraire qui s'applique à l'ensemble du roman. Composer une fiction centrée sur Manaus, cela pourrait n'être considéré que comme une entreprise désespérée d'écrire sur « l'autre marge » ou bien en « marge de l'histoire », pour reprendre un célèbre titre d'Euclides da Cunha.³⁸ Mais d'une certaine façon le projet littéraire de Milton Hatoum conteste cette idée de « marges de l'histoire »,³⁹ et replace Manaus au cœur du monde, notamment en la faisant « sortir » de son espace et de son temps, c'est-à-dire en la faisant « cohabiter » avec d'autres espaces, d'autres temps et d'autres imaginaires.

À présent, déplaçons à nouveau le curseur sur *Hôtel Brasília*. Par des citations de grands auteurs admiratifs ou par les propos enthousiastes de certains personnages, le roman met en valeur l'architecture audacieuse de Niemeyer, affublé de l'expression « poète du béton » (*HB*, p. 106),⁴⁰ dont l'inspiration aurait été « soufflée d'en haut » (*HB*, p. 107).⁴¹ Pour le coup, voilà deux énoncés on ne peut plus clichés. Mais au-delà de l'aspect convenu de ces propos, certains passages soulignent plus concrètement les prouesses esthétiques réalisées par Niemeyer, en particulier lorsque les personnages visitent la première œuvre architectonique de la ville, l'église Nossa Senhora de Fátima. « Nous admirions sa légèreté, la dalle supérieure se tenant à peine sur trois piliers, la forme de chapeau des Soeurs de la Charité » (*HB*, p. 178),⁴² rapporte le narrateur, avant que ces quelques détails ne soient complétés par la mention des azulejos d'Athos Bulcão et des fresques d'Alfredo Volpi.

Le texte ne nie donc pas l'image d'une ville révolutionnaire sur le plan des arts et de sa modernité radicale, qu'il conforte au besoin par le recours à des clichés. Mais en même temps les échecs du modernisme sont sans cesse rappelés aux lecteurs, sans compter que les lignes droites du plan urbanistique sont souvent effacées ou débordées par l'élan mystique de croyances plus ou moins folles, en une revitalisation spirituelle dont Brasília serait le creuset.

La raison de cette stupéfaction n'était pas l'architecture d'Oscar Niemeyer, ni le plan de la ville conçu par Lúcio Costa ; c'étaient les croyances et les sectes qui

³⁸ EUCLIDES DA CUNHA, 2005 (1909).

³⁹ Milton Hatoum revendique, dans l'entretien qu'il nous a accordé, l'intention de faire parler des narrateurs dont les positions se situent en marge de la famille, de la société et des discours dominants, mais il met en avant un désaccord notoire, par rapport à Euclides da Cunha, sur la conception de ce que représente la marge : « Sa marge de l'histoire n'est pas la mienne [...]. Quand Euclides qualifie l'Amazonie de 'désert', il parle d'un désert de la civilisation. Pour lui, les Indiens ne font pas partie de la civilisation. Il ignore la société indigène en tant que représentative d'une communauté humaine. Pour lui, l'indigène n'acquiert une dimension humaine qu'à partir du moment où il s'insère dans l'histoire. [...] Ainsi, quand Euclides da Cunha parle de 'marge de l'histoire', il se réfère à ce qu'il considère comme une lacune, et dans le fond préconise d'occuper et de civiliser l'Amazonie ». WEIGEL, François. *Entretien avec Milton Hatoum* (voir les « Annexes »).

⁴⁰ « poeta do concreto » (*CL*, p. 114).

⁴¹ « soprada lá de cima » (*CL*, p. 116).

⁴² « Admirávamos sua leveza, a laje de cobertura apoiando-se apenas em três pilares, sua forma de chapéu das Irmãs Vicentinas » (*CL*, p. 191).

proliféraient déjà dans ses environs et le fait que Lucrecia, une prostituée, puisse se muer en prophétesse. *HB*, p. 208.⁴³

À côté d'une vision emblématique figée, sont donc convoqués d'autres motifs associés à la capitale, certes moins classiques mais qui n'en ont pas moins une certaine résonance dans l'imaginaire collectif. De la sorte sont mis au premier plan les contradictions et l'hétérogénéité de Brasília.

En ce qui concerne *Le silence de la pluie*, nous avons déjà signalé l'absence presque complète des favelas et de l'univers du trafic de drogue. Rio de Janeiro, en tant que vitrine touristique du Brésil et ville à l'identité très définie, attire les stéréotypes, notamment pour ce qui est de son carnaval et de ses beautés naturelles, de ses images de cartes postales où défilent des corps athlétiques sur des plages ensoleillées... Pourtant, pas de carnaval dans ce roman, et pratiquement aucune mention des plages. Tout juste les personnages aspirent-ils, sans trop se faire d'illusions, à avoir enfin le temps de « savourer un clair de lune à Copacabana » (*SDP*, p. 199),⁴⁴ ou bien à vivre comme un riche sur les plages au nord de Rio de Janeiro, dans le cas de Max. En tournant le dos aux bancs de sable fin, la fiction s'enfonce bien davantage dans les rues agitées du centre-ville, nous emmène au pied d'immeubles situés dans « les bas-fonds de Copacabana » (*SDP*, p. 285),⁴⁵ dans les couloirs des stations de métro, métro, sur des places mal fréquentées par les prostituées mais aussi dans les avenues chics d'Ipanema, ou dans le pâté de rues tranquilles du Bairro Peixoto.

La promenade littéraire dans les rues du centre renvoie à un Rio de Janeiro jadis portraituré par Lima Barreto ou João do Rio, avec ses vieilles maisons, ses petites boutiques, ses vendeurs de rue et sa population pauvre et bigarrée. La description de certains bars du centre historique est révélatrice:

L'intérieur art déco du Bar Luiz est protégé de la rue par un panneau en bois et une vitre cannelée [...]. La partie supérieure du panneau est transparente, ce qui permet de voir les habitations voisines avec leurs façades en pierre de taille et leurs balustres en fer forgé. *SDP*, p. 15.⁴⁶

Au cours de ce même passage, le narrateur fait allusion à des détails prosaïques de notre contemporanéité, comme « le bruit produit par les magasins de disques » ou bien les

⁴³ “A razão para o espanto não era a arquitetura de Oscar Niemeyer, nem o plano urbanístico de Lúcio Costa; eram as crenças e as seitas que já proliferavam pelos seus arredores e a possibilidade de que Lucrecia, uma prostituta, viesse a ser profetisa”. (*CL*, p. 222).

⁴⁴ “apreciar o luar da praia de Copacabana” (*SDC*, p. 180).

⁴⁵ “um endereço conhecido, do submundo de Copacabana” (*SDC*, p. 259).

⁴⁶ “O interior *art-déco* do Bar Luiz é protegido da rua por um painel de madeira e vidro canelado [...]. A parte de cima do painel é vazada, permitindo a visão dos sobrados fronteiros com suas fachadas em cantaria e pequenas sacadas de ferro batido.” (*SDC*, p. 13).

difficultés des personnages, assis dans le bar, pour « ouvrir le sachet plastique qui protégeait les couverts » (*SDP*, p. 15).⁴⁷ Ces détails, tout aussi anodins qu'ils soient, révèlent un aspect central de l'esthétique du roman et de sa représentation de la ville. Dans les mots de la critique Beatriz Resende, « le kitsch des objets touristiques » et de la ville globale cohabitent avec des « restes art-déco » d'un Rio de Janeiro plus ancien, notamment lorsque le roman fait allusion aux maisons un peu décadentes du centre-ville, mais aussi décrit l'architecture d'une « ancienne maison à un étage, dans le quartier de Leblon » (*SDP*, p. 35),⁴⁸ ou bien l'élégance du parc Lage, avec son palais néo-classique italien, son « grand portail en fer », ses allées paisibles où se promènent « des enfants accompagnés de leur nurse et, le soir, des couples d'amoureux et les habitués des divers ateliers de l'école [d'art] » (*SDP*, p. 44).⁴⁹

La représentation de la ville, chez Garcia-Roza, démonte les lieux communs prédominants sur Rio de Janeiro par le réinvestissement de lieux communs méconnus ou oubliés, et les confronte avec des indices clairs de la fragmentation et de la violence du monde urbain. Ce Rio de Janeiro littéraire apparaît comme inédit non pas parce qu'il présente une ville de façon radicalement nouvelle, mais par la combinaison d'éléments hétérogènes et par des variations sur les lieux communs de la ville. On trouverait ici l'indice de la force potentielle des lieux communs en tant que vecteurs de création. Selon l'intuition défendue par Andrea Semprini, « on peut mieux comprendre la capacité créative du lieu commun, sa force d'institution de code, si l'on se souvient de son inscription dans le registre plus général du sens commun ».⁵⁰ Sans être soumis à des critères scientifiques de vérification et d'objectivation, les lieux communs sont fonction de nos représentations et de nos pratiques sociales. Ils sont de plus toujours relatifs, et dans le cas d'un texte littéraire, il faut déjà que le lecteur les repère comme tels.⁵¹ De tout cela il découle que, « en s'articulant autour d'un savoir vague et indéfini, le lieu commun est flexible et malléable », comme le soulignent Ruth Amossy et Anne Herschberg.⁵² L'écrivain puise dans un fond collectif, un héritage culturel partagé, qu'il recompose, déploie à sa façon, conforte ou déjoue.

⁴⁷ « o barulho das lojas de disco », « romper o invólucro de plástico que protegia os talheres » (*SDC*, p. 13).

⁴⁸ « uma antiga casa de dois pavimentos, no Leblon », *SDC*, p. 32.

⁴⁹ « um grande portão de ferro » ; « Durante o dia é frequentado sobretudo por crianças acompanhadas de mães e babás e, à noite, por casais de namorados e pelos frequentadores dos vários ateliês da escola. » (*SDC*, p. 39).

⁵⁰ SEMPRINI, Andrea. « Sujet, interaction, mondes. Le lieu commun comme déixis instituante ». In: *Protée. Théories et pratiques sémiotiques. Le lieu commun*, Chicoutimi, Université du Québec, volume 22, n°2, printemps 1994, p. 8.

⁵¹ « En d'autres termes, le cliché n'existe pas en soi ; il ne constitue ni un objet palpable ni une entité concrète : il est une **construction de lecture** ». AMOSSY et HERSCHBERG PIERROT, 2014, p. 73

⁵² *Ibid.*, p. 8.

Lorsqu'il choisit pour cadres, plutôt que les plages, un bar animé de la rue Carioca ou la place Mauá, d'où il est possible de voir les grues du port en journée et, quand la nuit tombe, « la métamorphose opérée par les habitués du *Scandinavia Night Club* ou de la *Boîte Florida* » (*SDP*, p. 13),⁵³ Garcia-Roza institue un certain univers axé autour de quelques lieux caractéristiques. Il opère une activité créative donnant à voir une autre ville, à l'encontre des visions surfaites et superficielles. Ce qui est ici considéré est le choix des lieux au sens propre, et comme le font très justement remarquer les chercheurs Marie Franco et Miguel Olmos, « la communauté mise en relief » par les notions de topoï et de lieux communs « nous conduit à prendre aussi en compte les lieux [communs] au pied de la lettre, en deçà de leur emploi métaphorique ».⁵⁴ Pourquoi tel lieu de la ville est-il un cadre spatial privilégié par l'auteur plutôt qu'un autre ? Cette question nous amène à nous interroger sur la signification des lieux comme « reflets d'une conception et d'une pratique du jeu social », sur « la consécration de quelques lieux à une mémoire collective ».⁵⁵

Ainsi, les écritures exploitent les fonctions de certains lieux dans l'espace de la vie commune et leur donnent des significations fortes. Il nous est ici impossible d'en dresser une liste exhaustive, mais par exemple les espaces portuaires occupent une place de choix dans *Récit d'un certain Orient* et *Estive lá fora*. Les deux textes renvoient à des images stéréotypiques associées au port. La zone qui entoure le port est caractérisée comme étant une zone de promiscuité et de prostitution dans *Estive lá fora*, ce qui en fait un lieu un peu mal famé, comme c'est le cas aux alentours du port de Rio de Janeiro dans *Le silence de la pluie*. Mais cela en fait, en même temps, un antre clandestin où s'expriment, quand ils échappent aux regards de la répression policière, des mouvements intéressants de contre-culture. Nous avons déjà souligné, par ailleurs, que le port et la vue des bateaux renvoyaient aussi à un ailleurs, suscitant une rêverie de voyage.⁵⁶ Cet aspect, précisément, est amplifié par *Récit d'un d'un certain Orient*. L'évocation du port, dans ce roman, est régulièrement fondée sur le rôle d'interface qu'occupe un tel lieu entre le local et l'ailleurs, entre le passé, le présent et le futur, par le motif du départ et de l'évasion que la vue d'un bateau suscite.⁵⁷

⁵³ «a metamorfose produzida pelos frequentadores do *Scandinavia Night Club* ou da *Boite Florida*» (*SDC*, p. 11).

⁵⁴ FRANCO, Marie et OLMOS, Miguel. « Lieux communs : histoire et problématique ». In: *Pandora, revue d'études hispaniques*, Paris, Paris 8, 2001, p. 12.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 12

⁵⁶ Michel Foucault a joliment relevé l'importance du « bateau » ou du « navire », en tant que « grande réserve d'imagination » : « Les civilisations sans bateaux sont comme les enfants dont les parents n'auraient pas un grand lit sur lequel on puisse jouer ; leurs rêves alors se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la hideur des polices la beauté ensoleillée des corsaires ». FOUCAULT, 2009 (1966), p. 36.

⁵⁷ On ne peut s'empêcher ici de citer cette phrase si poétique de *L'heure de l'étoile*, roman de Clarice Lispector, alors que le narrateur évoque le port, à proximité du quartier où vit la protagoniste de ce roman. «O cais imundo dava-lhe saudade do futuro». LISPECTOR, 1978 [1977], p. 37. D'une certaine façon, la phrase condense toute

Dans un passage en particulier, le texte s'axe autour des similitudes et différences entre Manaus et Tripoli, la ville de la terre des origines. Le récit fait d'abord mine de déconstruire un lieu commun sur les ports, en postulant que « ce n'était pas exactement la profusion des marchés et des foires, ni le cri des colporteurs et des marchands de poisson, et pas davantage le teint sombre des gens » (*RCO*, p. 34),⁵⁸ qui permettaient de rapprocher les deux villes. Les types de paysages et les croyances religieuses des gens sont ensuite évoqués pour séparer Manaus de Tripoli. Pourtant, le texte finit par établir une passerelle entre les deux villes, et le point de jonction consiste en une même façon de mesurer le temps. Or ce que le texte met en avant dans cette analogie sur le rapport au temps, ce sont des éléments qui se rapportent au soleil, aux bruits, à la vie effervescente du port. À Manaus comme à Tripoli, le temps n'est pas compté par des aiguilles et scandé par des carillons, mais est rythmé, au début de la journée, par « le lever du soleil, le chant des oiseaux, le brouhaha de la foule qui parvenait jusqu'à la cour la plus éloignée de la rue », tandis que « le silence annonçait la nuit » (*RCO*, p. 34).⁵⁹ Le stéréotype associé aux ports, en tant que lieu qui déborde de vie, de bruits et de couleurs, n'est donc déconstruit qu'en partie. Plutôt que de saper toutes les bases de cet imaginaire du site portuaire, le lieu commun est retravaillé, revisité.

Le port, en tant que porte d'entrée et de sortie vers le vaste monde – quand bien même il ne s'agit que d'un port fluvial – est présenté comme une sorte d'ultime cordon de rattachement à la terre d'origine.⁶⁰ Ce n'est pas pour rien que le quartier des immigrés syrio-libanais, où se développe la majeure partie du roman, se situe juste à côté du port, d'autant que les familles venues du Moyen-Orient excellaient dans les commerces et le marché qui, dans la géographie de Manaus, jouxtent le port.⁶¹ En réalité, le port semble comme attirer vers lui les rêveurs et

l'ambivalence du port, dont l'aspect sale ne se raccorde que trop brutalement à la dureté du temps présent, mais qui en même temps réveille une nostalgie paradoxale d'un avenir radieux, mais absolument incertain. La langue française ne connaissant pas le mot de « saudade », toute traduction serait nécessairement boiteuse, et de fait le texte des Editions des Femmes n'exprime pas exactement la conjonction d'un temps nostalgique et d'un désir d'avenir : « Devant les quais immondes, elle languissait de l'avenir ». LISPECTOR, 1984, p. 37.

⁵⁸ «Se algo havia de análogo entre Manaus e Trípoli, não era exatamente a profusão de feiras e mercados, o grito de mascates e peixeiros, ou a tez morena das pessoas» (*RCO*, p. 24).

⁵⁹ «[...] Em Manaus como em Trípoli não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia nem determinava o seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava no recinto mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite» (*RCO*, p. 24).

⁶⁰ « [...] Il y avait de nombreux Levantins ; ils vivaient presque tous dans le même quartier, près du port. Tout rivage, tout littoral les attire, et en quelque endroit du monde où ils se trouvent, les eaux qu'ils voient ou qu'ils fendent sont toujours celles de la Méditerranée ». *RCO*, p. 93. («[...] Os levantinos da cidade eram numerosos e quase todos habitavam no mesmo bairro, perto do porto. A beira de um rio ou a orla marítima os aproximam, e em qualquer lugar que eles vêem ou pisam são também as águas do Mediterrâneo». *RCO*, p. 68).

⁶¹ Le marché de Manaus et les rues où s'étaient un ensemble de petits commerces sont d'ailleurs des lieux qui apparaissent souvent dans l'œuvre de Milton Hatoum, et tout particulièrement dans son roman *Deux frères*. En certains passages de ce texte, le récit se déploie comme une ode à la vie du marché et à ses petites gens : « La vue sur le marché municipal et ses alentours, voilà ce que le vieux Halim appréciait le plus. Les fruits, les poissons, les pilotis, les troncs pourris, autant d'éléments d'une nature morte toujours renaissante par la magie de

les nostalgiques, car il suscite un rapport ambigu, entre proximité et distance, avec d'autres ports sous d'autres latitudes, ainsi qu'avec d'autres époques. Ainsi Emir, l'un des personnages, rôde-t-il dans le port de Manaus et éprouve-t-il « la nostalgie d'outre-mer » (*RCO*, p. 76),⁶² à la vue des bateaux venus de Liverpool, des îles de Madère ou encore de New York, d'une quelconque « ville portuaire de l'autre hémisphère » (*RCO*, p. 76).⁶³

Le lecteur apprendra plus tard que cette nostalgie déchirante était liée à un amour perdu dans un autre port, celui de Marseille. Ce qui renvoie à un autre stéréotype lié au port, à partir duquel se déploie l'imaginaire tant de *Récit d'un certain Orient* que d'*Estive lá fora*. Les ports sont présentés comme des endroits cosmopolites et seraient donc nécessairement des endroits de rencontre, où flotte le parfum enivrant d'amours interdites, rendues encore plus frelatées par la proximité des bordels, mais qui peuvent finir de façon tragique comme ce fut le cas pour Emir. Emilie, sa sœur, allait écrire au sujet de cet amour : « Un port est une menace pour les jeunes gens parce qu'ils y sont presque toujours victimes d'un virus fatal : l'amour » (*RCO*, p. 103).⁶⁴ Quel plus beau cliché que celui-ci ? Un cliché, en plus, que la matriarche Emilie accompagne de sentences moralistes, en lançant les termes de « femme de mauvaise vie », « désir obscène », « tentation du diable » (*RCO*, p. 103),⁶⁵ des expressions que le narrateur Hakim encadre lui-même entre guillemets pour les mettre à distance. Hatoum convoque ainsi un réseau de connotations souvent associées aux ports, en tant que lieux de rencontres dans le va-et-vient des voyages. Il s'ingénie à construire un drame tragique à partir d'une brève histoire d'amour portuaire dont il rehausse l'aspect mélodramatique par des détails symboliques tels que l'orchidée rouge dans les mains d'Emir. Cependant, tout en jouant ainsi avec les codes amoureux et les lieux communs, il éclaire la façon dont ce drame éclate à partir d'une vision morale inflexible et étroite.

Milton Hatoum retravaille des codes et des symboles, comme cette fleur rouge d'Emir, des représentations qu'il met en même temps à distance et qui se retrouvent de plus insérées dans une structure narrative complexe, où plusieurs voix s'entremêlent et évoquent ces schèmes sous différents angles. Le cadre narratif est plus traditionnel dans *Le silence de la pluie*, et de par sa vocation populaire, le roman policier a naturellement tendance à se nourrir

ses odeurs. J'aime cette odeur, disait Halim [...] et tous ces gens, les pêcheurs, les charretiers, les porteurs ». HATOUM, 2015 (2000), p. 146.

⁶² «a nostalgia do além-mar (*RCO*, p. 56).

⁶³ «alguma cidade portuária de outro hemisfério» (*RCO*, p. 56).

⁶⁴ Um porto é um lugar perigoso para os jovens porque quase sempre são vítimas de um vírus fatal, o do amor. (*RCO*, p. 75).

⁶⁵ «mulher da vida», «torpe desejo» et «tentações do capeta». *RCO*, p. 75.

de formes et de codes stéréotypés.⁶⁶ Ajoutons que dans un genre aussi codifié que le polar, les stéréotypes et les passages obligés suscitent une forme d'attente chez le lecteur et ménagent à la fois du suspense et du plaisir. Le texte de Garcia-Roza, plutôt que de s'affranchir de ces codes, établit des variations en jouant avec les cadres et ingrédients traditionnels de plusieurs types de romans policier. Nous aurons l'occasion d'approfondir cette question passionnante du genre et de ses codes dans la troisième partie de notre travail, mais pour l'heure observons déjà comment la narration fait elle-même référence, non sans ironie, à ce qui la sépare de schémas policiers spectaculaires, en vogue partout dans la littérature et le cinéma populaires, notamment dans les films américains. Voici les propres mots d'Espinosa:

S'il s'était agi d'un film américain, l'identification aurait simplement pu être faite à partir des empreintes dentaires. Il se trouve que presque personne ne possède de dossier avec ses empreintes dentaires, encore moins s'il s'agit d'un pauvre qui n'a pas de dentiste et, dans la plupart des cas, encore moins une empreinte dentaire. *SDP*, p. 180.⁶⁷

Bien entendu, le commentaire exprime le manque de moyens financiers mis à disposition de la police et la misère sociale du Brésil, mais l'indigence extrême, tout compte fait, existe aussi aux États-Unis, et il semble que le texte raille également l'artificialité des enquêtes telles qu'elles sont présentées dans les blockbusters américains. Cette ironie à peine voilée est encore plus claire dans l'extrait suivant:

Dans les films américains, les policiers n'étaient pas aussi désemparés. Le médecin légiste dévoile pratiquement le crime à l'inspecteur, celui-ci n'a qu'à faire une poursuite spectaculaire dans les rues de New York, San Francisco ou Los Angeles. [...] Ici, dans cet agréable tiers-monde, le rapport du légiste indiquait rarement si la victime était morte par balle ou par empoisonnement. *SDP*, p. 153.⁶⁸

⁶⁶ « Contrairement aux textes d'avant-garde qui tendent à l'innovation en effectuant des ruptures parfois radicales avec les normes entérinées, la littérature de grande diffusion appâte son public en lui offrant les formes les plus connues, celles qu'il lui sera aisé de reconnaître et d'assimiler ». AMOSSY et HERSCHBERG PIERROT, 2014, p. 79.

⁶⁷ “Se fosse filme americano, a identificação somente poderia ser feita pela arcada dentária. Acontece que quase ninguém possui o registro de sua arcada dentária, muito menos se for pobre que não possui nem dentista e, na maioria dos casos, nem tem arcada dentária.” (*SDC*, p. 163). Nous avons maintenu les termes de la traduction de Valérie Lermite et Eliana Machado, à l'exception d'une partie de la première phrase. Voici ce que les traductrices proposaient : « Dans un film américain, l'identification pouvait seulement être faite à partir des empreintes dentaires ». Cela ne nous semble pas rendre justice au texte original, qui vise à accroître les différences entre la réalité policière du Brésil et la résolution d'un crime dans un film américain où, en comparaison, tout semble assez facile.

⁶⁸ “Nos filmes americanos, os policiais não ficam tão desamparados. O médico legista praticamente desvenda o crime para o detetive, e este só tem que fazer uma perseguição espetacular pelas ruas de Nova York, São Francisco e Los Angeles. [...] Aqui, neste aprazível Terceiro Mundo, o relatório do legista raramente informava se a vítima morrerá por tiro ou por envenenamento”. (*SDC*, p. 138).

La saillie ironique d'Espinosa est à plusieurs tranchants : elle vise d'abord les stéréotypes sur un pays tropical auquel l'adjectif « agréable » ne peut décentement être accolé que par antithèse, puisque la violence y est si fréquente que l'on fait peu de cas d'identifier l'arme utilisée pour les crimes ; elle pointe le manque de moyens et de rigueur professionnelle dans la police locale ; enfin, et il n'y a pas ici l'ombre d'un doute, elle tourne en dérision les schémas simplistes et standardisés véhiculés par un type de cinéma policier grand-public.

Cette analogie entre deux types de fictions policières, deux styles de personnages, est significativement récurrente. Elle refait surface dans un troisième passage, lors du dénouement, et cette fois-ci met en lumière les échecs d'Espinosa, qui n'est définitivement pas un héros à l'américaine. « On n'a jamais vu, dans aucun film, au moment qui précède le dénouement de l'histoire, le héros rester assis chez lui, à regarder le plafond, à attendre patiemment [...] » (*SDP*, p. 266).⁶⁹ Il y a là comme un commentaire métalittéraire, une note amusée sur le décalage entre Espinosa, régulièrement à contre-courant et à contretemps, et certains détectives de polars ou de films américains, lesquels sont toujours dans l'action et presque assurés du succès grâce à un appareil policier infallible. Le protagoniste a même le toupet de briser tous les mythes sur sa profession, qu'il assimilerait presque à une mascarade ! « Il savait que la police était rarement capable dans les faits de trouver la solution d'un crime » (*SDP*, p. 266).⁷⁰ De fait, il n'y aura pas de happy end, pas même de résolution d'enquête au sens plein, dégageant tous les mystères de l'enquête.

C'est tout un modèle de fiction policière qui est déconstruit et on serait ici en présence d'un trait marquant de la fiction policière brésilienne dans son ensemble, si l'on en croit Sandra Reimão. Cette spécialiste de littérature policière rappelle que le roman policier, en particulier dans sa veine noire, n'a émergé au Brésil que tardivement, avec un premier « boom » dans les années 1970, puis une augmentation importante de la publication de polars dans les années 1990.⁷¹ Or dès sa première vague de succès, le roman noir brésilien, porté par par Rubem Fonseca en particulier, aurait été caractérisé par une déconstruction ironique des schémas traditionnels de ce genre littéraire : « En transposant le genre policier au Brésil, bon nombre de nos écrivains ont accentué ses accents comiques de façon à faire ressortir l'inadéquation entre des règles du genre et la réalité brésilienne ».⁷² Dans la suite de son

⁶⁹ “Nunca se viu, em filme algum, no momento que antecede o desfecho da história, o mocinho ficar sentado em casa, olhando para o teto, esperando passivamente [...]” (*SDC*, p. 242).

⁷⁰ “Ele sabia que raramente a polícia fazia alguma coisa efetivamente capaz de conduzi-la à solução de um crime, noventa por cento era jogo cênico.” (*SDC*, p. 242).

⁷¹ REIMÃO, Sandra. « Literatura policial brasileira: dificuldades e especificidades ». In: *Miscelânea*, Assis, vol. 16, juillet-décembre 2014, p. 16-17.

⁷² *Ibid.*, p. 17.

exposé, Sandra Reimão évoque les saillies d'Espinosa sur la corruption, qui gangrène l'institution dans laquelle il travaille, et met aussi en avant l'absence de traits héroïques chez ce protagoniste, un « homme moyen »,⁷³ en déphasage avec de grands policiers du roman noir noir étranger. Cette caractérisation d'un anti-héros et ces traits comiques du roman policier brésilien dans son ensemble seraient par conséquent des marques d'une « auto-ironie »,⁷⁴ permettant de signaler le hiatus entre la réalité brésilienne et les situations classiques du roman policier étranger.

De façon générale, les textes étudiés, par l'exploration de codes de significations sociales et littéraires, ainsi que par l'exposition des sentiments des personnages, mettent à jour la matérialisation de conceptions, de symboles et de sentiments rattachés aux lieux. Ce qu'ils nous dévoilent, c'est que les lieux ont des « dénivellations », comme le dirait Pierre Sansot. C'est-à-dire que des « poussées géographiques ou psychosociologique pèsent sur la détermination des trajets urbains », ce qui fait que « l'espace est différencié socialement et sensiblement ».⁷⁵ Il nous sera malheureusement impossible d'explorer exhaustivement tous les lieux phares revisités par les romanciers de notre corpus, mais attardons-nous du moins, comme exemple typique et comme ancrage essentiel de l'imaginaire de cette œuvre, sur le topos des ponts dans *Estive lá fora*. Si nous établissons ce focus, c'est avant tout parce que l'écriture fait ressortir les dimensions symboliques de ces lieux, qui d'ailleurs sont rarement décrits très précisément par le narrateur, comme peuvent l'être les façades des maisons.⁷⁶

D'abord, se détache un constat évident pour tout lecteur de ce roman : ce topos est un leitmotiv, les ponts de Recife – ceux, plus précisément, de la Madeleine, de la Tour et le Vieux-Pont – sont des lieux qui partout jalonnent le récit. Le pont, c'est d'abord un lieu de passage, un carrefour entre différentes zones de la ville. C'est sur les ponts, à deux moments distincts du récit, que Cirilo rencontre les pauvres pêcheurs et discute avec eux, comme si le pont, un élément de jonction par sa nature même, suspendait pendant un court laps de temps les séparations entre univers sociaux. Lors de la deuxième rencontre, sur le pont de la Tour, Cirilo est surpris par la joie de vivre de ces pêcheurs qui se contentent de peu, alors que lui-même observe le paysage comme étant l'expression mélancolique et absurde d'une inamovibilité de la vie. « Il y a-t-il une clef d'explication pour le bonheur ? [...] La lune fait

⁷³ *Ibid.*, p. 19

⁷⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁵ SANSOT, 2004, p. 114.

⁷⁶ Tout juste trouvera-t-on une caractérisation un peu plus précise et pittoresque du Vieux-Pont, lorsque Cirilo essaie d'adopter un ton aimable dans une lettre écrite à sa mère. « [...] Je traverse un pont dont les montants sont en fer forgé. C'est le Vieux Pont, qui unit le quartier de Boa Vista à celui de São José ». (« [...] Atravesso uma ponte com grades de ferro, aplicadas nos parapeitos. É a ponte Velha, que une o bairro da Boa Vista ao de São José. Tenho certeza que a senhora vai se encantar ». *ELF*, p. 143).

son apparition là-haut, la rivière court en bas, un homme mène des passagers d'une rive à l'autre » (*ELF*, p. 282).⁷⁷ Le rythme ternaire de la phrase, le mouvement incessant du fleuve qui renvoie à l'image traditionnelle d'un temps, qui s'écoule impavide, et le va-et-vient continu de l'homme : ici encore l'écriture épouse l'état d'esprit du personnage en s'appuyant sur des connotations stéréotypées de la lune et de l'eau.

La nuit, Cirilo est hélé sur un pont par une prostituée. La rencontre laisse le personnage dans un trouble profond. Mais le texte retient l'attention du lecteur sur le motif des ponts, de la symbolique que revêt la traversée du pont. « Les ponts » (*ELF*, p. 42),⁷⁸ la phrase nominale, lapidaire, constitue même un paragraphe à elle seule en ouverture de cet épisode où Cirilo, adossé au parapet du pont, dialogue avec la prostituée, avant de finir tout de même par rejoindre l'autre rive, non sans se retourner, à deux reprises (*ELF*, p. 43). On trouve dans ce passage un paragraphe symptomatique de l'omniprésence des ponts et, surtout, de la façon dont Correia de Brito relie plusieurs lieux communs dans une chaîne de significations:

Il est impossible de marcher dans Recife sans franchir des ponts et sans voir le fleuve en bas, sec dans la nuit sans lune, une rivière de boue et de décombres. Si d'aventure quelqu'un voulait plonger dans le Capibaribe, il s'enfoncerait dans un borbier. (*ELF*, p. 42).⁷⁹

Le pont, l'eau, le borbier dont on ne s'extirpe pas... De là l'idée de noyade, de mort et de suicide fait rapidement son chemin dans l'esprit du protagoniste, qui lorsqu'il se penche au-dessus des ponts a presque toujours cette vision macabre du corps de son oncle, criblé de balles et emporté par les eaux du fleuve. Une vision à laquelle se surajoute, à la fin du roman, l'arrivée, dans l'esprit de Cirilo, d'un deuxième cadavre flottant, celui de son frère Geraldo. L'eau sale et boueuse ne viendrait pas seulement de « débris emportés par la mer » ou de « végétations obscures qui flottent dans les courants du fleuve » (*ELF*, p. 288),⁸⁰ mais contiendrait aussi du sang et des cadavres, en une association de motifs et d'images qui se complètent : « Il regarde le miroir sale des eaux et essaie d'apercevoir le corps de son frère charrié jusque vers l'océan » (*ELF*, p. 289).⁸¹

Ainsi le texte renforce-t-il le lieu commun qui fait de Recife une ville solide dans une enclave liquide, entre les eaux de la mer et des deux fleuves, une « Venise des tropiques »,

⁷⁷ “Existe motivo para a alegria? [...] A lua aparece no céu, o rio corre lá embaixo, um homem transporta passageiros de uma margem à outra”.

⁷⁸ “As pontes”.

⁷⁹ “É impossível caminhar pelo Recife sem transpor pontes e ver o rio lá embaixo, seco na noite sem lua, um rio de lama e entulho. Se alguém mergulha no Capibaribe, afunda num atoleiro”.

⁸⁰ “destroços arrastados para o mar”, “vegetações escuras que boiam no caudal do rio”.

⁸¹ “Olha o espelho sujo da água, tenta enxergar o corpo do irmão arrastado para o oceano”.

selon le cliché consacré que le texte reprend à son compte. Mais la ville réfléchit son image dans les eaux du fleuve, et régulièrement le texte ne manque pas d'associer les eaux à la boue, comme nous l'avions signalé, mais aussi, par extension, à l'humidité suintante et à la décomposition,⁸² à la saleté des déchets et à la fétidité des mangroves, sans compter que le fleuve et la mer représentent une menace naturelle et éveillent la peur de crues.⁸³

De temps à autre un enfant mettait ses pieds sur des planches de bois pourri, on entendait un cri et il mourrait noyé. La Venise brésilienne, sans gondoles, possède la même vocation suicidaire de noyade, et on a beau y construire des terre-pleins, des digues et des murailles [...], des messes y sont célébrées et des bougies sont continuellement allumées pour Notre Dame des Noyés. *ELF*, p. 201.⁸⁴

Recife est personnifié en tant que ville qui se noie dans les eaux, en une métaphore qui se retrouve répétée et modulée du début à la fin du roman, et qui confère à la ville et au protagoniste les mêmes caractéristiques, la même « vocation » au suicide, à l'inondation... Dans le passage précédent, l'équivalence allait de l'enfant noyé vers la ville ; dans le suivant, elle va de la ville vers Cirilo. « Les mains se crispent sur la balustrade du pont entre des îles de Recife, ville dont le destin est de se noyer dans l'Atlantique. Lui aussi disparaîtra, il se remplira les poumons d'une boue sale et s'échouera entre des algues marines hors d'atteinte du regard ». (*ELF*, p. 8).⁸⁵ Une fois de plus l'image lie les thèmes de l'eau, de la boue, de la pourriture et de la mort.

Pour le personnage, un idéaliste écrasé par le poids absurde du monde matériel et des circonstances historiques, la mort est fascinante, comme si elle était une ultime traversée où l'on pouvait éprouver toute notre liberté. Il y a là des échos existentialistes, et Ronaldo Correia de Brito, dans la « note de l'auteur », avoue lui-même avoir émaillé son texte de clin d'œil au *Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus. Or le pont a une dimension métaphysique que Georg Simmel avait bien mise en évidence. « [...] Le pont relie deux espaces finis. En

⁸² Dès l'incipit, les descriptions associent la ville aux miasmes. « Depois de chuvas prolongadas, casas e prédios do Recife se intumescem [...]. Fedorentas e tristes de tão escuras, as ruas lembram uma cidade bombardeada. » (*ELF*, p. 10). Même lorsque le temps est sec, les éléments naturels mis en avant sont la marée, la boue.

“Encontra as ruas domindo, impregnadas de maresia. O rio seco da vazante transformou-se num lamaçal onde é possível atolar-se.” (*ELF*, p. 171).

⁸³ Une peur qui habite les Recifenses depuis longtemps, comme le souligne Gilberto Freyre : « Assurément, ces eaux se vengent parfois des Recifenses, inondant leurs maisons lors des inondations ; tuant des enfants et des vieux ; emportant vêtements et casseroles des pauvres ; conduisant les pêcheurs jusque dans des précipices ; entraînant les amoureux à se porter au suicide romantique par une noyade dans les tourbillons qui engagent parfois les cadavres dans des danses macabres ». FREYRE, 1968, p. 43. Le thème développé par Correia de Brito rameute donc des motifs récurrents dans l'imaginaire et la conscience de la ville.

⁸⁴ “De vez em quando uma criança pisava nas armadilhas de madeira podre, escutava-se um grito e ela morria afogada. A Veneza Brasileira sem gôndolas possui a mesma vocação suicida de afogar-se, por mais que construam aterros, diques e muralhas [...], celebrem missas e acendam velas para Nossa Senhora dos Afogados”.

⁸⁵ “As mãos se crispam na balaustrada da ponte entre ilhas do Recife, cidade cujo destino é inundar-se no Atlântico. Ele também irá sumir; encher os pulmões de lama podre e sepultar-se entre algas marinhas que o olhar não alcança”.

revanche, franchir le pont nous délivre de la pesanteur et avant que l'habitude quotidienne n'émousse nos sensations, il a dû donner le sentiment étrange de flotter un instant entre ciel et terre ».⁸⁶ Dans la scène finale du roman, le pont, « construction suspendue », métaphorise la propre situation du personnage, suspendu lui aussi entre la vie et la mort.

Les constructions suspendues au-dessus des rivières possèdent un début et une fin, qui dépend d'où commence la marche. Entre les deux extrêmes, s'étend au milieu un temps toujours vague et indéfini. C'est depuis ce lieu d'imprécision que Cirilo se penche, dangereusement. (*ELF*, p. 288-289).⁸⁷

Les lieux de la ville sont ici allégorisés et assimilés à un temps d'indéfinition entre vie et mort. Le pont incarne donc l'attrait pour la mort tout autant que la quête de liberté qui est celle de Cirilo, et d'une certaine façon tout le roman suit la marche du protagoniste, en quête d'un « milieu » précaire entre deux causes qu'il refuse d'embrasser, celle des militaires et celle de la gauche révolutionnaire.

6.4 L'archipel des villes littéraires brésiliennes

Le cheminement de notre réflexion nous a permis d'identifier, dans la représentation des villes et de leur environnement social, plusieurs points d'achoppement entre des logiques locales ou territoriales et des aspects plus généraux, voire universels. Certains lieux communs renforcent des traits d'identité et de singularité d'une ville ; d'autres au contraire indifférencient les villes en désignant des cadres stéréotypés de l'urbanité dans son ensemble. Quant à la mondialisation, elle aurait tendance à véhiculer une culture de masse qui ferait du monde un village global, mais elle ne peut empêcher, en même temps, que ne se forment des foyers de « résistance locale ». Ceux-ci apparaissent notamment à travers le cosmopolitisme et la diversité de cultures issues de l'immigration. La grande ville est productrice de sous-

⁸⁶ SIMMEL, 2007, p. 53. À l'intuition de Georg Simmel, on pourrait ajouter l'analyse de Pierre Sansot sur des résonances poétiques auxquelles les ponts sont parfois associés : « Nous pensons qu'une ville est bourrée d'hommes, de véhicules et aussi de significations. Le pont ménage un peu de vide dans cette plénitude compacte. L'air qui y souffle éveille les consciences assoupies et il semble bien que ce ne soit pas par hasard que Sartre ait placé son héros sur un pont de Paris quand il va prendre conscience de sa totale liberté ». Pierre Sansot fait ici référence à l'épisode où Mathieu, dans *Les chemins de la liberté*, éprouve vivement sa liberté : « Hors du monde, hors du passé, hors de moi-même : la liberté, c'est l'exil, et je suis condamné à être libre ». SARTRE, 1972 (1945), p. 407-408.

⁸⁷ « As construções suspensas sobre os rios possuem um princípio e um fim, que depende de onde se começa a caminhada. Unindo os dois extremos, estende-se o meio, sempre indefinido e vago. É nesse lugar impreciso que Cirilo se debruça, perigosamente ».

cultures urbaines, de modes d'expression ou de réseaux de solidarité qui court-circuitent « l'homogénéisation de l'argent global » ; elle féconde des « régionalismes universalistes » et des « politiques d'en bas », qui font entendre de multiples revendications.¹ Ajoutons que, dans dans une ère où « l'actualité et l'urgence du moment présent règnent »,² « la surmodernité », dans les mots de Marc Augé, « fait de l'ancien (de l'histoire) un spectacle spécifique – comme de tous les exotismes et de tous les particularismes locaux ». ³ Quand ils ne sont pas tout simplement rasés, les lieux anciens seraient répertoriés, classés et promus au rang de « lieux de mémoire », de sorte qu'ils occuperaient désormais un « espace restreint et spécifique ». ⁴

Ce repérage préalable de lieux communs ou de la présence de non-lieux dans les espaces représentés, met en exergue, au sein de notre corpus, la tension entre localisme et universalisme. Ainsi, les symboliques du pont renvoient à des modes de représentation universelles et en même temps la récurrence des ponts dans *Estive lá fora* renforce un trait typique de Recife, une ville entourée d'eau qui rappelle très vaguement Venise, ou encore, puisque les Pays-Bas étaient un ancien occupant, les villes hollandaises raccordées par des canaux. En ce qui concerne les résistances locales et la cristallisation de cultures ancrées dans un territoire, n'en trouve-t-on pas quelques illustrations dans les solidarités qui se tissent entre membres du quartier du Tirol, de façon informelle et en dehors non seulement des cercles administratifs mais aussi des structures traditionnelles telles que la famille ? N'est-ce pas perceptible dans les liens communautaires qui se resserrent entre les étudiants originaires du sertão, à Recife, ou entre les immigrants originaires de plusieurs régions du Moyen-Orient, à Manaus ?

Faut-il ici considérer *Passager de la fin du jour* comme un cas à part ? Il n'y a pas, dans ce texte, ce que Bertrand Westphal appelle un « consensus homotopique », autrement dit la représentation fictionnelle n'y est pas « nommément mise en relation avec un référent du monde réel », ⁵ mais au contraire Rubens Figueiredo brouille la référentialité en insérant une ville sans nom, avec des toponymes imaginaires pour ce qui est de la désignation des quartiers. En soi, cette « mise en jeu de la référentialité » ⁶ – expression que nous empruntons empruntons cette fois à Henri Garric – est signifiante ; elle renvoie d'abord au fait que tout texte littéraire, aussi documenté soit-il, ne peut représenter un référent réel « qu'en passant par l'absence », c'est-à-dire que la représentation est toujours une « image qui redouble le rapport

¹ Autant d'expressions de Milton Santos, 2000, p. 132 et 144.

² AUGÉ, 1992, p. 130.

³ *Ibid.*, p. 138.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ WESTPHAL, 2007, p. 171.

⁶ GARRIC, 2007, p. 167.

au réel ».⁷ Dans cette optique, le fait de ne pas donner un nom réel à la ville représentée met directement en cause cette idée de référentialité.

Mais surtout, ce brouillage de la référentialité laisse au lecteur la possibilité d'associer les caractéristiques urbaines représentées à plusieurs villes du réel. Certes, quelques éléments, il est vrai fort rares, confèrent à cette ville fictive des traits typiques, par exemple les pierres pavées du centre qui furent installées par des esclaves, ou bien la présence de la mer. Ces éléments restreignent l'éventail des possibles : la ville de *Passager de la fin du jour* n'est pas n'importe quelle ville puisqu'elle est située sur les côtes du Brésil et que le terrain où elle s'est étendue fut jadis foulé par Darwin. Du reste, sa configuration spatiale et les caractéristiques de certains quartiers – avec l'évocation des plages, du centre-ville et de ses maisons coloniales, des tunnels passant sous des mornes, ou encore de quartiers résidentiels qui étaient jadis des terrains militaires – sont des traits qui l'apparentent fortement à Rio de Janeiro, où est né et où vit l'auteur. Mais au fond, peu importe si l'écrivain a surtout conçu cette ville en partant de Rio de Janeiro. Cela n'est qu'une contingence, et l'essentiel est bien l'absence de dénomination, rendant impossible toute association définitive entre la ville représentée et un référent réel.

Ce qui est suggéré, c'est une indistinction de traits urbains ; le roman dégage des situations sociales qui peuvent se retrouver sur toute ville du littoral brésilien, des réalités qui correspondent à une forme d'homogénéisation du vécu urbain, ainsi qu'à des situations et impressions universelles. En guise de digression, on notera d'ailleurs que le protagoniste du roman porte le même nom, Pedro, que les personnages des nouvelles regroupées dans le recueil *Contos de Pedro* (2006), des récits où ces Pedro, bien que de milieux sociaux différents, sont tous confrontés aux difficultés de la vie, désemparés face à un univers social hostile. Cela a conduit le chercheur en littérature Marcelo de Souza Pereira à affirmer que Pedro est un « personnage concept »,⁸ par lequel Rubens Figueiredo renvoie à des conflits individuels et sociaux universels. Pour Marcelo de Souza Pereira, qui renvoie implicitement à l'étymologie de ce prénom, les différents Pedro, tant ceux des nouvelles que le Pedro du roman ici étudié, « s'apparentent, de par leurs caractéristiques, à des blocs de pierre ambulants, des calculs rénaux que la société produit et avec lesquels elle est ensuite contrainte de cohabiter, ne pouvant plus les éliminer ».⁹

⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁸ SOUZA PEREIRA, 2013, p. 204.

⁹ *Ibid.*, p. 207.

Le procédé de brouillage de la référentialité expose ainsi radicalement une forme d'homogénéisation, mais celle-ci apparaît aussi, par d'autres biais, lorsqu'il y a corrélation entre une ville du réel et la représentation fictionnelle. Dans *O fotógrafo*, le texte met en évidence une forme de circularité de la pensée, par le fait que certaines phrases refont surface à plusieurs moments différents de la journée (et donc du récit qui suit le fil de cette journée), s'imposant comme des structures-pivots de la réflexion des personnages. Le cas emblématique est l'expression « la solitude est la forme discrète du ressentiment », cette bribe d'un poème ou d'une sentence quelconque qui affleure à tout bout de champ dans la pensée du photographe et, avec des variantes, dans celle des autres personnages. La phrase se présente comme un symptôme d'une paranoïa généralisée qui caractérise le mode de vie solitaire et individualisé des grandes villes : « Ainsi éprouvons-nous du ressentiment envers les autres, qui nous encomrent ; ou alors notre ressentiment est vide de tout objet, chacun est seul dans sa tanière obscure. C'est cela que tu veux ? C'est ce que cette ville attend de toi, comme toutes les autres ». (*OF*, p. 57).¹⁰ Dans ce cas, ce qui appert est un schème de pensée universalisant ; les différences entre les villes n'importent plus, ou ne se font même plus ressentir, « la » ville désigne toutes « les » villes, renvoyant à l'écrasement de la condition urbaine.

Dans un autre passage, le professeur Duarte songe à sa femme en ces termes ironiques : « Mara est une femme riche, une solide bourgeoise enracinée dans un bourg quelconque, où elle vit depuis huit cent ans, et le hasard a voulu que ce soit Curitiba » (*OF*, p. 106).¹¹ « Le hasard a voulu que ce soit Curitiba » : le lieu importe peu, pas plus que le temps. Au-delà même de la mondialisation, qui accentue la tendance à l'uniformisation, la bourgeoisie a modelé depuis des siècles la ville occidentale et a généralisé des conventions et des modes de vie, présents en différentes époques et sous plusieurs latitudes. Pourtant, s'il renvoie à des schémas universalisés, le commentaire de Duarte, parallèlement, ramène à la surface un trait particulier de la ville de Curitiba, puisque celle-ci est, avec Porto Alegre, la grande ville brésilienne d'immigrés d'origine européenne, en particulier d'origine germanique. Une ville attachée à ses traditions, comme semble l'être le personnage de Mara, ou en tout cas sa famille.

Ce n'est d'ailleurs pas la seule allusion aux origines allemandes de plusieurs habitants de Curitiba ; et souvent les personnages eux-mêmes glissent des commentaires plus ou moins

¹⁰ « Assim ressentimos contra os outros, que nos atravancam; ou contra ninguém, sozinhos, na nossa toca escura. É isso que você quer? Essa cidade, como todas as outras, quer exatamente isso de você”.

¹¹ «Mara é uma mulher rica, uma sólida burguesa alemã encravada em algum burgo, onde vive há oitocentos anos, só por acaso em Curitiba”.

stéréotypés sur la rigueur et le « sens de la mesure » des Allemands, quand ils ne tombent pas dans le préjugé pur, en établissant des raccourcis entre la germanité et l'idéologie nazie, ou bien en associant tel comportement maniaque ou telle opinion raciste à une nostalgie du Führer. Tezza se joue des représentations figées en prêtant à ces personnages des propos réducteurs, mais au-delà des saillies et des outrances langagières de l'un ou l'autre personnage, le recours aux stéréotypes dessine une ville aux traits provinciaux, plutôt aisée et bourgeoise, en comparaison avec d'autres villes brésiliennes. Une ville qui dans une certaine mesure ressemble à tant d'autres villes de par le monde, y compris en Europe, et où le pittoresque local n'a que très peu de prise, mais qui a justement ceci d'atypique qu'elle s'insère pleinement dans le contexte brésilien, tout en ressemblant sous divers aspects à n'importe quelle « bourgade » européenne.

Les représentations des villes font donc apparaître, au sein des villes, des jeux de plaques tectoniques entre territorialisation et déterritorialisation ; entre un ancrage local et des éléments d'une urbanité universelle (dans une vision optimiste) ou bien standardisée (dans une vision plus pessimiste). Sur le plan esthétique également, affleure une tension entre une vocation universaliste de la littérature et l'expression de particularismes régionaux. Si l'on oublie un instant le contexte particulier d'une poussée très forte de la mondialisation lors de ces dernières décennies, cette tension est au fond liée aux caractéristiques intrinsèques de toute fiction centrée sur le monde urbain, l'urbanisation ayant tendance à lisser les identités de groupe et les liens collectifs. De fait, comme l'avait détecté avec acuité le philosophe et sociologue allemand Simmel, la ville est intrinsèquement caractérisée par un effacement des liens communautaires et par un fort cosmopolitisme.¹²

Dans la ville, comme l'a souligné Georg Simmel, règne une « culture objective », et les relations subjectives de voisinage et de communauté sont en grande partie remplacées par un environnement où l'individu gagne en indépendance et où il se meut à l'intérieur d'un cadre institutionnel impersonnel, incarné par l'État.¹³ L'homme est à la fois plus libre et plus seul dans les grandes villes, où l'individualisme croît de façon exponentielle¹⁴. De plus, il vit

¹² SIMMEL, 2007, p. 31 : « La ville est le haut lieu de la liberté intérieure pas seulement en raison de la corrélation universelle qui existe entre l'agrandissement de l'environnement et la liberté personnelle de la population. En effet, la grande ville est le haut lieu du cosmopolitisme ».

¹³ *Ibid.*, p. 38 : « La tendance à une existence personnelle – peu importe ici que ce soit à juste titre et avec succès ou non – apparaît dans le contexte urbain pour la raison suivante : dans l'évolution de la civilisation moderne, l'accent porte davantage sur ce qu'on peut appeler l'esprit objectif que l'esprit subjectif ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 30-31 : « De même, l'habitant des grandes villes est, dans un sens spiritualisé et affiné, 'libre' parce qu'il échappe aux mesquineries et aux préjugés qui enserrant l'habitant des petites villes. Car la réserve et l'indépendance réciproque [...] ne sont jamais aussi fortement perçues que dans la foule dense de la grande ville, parce que la proximité des corps fait mieux valoir la distance entre les esprits. Ce n'est de toute évidence que le

dans une situation paradoxale, car s'il lui est désormais possible de mener une existence personnelle, sa personnalité se trouve paradoxalement mise en danger par le progrès et la division du travail. « Si bien que pour sauvegarder ce qu'il y a justement de plus personnel, il lui faut déployer toute la singularité et l'originalité possibles [...] ». ¹⁵ C'est pour cette raison même que la ville serait un espace privilégié du roman, champ d'exploration de la liberté individuelle et de ses limites.

Sans doute guidé par cette intuition, Antonio Candido, comme nous l'avions évoqué dans notre première partie, a mis en avant l'importance de Machado de Assis, qui aurait universalisé la littérature brésilienne et l'aurait débarrassé de ses oripeaux pittoresques en lui donnant pour cadre la ville. Quelques années après la proclamation de l'indépendance (1822), la littérature nationale cherche à prendre du galon et à s'émanciper des littératures européennes. C'est d'abord l'indianisme de la génération romantique, ainsi que le régionalisme pittoresque, qui furent les socles sur lesquels cette affirmation nationale allait se fonder, car la nature et les grands espaces régionaux paraissaient plus propices à l'identification de traits propres que les mœurs et le langage des villes, « marqués par une constante influence étrangère ». ¹⁶ Pourtant, la fiction urbaine apparaît assez tôt, suite à l'élan d'urbanisation dans lequel Rio de Janeiro a été entraîné:

Mais avant même l'indianisme et le régionalisme, la fiction brésilienne, depuis les années 1840, s'orienta vers une autre pente d'identification de traits nationaux à travers la littérature : la description de la vie dans les grandes villes [...], de sorte qu'une vision unificatrice s'imposait au-dessus de la diversité du pittoresque régional. [...] Cela a contribué à dissoudre les forces centrifuges, étendant sur le pays une sorte de langage cultivé commun à tous [...] : le langage qui soulève des problèmes qui sont de tous les hommes, en toutes latitudes, dans le cadre des coutumes de la civilisation dominante, contrebalançant ce qui est propre à chaque région. ¹⁷

Les auteurs de notre corpus associent leur activité littéraire à l'exploration d'un « substrat humain, de tout pays, région, peuple », pour reprendre des mots d'Antonio Candido. ¹⁸ Ce substrat émerge dans leur fiction à travers une plongée dans la ville. De ce

revers de cette liberté lorsqu'on ne se sent nulle part aussi solitaire et abandonné que dans la cohue des grandes foules ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶ CANDIDO, 2003, p. 202.

¹⁷ *Ibidem*, p. 203.

¹⁸ Ces mots sont d'Antonio Candido (*Ibid.*, p. 203), mais ils auraient pu être repris, en substance, par l'ensemble des auteurs des romans à l'étude. Pour Tezza, par exemple, nous renvoyons à certains passages de notre entrevue avec l'écrivain de Curitiba – des passages déjà cités dans notre première partie. Mentionnons aussi quelques paroles d'écrivains qui clament l'universalisme de leur fiction, à l'égal de Cristóvão Tezza. João Almino, alors qu'on lui remet, le 23 août 2011, le prix Passo Fundo Zaffari et Bourbon de littérature, déclare : « Il ne s'agit pas non plus d'une littérature régionale ou de Brasília. J'ai déjà pu dire que le lieu, au sein duquel l'intrigue d'un

point de vue, sans vouloir effacer les différences profondes qui existent entre leurs œuvres, ils peuvent tous être rattachés à cette vaste lignée qu'Antonio Candido a identifiée : il s'agit, depuis les temps de Machado de Assis, d'une lignée d'écrivains urbains « attentifs à la disharmonie de la société mais aussi aux problèmes personnels ». ¹⁹ Toutefois, il n'est bien sûr sûr pas question de nier le fait qu'une ville ne puisse être porteuse d'une certaine identité « régionale » et que ses habitants ne partagent des façons de dire et de faire. Le régionalisme et les thématiques rurales n'ont pas disparus des radars de la littérature brésilienne, loin s'en faut.

La presse ou la critique ont d'ailleurs parfois associé certains des écrivains de notre corpus à une nouvelle veine régionaliste, ²⁰ dans la droite ligne des fictions des années 1930 et 1940. Mais il convient ici de faire preuve de la plus grande prudence et, d'abord, de rappeler que le régionalisme des années 1930 est tout sauf bucolique et « alencarien », au sens où l'entend Cristóvão Tezza. ²¹ Si les fictions de ce mouvement nous plongent dans l'univers du sertão ou des plantations de canne à sucre, elles ne sont aucunement porteuses d'une vision idéalisée de la nature et font surtout le portrait d'un monde rural en pleine transformation, ainsi que d'une réorientation de la société vers les centres urbains. Est-il besoin de rappeler que Fabiano et sa famille, dans le dernier chapitre de *Vies arides*, ²² fuient la sécheresse en direction de la grande ville, et que le dernier roman du « cycle de la canne à sucre », de José Lins do Rego, s'intitule *Usina*, ²³ de façon symptomatique ? Candido lui-même n'a pas manqué de souligner que les romanciers des années 1930, comme José Lins do Rego, Jorge

roman se développe, a une importance secondaire par rapport aux thèmes abordés et surtout à la forme ou l'expression artistique ». ALMINO, João. « Cidade Livre ou o inconformismo da literatura », août 2011, disponible sur la page <http://www.joaalmino.com/cidade-livre-ou-o-inconformismo-da-literatura/> ; page consultée le 16 septembre 2015. Quant à Ronaldo Correia de Brito, dont l'œuvre explore les vestiges de la culture orale du Nordeste, voici ce qu'il affirme dans une interview accordée à la presse, (il songeait alors à son roman *Le don du mensonge [Galileia]*, mais la même intention l'a guidé pour *Estive lá fora*) : « Je souhaitais démontrer que l'homme est toujours le même, où qu'il soit, bien qu'enfermé dans des questions locales ». PEREIRA, Rogério. « Obsessivo pela exatidão - Entrevista », *O Rascunho*, Curitiba, mars 2012.

¹⁹ CANDIDO, 2003, p. 204.

²⁰ Les auteurs concernés sont surtout Milton Hatoum et Correia de Brito, et dans une moindre mesure Luiz Ruffato, mais pour ses textes centrés sur la région de Cataguases, et réunis sous le titre d'*Inferno provisório*. Selon Schøllhammer, Ruffato aurait inscrit ces textes dans une veine régionaliste en plongeant son écriture dans « [...] l'idiolecte et la sémantique particulières d'une population rurale d'origine italienne », SCHOLLHAMMER, 2009, p. 84. Concernant Hatoum et Correia de Brito, plusieurs textes critiques se sont penchés sur la question du régionalisme, et on trouvera un bon résumé de ce dialogue entre critiques dans l'article suivant : SILVA OLIVEIRA, Rosângela da. « Estive lá fora: *dialógos regionalistas na ficção de Ronaldo Correia de Brito* », São Carlos, UFSCAR - Programa de pós-graduação, 2016. Le travail de Rosângela da Silva Oliveira est disponible sur internet : <file:///C:/Users/fran%20A7ois/Documents/th%20C3%A8se/pi%20C3%A8ces%20Correia%20de%20Brito/regionalismo%20estive%20la%20fora.pdf> ; consulté le 24/02/2017.

²¹ Voir notre première partie.

²² RAMOS, 2014 (1938).

²³ LINS do REGO, 2010 (1936).

Amado, Graciliano Ramos ou encore Érico Veríssimo, ont élargi le champ fictionnel du régionalisme en l'orientant dans un sens plus social et critique et en introduisant des thématiques urbaines là où la nature seule régnait en maître.²⁴

Lorsque le narrateur d'*Hôtel Brasília* fait référence aux millions de migrants venus surtout des régions pauvres de Minas et du Nordeste pour trouver de quoi vivre dans les chantiers de la nouvelle ville, il lance ces commentaires qui en disent long, sur les lectures qui ont inspiré João Almino, mais dont il cherche en même temps à se défaire, en partie du moins:

[...] Si cela m'avait intéressé, j'aurais accepté la suggestion de João Almino [le correcteur du blog] de composer ici un épais roman régionaliste sur le Nordeste dans lequel les puits étaient secs, la terre se fissurait, les rivières se transformaient en routes de sable, des carcasses de bêtes signalaient d'autres morts à venir et les émigrants arrivaient en caravanes [...]. *HB*, p. 153.²⁵

João Almino, né à Mossoró, dans le Rio Grande do Norte, reconnaît son admiration profonde envers Graciliano Ramos ou José Lins do Rego, pour la justesse avec laquelle ils exposent les troubles psychologiques de personnages écrasés par les conditions de leur milieu physique, social et culturel. On trouve dans son roman un prolongement de thématiques chères aux auteurs des années 1930-1940, comme l'immigration ou l'anéantissement de la ruralité au profit de l'urbanité, mais on sent dans l'extrait cité une note ironique sur la reproduction de stéréotypes régionalistes, et peut-être faut-il détecter là, implicitement, un commentaire d'ordre métalittéraire : le choix de Brasília, comme cadre fictionnel, serait une façon d'éviter les ressorts émoussés d'une forme de littérature rattachée aux grands espaces et à la misère du Nordeste.²⁶ Par ailleurs, l'auteur semble s'amuser à parsemer son texte de références à un lexique régionaliste. Lorsque ses personnages se promènent dans les vastes étendues du Plateau Central, ils rencontrent au détour d'un chemin un toucan perché sur un *buriti* (*HB*, p. 88), l'arbre et l'oiseau étant, comme par hasard, deux éléments symboliques d'une certaine brésilianité rurale, très présents dans la littérature régionaliste. Ce n'est là qu'un exemple, parmi d'autres, de clins d'œil intertextuels à une littérature qu'il met en même temps à distance.

²⁴ CANDIDO, 2003, p. 204.

²⁵ “[...] Se fosse do meu interesse, aceitaria a sugestão de João Almino de compor aqui um denso romance regionalista nordestino no qual as cacimbas secavam, a terra rachava, as plantas se pintavam de cinza, os rios viravam estradas de areia, as carcaças de animais sinalizavam mais mortes e os retirantes vinham em caravanas [...]”. (*CL*, p. 164).

²⁶ C'est ce que l'écrivain suggère lorsqu'il écrit, dans l'un de ses essais : « Quand j'ai commencé à écrire de la fiction, je pensai que, si je parvenais à transposer des histoires du Nordeste du Brésil – où je suis né – à Brasília, l'atmosphère de cette ville improbable les enrichirait de certains éléments d'étrangeté, m'aidant à éliminer des stéréotypes et à défamiliariser la réalité ». ALMINO, 2008, p. 10.

En tous les cas, tracer une ligne de filiation directe entre *Hôtel Brasília* et des fictions régionalistes serait tout à fait absurde. La lecture de Graciliano Ramos et d'autres écrivains de cette génération a sans aucun doute irrigué l'écriture de João Almino, l'auteur ne s'en cache pas, mais son roman en reste au stade des clin d'œil, des références assez anecdotiques au mouvement régionaliste. Le choix de Brasília était d'ailleurs une façon de repousser le plus possible le risque d'une écriture pittoresque, la tentation d'un penchant sentimentaliste au moment d'évoquer le Nordeste dont l'auteur est originaire. Nous rappelons ce que nous avons avancé dans notre première partie, à savoir le fait que Brasília, dans le projet littéraire de João Almino, était une aubaine, une façon d'inventer une histoire sur une terre romanesque encore vierge, à l'abri de tout enracinement dans une identité ; un lieu où l'écriture pouvait de plus faire feu de tout bois grâce aux symboles et rêves utopiques qui ont accompagné la naissance de cette ville nouvelle. Cette intuition est l'axe même de ce que João Almino appelle « l'universalisme décentré »,²⁷ pour qualifier sa propre activité de romancier :

Cette ville sans racines, peuplée de migrants, où l'identité est ouverte et multiple, récuse la notion d'origine unique. Ici les origines peuvent revêtir ce qu'elles sont vraiment : des mythes ou des références changeantes. La ville sert de vaccin contre le pittoresque.²⁸

Almino n'est pas le seul écrivain à avouer une certaine filiation avec un écrivain comme Graciliano Ramos, que Cristóvão Tezza, Milton Hatoum et Correia de Brito citent, dans leurs entrevues, comme un modèle.²⁹ Chez Graciliano Ramos, ces écrivains admirent sa capacité à créer un langage qui intègre et retravaille l'oralité, ou encore sa syntaxe épurée, lapidaire et en même temps pleine d'expressivité. Et puis les écrivains des années 1930, dits « régionalistes », ont finalement été les premiers, dans le champ de la fiction, à pointer avec autant d'acuité les bouleversements entraînés par le passage d'une économie agricole à une économie essentiellement urbaine et industrielle.³⁰ C'est au XX^e siècle, comme le rappelle

²⁷ « J'ai pris parti pour ce que j'ai nommé 'l'universalisme décentré' et pour un cosmopolitisme qui ne renonce pas au local et au concret, ce qui passe par une réévaluation de thèmes du modernisme brésilien ». *Ibid.*, p. 8.

²⁸ *Ibid.*, p. 18.

²⁹ Voir ces différents *Entretiens*, dans les « Annexes ».

³⁰ Correia de Brito entend, dans sa fiction, traiter la campagne à rebours des idéalizations du sertão, à l'encontre d'un certain folklore que l'on retrouve par exemple chez Ariano Suassuna. Pour lui, *Vies arides*, de Graciliano Ramos, est un livre fondateur dans la façon de décrire le monde rural sans pittoresque, de caractériser le sertão à la fois en tant que milieu physique d'une âpreté terrible et comme un univers social qui écrase les petits éleveurs. C'est dans cette optique qu'il affirme que *Vies arides* marque « l'inauguration du roman moderne brésilien – ou en tout cas d'un nouveau roman moderne brésilien, après les *Mémoires posthumes de Brás Cubas* ». Avant d'ajouter, surtout : « Mon sertão va dans cette ligne tracée par Graciliano ». WEIGEL, François Weigel, *Entretien avec Ronaldo Correia de Brito* (voir les « Annexes »). Le sertão est dans les deux cas présenté comme un espace marginalisé, mais dans le sertão de Graciliano les personnages vivent encore à l'écart de la modernité,

Darcy Ribeiro, que « le réseau urbain explose et couvre l'ensemble du territoire brésilien »,³¹ même si on trouve déjà au XIX^e siècle quelques prémices de ce boom urbain spectaculaire, notamment à Rio de Janeiro, jadis capitale du pays.

Or la modernisation n'a pas su, ou n'a pas voulu prendre garde de raccorder ces deux univers – celui des grands espaces agricoles et celui des villes à l'importance croissante –, et les populations rurales ont afflué dans des villes mal préparées pour les recevoir, tandis que l'agriculture intensive les écartait de leurs campagnes.³² Malgré la déculturation, le monde rural a laissé cependant des traces dans les représentations collectives et dans les grands récits nationaux, dont la littérature s'est souvent fait l'écho. Le tout dans un territoire immense où les densités de population sont parfois quasiment nulles, sur des milliers de kilomètres. Dans ce contexte, l'oscillation entre des pôles urbains et ruraux, universalistes et régionalistes, est une sorte de musique de fond qui accompagne régulièrement la littérature brésilienne, une musique que les régionalistes des années 1930 et 1940 ont fait résonner singulièrement...³³ et qui continue à se faire entendre dans une littérature plus récente, y compris dans des fictions centrées avant tout sur la ville.

L'un des apports notoires de Correia de Brito, dans l'ensemble de son œuvre, est de penser les rapports entre la ville et le sertão, le monde urbain en passe de s'uniformiser et, de l'autre côté, des vestiges de culture orale populaire, la religiosité des campagnes ou une mémoire du Nordeste rural. Ce qu'il présente, en particulier dans *Le don du mensonge* [*Galileia*] et aussi dans son recueil de nouvelles *Le jour où Octacilio Mendes vit le soleil* [*Faca*]³⁴ est un sertão mondialisé ; dans ce sertão le lecteur croise un jeune métisse de générations d'indiens *jucás*, revenu sur le lieu de son enfance après des années à vivre comme travailleur émigré en Norvège, ou encore une vieille femme qui tire trois vaches étiques sur le câble de sa moto. Dans *Le don du mensonge* [*Galileia*], l'urbain et la culture de masse engoutissent et transforment le sertão. Telle est la subversion thématique mise en place par Correia de Brito dans ses fictions : il n'y a plus de localisme, au sens d'une fixité du lieu, pas

tandis que dans le sertão contemporain de Correia de Brito le monde rural a été passablement acculturé et transformé par les communications, les moyens de transport, la culture de masse.

³¹ RIBEIRO, D. 2006 (1995), p. 177.

³² Comme le décrit Darcy Ribeiro, « nous vivons [les Brésiliens vivent] l'un des exodes ruraux les plus violents, d'autant plus grave qu'aucune ville brésilienne n'était en conditions de recevoir ce contingent énorme de population. L'effet collatéral fut la poussée de la misère dans les populations urbaines et une pression énorme agissant sur la compétition pour trouver un emploi ». *Ibid.*, p. 182.

³³ On pourrait même évoquer, avant même la génération de Graciliano Ramos et de Rachel de Queiroz, le très célèbre *Os sertões* [*Hautes terres* dans la traduction française] d'Euclides da Cunha, où la campagne de Canudos est décrite comme une lutte entre un Brésil rural et archaïque d'un côté, et un Brésil supposément plus éclairé de l'autre, le Brésil moderne et urbain de Rio de Janeiro en particulier – un Brésil civilisé dont le texte expose toutes les contradictions. EUCLIDES da CUNHA, 1993 (1902).

³⁴ CORREIA de BRITO, 2010 (2008); Idem. 2013 (2003).

même quand il est question de campagnes reculées du Nordeste. Le sertão est un lieu de passage, de transit, qui incarne le déracinement de l'homme moderne, presque un non-lieu au sens de Marc Augé. Un sertão périurbain, un sertão dégradé. « Dans *Estive lá fora*, ce qui est interrogé est la part de sertão qui demeure dans la ville », ³⁵ ainsi que le rapporte l'écrivain lui-même. Le cadre principal du roman est Recife, mais sans cesse la pensée de Cirilo, consciemment et aussi en rêve, entremêle ce qu'il voit de Recife à des images et des souvenirs du sertão des Inhamuns, du temps de son enfance.

Les deux chronotopes se télescopent et au-delà des différences entre l'urbain et le rural, le texte fait souvent ressortir la continuation de quelques traits culturels ou sociaux d'un espace à l'autre, et ce ne sont d'ailleurs pas forcément les héritages les plus heureux dont la ville moderne échoit. Ainsi le cousin de Cirilo, un délégué général de la police de Recife perpétue le modèle d'autorité de sa lignée Castro Rego, famille de propriétaires ruraux. Sous l'uniforme de la police demeure le « représentant du *coronelisme* » qui « donne des ordres en hurlant comme s'il commandait une troupe de *jagunços* dans les terres arides du Nordeste » (*ELF*, p. 56).³⁶ Notons que les traits de ce cousin imbu de son pouvoir trahissent une ascendance d'indiens *jucás*, « les premiers habitants des Inhamuns, décimés au point qu'il ne reste plus de ce peuple que les femmes, utérus de générations et générations des gens du sertão » (*ELF*, p. 53),³⁷ ce qui en dit long sur l'exploitation sexuelle des femmes indiennes par les grands propriétaires, plutôt des blancs européens.

Certes, le sertão des Inhamuns, d'où Cirilo est originaire, est parfois caractérisé avec emphase par son éloignement radical des centres urbains. Ce serait « la fin du monde, là où le diable a perdu ses bottes et où les *cangaceiros* n'osent pas même s'aventurer » (*ELF*, p.

³⁵ WEIGEL, François. *Entretien avec Ronaldo Correia de Brito* (voir les « Annexes »).

³⁶ “[...] O representante do coronelismo dá ordens aos berros como se comandasse uma tropa de jagunços nas terras áridas do Nordeste”. Le mot *coronelisme* est un terme spécifique au Brésil qui désigne le contrôle du pouvoir par un petit groupe de grands propriétaires terriens ; c'est un héritage des structures coloniales et, par la suite, c'est ainsi que s'est articulé le système politique du Brésil sous la Vieille République (1889-1930), où les tenants du pouvoir local dictaient leurs lois privées, tout en servant de relais au pouvoir public de l'Etat. Nous avons conservé le mot “*jagunço*” tel quel dans notre traduction, l'un des sens de ce mot renvoyant aux hommes de main qui sillonnaient le sertão pour imposer, par la force et la violence, les lois qu'avaient fixées les autorités, les « coronéis ». Dans *Estive lá fora*, l'analogie entre les époques et les types de comportements est très explicite, et elle est encore développée quelques paragraphes plus loin : « Les gestes grossiers du cousin, les bouffées incessantes de son cigare [...] amenaient à réfléchir sur la transposition du coronelisme depuis le sertão jusque vers une ville comme Recife. [...] Ce sont les mêmes structures médiévales dans des décors différents ». (“Os gestos grosseiros do primo, as baforadas incessantes no charuto [...] faziam refletir sobre o deslocamento do coronelismo sertanejo para uma cidade como o Recife [...]. As mesmas estruturas medievais em cenários diferentes”). (*ELF*, p. 56).

³⁷ “índios jucás, primeiros habitantes dos Inhamuns, dizimados até só restarem as mulheres, os úteros de gerações sertanejas”.

229).³⁸ Mais le plus souvent, le texte souligne des rapports de continuité entre ces deux univers. Le va-et-vient entre Recife et le sertão des Inhamuns apparaît dans le récit narré à la troisième personne, par exemple quand entre en scène le policier de Recife, un « *jagunço* » des temps modernes, mais la dialectique entre ces deux univers est encore plus nette lorsqu'est retranscrite la correspondance entre Cirilo et sa mère. Ces extraits de lettres réveillent des croyances superstitieuses, des légendes de famille, des anecdotes laissant voir le déclin du monde agricole, des récits qui témoignent d'un passé violent où les fazendeiros faisaient la loi comme bon leur semblait, au sein de la structure familiale et auprès des populations métisses de travailleurs.

Plusieurs personnages, outre Cirilo, sont des jeunes fraîchement arrivés de leurs petites villes de l'intérieur. Pour eux aussi, la narration rend perceptible la constitution d'une identité hybride. Leurs cultures sont comparables à des assemblages hétéroclites, tels ceux qui s'affichent sur les murs de l'appartement de Paula, où se trouvaient « pêle-mêle [...] des stars de revues, des chanteuses pop et puis des estampes de saints apportées de Juazeiro do Norte, qui rappelaient les décorations des maisons simples du sertão » (*ELF*, p. 47).³⁹ L'un des axes forts du roman est de sonder la façon dont ces identités plurielles peuvent parfois provoquer des déchirements, surtout dans le cas de Cirilo, entre la ville et le sertão, les références locales et les modes internationales.⁴⁰

Dans *Récit d'un certain Orient*, comme dans la plupart des textes de Milton Hatoum, Manaus est peuplée de « *curumins* » et de « *cunhnantãs* », deux mots du vocable local pour désigner des enfants « caboclos », métisses d'indigènes et de blancs. Des masques tribaux sont sortis sur le pas des maisons à « pilotis » (*palafitas*),⁴¹ la rivière s'offre partout au regard

³⁸ “[...] Trata-se do fim do mundo, onde o cão perdeu as botas e nem os bandos de cangaceiros se aventuraram”. Le “cangaceiro”, bandit de grand chemin, est une autre grande figure du sertão, à l'aura mythique.

³⁹ “Nas paredes do apartamento misturavam-se [...] astros de revistas, cantores pop e estampas de santos trazidos trazidos de Juazeiro do Norte, repetindo os modos de exposição de casas simples do interior sertanejo”.

⁴⁰ La question de la déruralisation du Brésil est donc au cœur du roman de Correia de Brito. Bien entendu, l'espace rural brésilien n'a pas disparu, dans un pays où s'étendent d'immenses espaces non habités. Mais ce qui s'est accéléré au cours des dernières décennies est l'extension de l'urbain, sur le plan matériel, et le fait que des logiques urbaines et productivistes se sont appliquées aux campagnes. Les grandes villes se sont agrandies, des villes moyennes ont aussi resserré l'étau de l'urbain dans les zones rurales. Ester Limonad nous aide à mieux comprendre ce phénomène : « Ainsi, il y a quelques années, moins d'un demi-siècle en fait, la campagne et la ville constituaient des choses distinctes et possédaient des sens qui lui étaient propres. Chacun avec des espaces, des temps, des paysages particuliers, des rythmes spécifiques, notamment après les deux premières révolutions industrielles ». Les conceptions de ce qui est urbain, et de ce qui est rural ont depuis lors changé : « Dans la contemporanéité, le rural et l'urbain, la campagne et la ville sont devenus indistincts, en dépit du fait que persistent des conflits entre urbanité et ruralité, temps rapide et temps lent ». LIMONAD, Esther. « Espaço-tempo e urbanização: algumas considerações sobre a urbanização brasileira ». In: *Revista Cidades. A urbanização da sociedade*, op. cit., p. 244 puis p. 246. La fiction de Correia de Brito propose en quelque sorte une immersion dans cet espace indistinct entre l'urbain et le rural.

⁴¹ Mário Ypiranga Monteiro rappelle que Manaus, jusqu'au début du XX^e siècle, était souvent nommée « Tapera » « Tapera de Manaus ». La « *tapera* », c'est la « vieille maison » ou le « village abandonné », en tupi-guarani. Or,

des lecteurs, et le texte fait apparaître des spécificités socioculturelles et historiques de la ville. L’auteur n’hésite pas à convoquer certains de ces éléments qui font de Manaus, pour les regards extérieurs, une ville exotique, surprenante ne serait-ce que sa situation géographique improbable.⁴² Pour Tânia Pellegrini, l’écrivain recompose un certain type de régionalisme, non pas un régionalisme faisant étalage d’une couleur locale un peu factice, mais un régionalisme qui croise plusieurs substrats humains – la matrice indigène, le point de vue d’enfants d’immigrés, celui d’étrangers comme Dorner – et qui renvoie par cette mosaïque à des problématiques nationales, notamment lorsqu’il est question des inégalités sociales et de l’acculturation des peuples indigènes, mais surtout à des problématiques universelles. Les questionnements identitaires des personnages, la quête de mémoire liée à l’enfance, ou le fait que la fiction incite ses lecteurs à un regard critique sur le devenir des lieux périphériques : ce sont là quelques grandes lignes d’horizon de cette fiction, bien au-delà du seul espace amazonien.

Le régionalisme particulier de Milton Hatoum certes, « a toujours pour fonction d’accentuer les particularités culturelles qui se sont développées dans des aires intérieures, en contribuant à définir leur position en tant qu’autre », un peu à la façon dont Jorge Amado renforçait les particularismes de Salvador de Bahia dans ses romans ; mais « en même temps l’auteur réinsère ces particularités dans le sein de la culture nationale, entendue comme un tout, par le biais de thématiques universelles ».⁴³ En soulignant l’exil de plusieurs membres de la famille d’origine libanaise et en insistant sur la déculturation à l’œuvre dans les rues du centre et du port de Manaus, le texte témoigne d’un écart par rapport à des « centres » socioéconomiques globaux, Rio de Janeiro et São Paulo au Brésil, mais aussi des villes européennes comme Barcelone, où le frère de la narratrice s’est installé, et qui dans la fiction représente comme un contrepoint vis-à-vis de Manaus. Roman proustien de la recherche d’un

pour Mário Monteiro, les pilotis et maisons en bois rattachaient Manaus au passé, du moins à l’époque où cet auteur écrivait, c’est-à-dire en 1948, et donc au moment où, selon le cadre temporel du roman de Milton Hatoum, vivait le « père » de famille : « On ne peut ignorer l’existence de structures en paille et de pilotis au sein d’une communauté rurale qui n’est devenue urbaine que par la contrainte de s’adapter. C’est le portrait pittoresque de deux cultures en choc, où la rue est encore un chemin et où la ville possède toujours des signes incontestables de son origine en tant que peuplement d’indiens ». MONTEIRO, 1948, p. 54. Ce choc entre deux cultures est l’un des enjeux thématiques du texte de Milton Hatoum.

⁴² Dans les États du nord du Brésil, la forte présence de populations indigènes et, malgré l’acculturation, l’influence d’éléments culturels issus des différentes ethnies indigènes, sont pourtant des réalités, et non pas des faits exotiques. Citons simplement les chiffres fournis par le chercheur José Ribamar : « À Manaus vivent entre 20 000 et 30 000 mille Indiens, et nombre d’entre eux parlent les langues indigènes. Ils sont appelés les ‘Indiens urbains’ ». RIBAMAR, José. « Nheengatu: a outra língua brasileira » (p. 119-149). In: SOLZE LIMA, Ivane et CASTRO, Laura de (organisatrices), *História social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 139.

⁴³ PELLEGRINI, Tânia “Milton Hatoum e o regionalismo revisitado”. In: *Luzo-Brazilian Review*, Madison, Université du Wisconsin, Volume 41, n°1, 2004, p. 128 ; disponible sur internet : http://muse.jhu.edu/journals/luso-brazilian_review/v041/41.1pellegrini01.html (consulté le 27 avril 2014).

temps perdu, roman de l'ici (Manaus et la vie d'une famille implantée au Brésil) et de l'ailleurs (l'Orient, la vie spirituelle), roman très contemporain en ce qu'il met en avant le multiculturalisme à travers une structure faisant la part belle au collage, à l'assemblage et à la convergence d'éléments hétéroclites, *Récit d'un certain Orient* n'est nullement régionaliste dans le sens d'un figement de traditions, mais plutôt l'exemple d'un « régionalisme revisité »⁴⁴ qui interroge la diversité culturelle d'une région et la fragilité des identités dans l'orbite de la modernisation.

Le terme de « régionalisme » ne nous semble pas complètement déplacé, à condition de parler de « régionalisme revisité » ou « réactualisé », et surtout de ne pas occulter le fond universel des fictions lorsqu'elles éclairent la diversité des espaces locaux. C'est-à-dire que le « régionalisme revisité » serait en même temps un « universalisme décentré », pour reprendre le terme de João Almino. Le problème est que le mot « régionalisme » a tendance à réduire comme folkloriques et « régionaux » tous les espaces appartenant à des zones rurales et même, plus largement, aux territoires qui échappent à la centralisation culturelle du Brésil autour de São Paulo et de Rio de Janeiro.⁴⁵

Nous disions que le sertão de Correia de Brito est urbanisé et mondialisé. Certes, mais si des éléments de culture rurale sont chamboulés par l'irruption du commerce et de la communication, cet espace n'en reste pas moins réduit à un rôle économique insignifiant, de la même façon que la Manaus de la Zone franche est caractérisée par le roman de Hatoum comme un dépotoir de la mondialisation, une ville qui accumule les déchets industriels et qui fait ployer sous la misère des masses de population acculturée. En réalité, les textes de notre corpus, et cela n'est pas seulement valable pour *Estive lá fora* ou *Récit d'un certain Orient*, mettent en lumière l'existence de réalités socioéconomiques et culturelles différenciées, selon les régions ; à la rigueur, c'est sous cet angle-là qu'ils pourraient être qualifiés de « régionalistes ». Ces niveaux de développement inégaux témoignent tout autant d'une domination de quelques régions, aujourd'hui surtout dans le sud-est, et de quelques groupes

⁴⁴ « *Le régionalisme revisité* de Hatoum consiste donc en un mélange d'éléments qui ont pour origines toutes les nuances d'une matière fournie par une région spécifique, avec également d'autres éléments tirés de matrices narratives d'inspiration européenne et urbaine, qui sont des bases fondatrices de notre littérature, le tout étant filtré par un regard qui se tend vers des horizons perdus dans un certain orient et vers un autre temps ». PELLEGRINI, *ibid.*, p. 128.

⁴⁵ Citons ici la réflexion critique de Maria Célia Leonel et José Antonio Segatto sur le régionalisme. Ces auteurs ont beau beau s'interroger sur la persistance du régionalisme dans les œuvres de Guimarães Rosa et de Correia de Brito, ils ne manquent pas de souligner, dans la conclusion de leur article, les limites d'un tel étiquetage : « Demeure, naturellement, la question, parmi tant d'autres, indéfiniment remise sur le tapis : pourquoi le terme régional ne renvoie-t-il qu'à la production ayant pour espace la zone rurale ou simplement les zones intérieures, et non le Rio de Janeiro de Machado de Assis ou la São Paulo de Mário de Andrade et Antonio de Alcântara Machado ? ». LEONEL, Maria Célia et SEGATTO, José Antonio. « O regional e o universal na representação das relações sociais ». In: *Revista Cerrados*, Brasília, Universidade de Brasília, vol. 18, n° 28, 2009, p. 154.

sociaux – une domination acquise à mesure que se constituait une unité nationale du nord au sud de la colonie, puis du Brésil indépendant –,⁴⁶ qu'elles caractérisent des discontinuités dans le processus de modernisation.

Tous ces textes articulent le local au national et à l'universel, et présentent des noyaux de culture populaire, des variations culturelles qui échappent à la standardisation.⁴⁷ C'est aussi le cas pour les romans représentant les villes majeures du sud-est brésilien, Rio de Janeiro et São Paulo. Il n'y a qu'à songer à la façon dont *Tant et tant de chevaux* reconstruit la diversité de langage de personnages marqués par leurs origines sociales ou géographiques, leur rapport à leur identité nordestine, italienne, gaúcha. À Rio de Janeiro ou São Paulo, il est certain que le rapport au monde rural s'est plus nettement estompé, et sous certains aspects les différences avec d'autres grandes villes internationales sont moins discernables. Pourtant, une œuvre comme celle de Garcia-Roza paraît indissociable de Rio de Janeiro et la relation entre le protagoniste et sa ville ne serait assurément pas la même à New York, Paris, ou même São Paulo. Selon Fernanda Mara de Almeida, Espinosa serait porteur de « marques typiques de brésilianité », et davantage encore : « plus que brésilien, Espinosa est au fond très carioca ».⁴⁸ carioca ».⁴⁸

Cela serait perceptible, en particulier, dans son ironie légère qui lui permet de garder le moral malgré la corruption de ses collègues et ses conditions de travail ; dans le rythme nonchalant du personnage, qui divague en flânant dans certains lieux qui font partie de sa géographie intime, comme certains bouquinistes du centre-ville, ou bien les galeries marchandes de Copacabana (la galerie Menescal, entre autres, qu'il ne cesse de fréquenter dans toute la série de romans dont il est le héros) ; ou dans le bonheur simple qu'il ressent lorsqu'il s'attable aux bars et bistrots bruyants du centre-ville. Tout ceci au sein d'une ville où, comme le fait remarquer Fernanda de Almeida, « les lieux sont parés de duplicité et de

⁴⁶ Au sujet de la constitution de l'unité nationale brésilienne, on peut notamment se référer aux études de Darcy Ribeiro. « Quelques décennies après l'invasion du continent, il s'était déjà formé au Brésil une proto-céllule ethnique néobrsilienne, différenciée tant de la portugaise que des ethnies indigènes », selon les termes de l'anthropologue brésilien, qui souligne ensuite que l'unité nationale a été imposée d'en haut, par l'administration de la Couronne portugaise, puis du Brésil indépendant, et par le développement progressif d'un modèle agraire et mercantile sur l'ensemble du territoire, avant que l'industrialisation ne complète cette intégration d'aires régionales, si différentes, à l'intérieur d'un même ensemble national. Les facteurs d'unification nationale sont multiples et complexes, mais le fait est que le Brésil est aujourd'hui un Etat dont l'unité politique, en dépit de grandes différences culturelles et d'une superficie gigantesque, ne laisse pas d'étonner. Darcy Ribeiro lui-même exprime une forme d'ébahissement à ce sujet : « Il est tout simplement stupéfiant que ces noyaux à la fois si égaux et si différents aient été maintenus ensemble et agglutinés dans le sein d'une même nation ». RIBEIRO, D. 2006 (1995), p. 244 et 247.

⁴⁷ Les mots de l'anthropologue Michel Agier sont éclairants : « [...] Dans toutes les villes, l'attrait ambigu pour l'individualisation des pratiques est en permanence tempéré par le besoin de recréer des identités collectives à partir d'un presque rien de différent [...] ». AGIER, 1999, p. 149.

⁴⁸ ALMEIDA, 2012, p. 104.

mystère ». ⁴⁹ Comme a pu notamment le faire Jean-Claude Izzo pour Marseille, ⁵⁰ l'auteur a joué d'effets de contraste entre des aspects « noirs » et violents du quotidien d'un côté et, de l'autre, des aspects plus allègres de la ville et de la personnalité du personnage, qui cultive un certain art de vivre carioca. La duplicité de Rio de Janeiro et ses faux-semblants n'en est que plus troublante, dans un jeu ambigu entre les apparences et la réalité qu'elles tentent d'offusquer.

En dépit des facteurs d'uniformisation, les sept représentations littéraires du corpus, quand elles sont superposées et mises les unes aux côtés des autres, n'en construisent pas moins une sorte de mosaïque du Brésil et de ses variétés culturelles, sous le prisme de la ville. Une mosaïque ou encore « un archipel culturel ». Le terme renvoie directement à l'interprétation de la littérature brésilienne livrée par Vianna Moog qui, dans une conférence prononcée en 1943, a défini la réalité culturelle brésilienne comme hétérogène, étant formée par sept « îles », sept aires régionales. ⁵¹ Pour Moog, la caractéristique principale de la littérature française est son sens cartésien de la mesure et de la clarté, celle de la littérature allemande est son penchant philosophique et métaphysique, celle de la littérature anglaise est la sublimation des réalités temporelles et spatiales. ⁵² Or, selon ses dires, le Brésil « se fragmente en régions où prédominent le même climat, la même géographie, les mêmes formes de production », ⁵³ et c'est pourquoi la littérature brésilienne se caractériserait par l'absence d'un principe pouvant lui conférer une unité...

Puisque nous ne sommes pas en présence d'une unité homogène et définie, à l'instar des littératures européennes, il est avant tout nécessaire, pour comprendre et interpréter la littérature brésilienne, de renoncer à la volonté de l'embrasser comme une totalité, dans une visée générale. ⁵⁴

Précisons d'emblée que les sept îles identifiées par Vianna Moog ne correspondent pas exactement aux aires territoriales où rayonnent les villes représentées par les romans de notre

⁴⁹ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁰ Dans une communication lors d'un colloque organisé à l'Université de l'Etat de Rio de Janeiro, nous avons présenté une étude comparative sur la Marseille de Jean-Claude Izzo, dans *Total Kheops* (Paris, Gallimard, « Folio Policier », 1995) et le Rio de Janeiro de Garcia-Roza. WEIGEL, François. « O Rio de Janeiro de Espinosa e a Marseille de Fabio Montale: entre o clichê e o insólito ». In: *III Congresso internacional 'Vertentes do insólito ficcional'*, UERJ, novembre 2016. Notre article s'était notamment appuyé sur une belle étude de la représentation de Marseille dans *Total Kheops*, par la géographe Muriel Rosemberg. Elle y montrait que les codes du roman noir ne sont pas totalement absents dans le texte d'Izzo, mais qu'ils sont contrebalancés par une autre vision de la ville, moins sombre. « Le roman d'Izzo contredit les stéréotypes spatiaux du polar pour contrer les clichés sur Marseille ». Muriel Rosemberg, in B. Marchand, J. Salomon Cavin (organisation), *Ville mal aimée, ville à aimer*, Actes du colloque de Cerisy, 5-12 juin 2007. Disponible sur internet : http://www-ohp.univ-paris1.fr/Textes/Rosemberg_2.pdf

⁵¹ MOOG, 1983 (1943).

⁵² *Ibid.*, p. 17-18.

⁵³ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

corpus. Bahia et Minas Gerais figurent dans son interprétation comme des îles à part, ce qui se justifie pleinement par l'importance historique et culturelle de ces régions. Mais il n'est de toute façon plus tellement envisageable, dans le Brésil d'aujourd'hui, de plus en plus urbanisé et mondialisé, de démarquer des frontières aussi nettes entre noyaux culturels. Il serait exagéré, voire incongru, aujourd'hui, d'associer automatiquement la littérature contemporaine du Nordeste à une dimension « sociale » faisant apparaître les divisions entre classes, tandis que l'œuvre d'un auteur amazonien serait avant « tellurique ». L'interprétation de Vianna Moog est d'ailleurs redevable du contexte, dans une période où le « régionalisme » était sur le devant de la scène, défendu par Gilberto Freyre et porté dans le champ de la fiction par des écrivains comme Rachel de Queiroz dans le Nordeste, ou bien Érico Veríssimo dans le Rio Grande do Sul.

Mais Vianna Moog le précise lui-même : il ne voudrait pas que son système d'interprétation soit la source de commentaires dogmatiques, exclusifs, mécaniques ; il propose simplement l'identification de noyaux culturels en tant que « grandes réalités brésiliennes », ⁵⁵ permettant d'éclairer les grands phénomènes sociaux et artistiques du pays. Dans sa conclusion, il suggère que les noyaux peuvent évoluer, notamment en subissant les influences des autres noyaux de l'archipel. ⁵⁶ Au-delà d'un découpage très strict entre territoires, ce qui nous semble particulièrement fertile dans son interprétation est qu'elle place la diversité et l'hétérogénéité des cultures et des esthétiques comme un élément de définition, voire le seul élément de définition de ce qu'est la culture brésilienne, et plus spécifiquement la littérature brésilienne. Il nous semble que cet angle de vue permet d'éclairer la richesse du panorama littéraire contemporain, offrant un panel varié de thèmes et de choix esthétiques. Un panorama où figurent en bonne place des auteurs qui sont issus de milieux sociaux périphériques, ou d'autres, comme Milton Hatoum, qui inscrivent leurs imaginaires dans des cadres culturels locaux atypiques, et dont une partie du succès peut s'expliquer par un regain d'intérêt du lectorat, face aux logiques d'uniformisation, pour les identités alternatives et pour la préservation de spécificités culturelles.

Darcy Ribeiro, dans un passé plus récent, a lui aussi fait appel à cette notion d'archipel, pour caractériser la pluralité de cultures au fondement de ce qu'est le « peuple brésilien ». « L'archipel » ⁵⁷ est constitué par des « îles-Brésil. Chacune d'elles singularisées

⁵⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 48. Moog affirme notamment qu'une « civilisation est une conquête de tous les instants, dans l'esprit d'une époque » et entrevoit un avenir où la littérature nationale combinerait les différents apports des sept aires culturelles qu'il a identifiées.

⁵⁷ RIBEIRO, D. 2006 (1995), p. 246

par un ajustement aux conditions locales, tant écologiques que liées aux types de production, mais se configurant toujours comme un renouveau génésique de la même matrice ». ⁵⁸ La même matrice, c'est-à-dire le peuple brésilien en tant qu'il s'est constitué historiquement comme un ensemble cohérent, avec « une culture nationale comportant un haut degré d'homogénéité ». ⁵⁹ C'est là un point essentiel dans l'essai de Darcy Ribeiro : l'articulation entre les composantes culturelles locales et l'unité du peuple brésilien ; en effet, « les variantes principales de la culture brésilienne populaires », ⁶⁰ qui vont de la « culture *gaúcha* » à la « culture *cabocla* », en passant par les nippo-brésiliens ou teuto-brésiliens arrivés plus récemment en tant que nouveaux migrants, ⁶¹ se rattachent toutes, par ce qu'elles ont en commun, à la société brésilienne dans son ensemble. ⁶²

L'interprétation de Darcy Ribeiro rend compte de phénomènes culturels dynamiques, car il expose combien ces cultures locales et populaires évoluent, sont homogénéisées sous l'action de l'industrialisation et, en même temps, peuvent prendre de nouvelles formes ou bien s'ancrent dans des processus de résistance culturelle. ⁶³ Le sertão se mondialise, Manaus s'orientalise, Brasília devient la ville des mystiques après avoir échoué à combler tous les rêves d'utopie modernisatrice, un policier carioca au caractère indolent se surprend à divaguer, en mangeant son hamburguer à l'angle de l'avenue Rio Branco, « sur la relation entre fast-food et *fast life* » (*SDP*, p. 180). ⁶⁴ L'articulation entre des cultures régionales fortes et un ensemble national, le tout étant doublé des effets de l'uniformisation urbaine, voilà qui est une clef d'explication du Brésil, d'après Ribeiro ; or il nous semble que nos romans expriment cette double articulation entre certains traits d'identification des villes, et puis des problématiques nationales, voire universelles.

En partant de Vianna Moog, mais en rejoignant l'intuition de Darcy Ribeiro sur les infléchissements des cultures locales dans leurs interactions avec des logiques

⁵⁸ *Ibid.*, p. 244.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 232.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 246.

⁶¹ On le voit, Darcy Ribeiro ne délimite pas ses « îles-Brésil » à travers une démarcation géographique mais en désignant des variantes culturelles, qu'il appelle aussi « des modes rustiques d'être brésiliens ». Toutefois, ces variantes recourent des critères spatiaux et écologiques (dans le sens d'une installation dans un milieu et sous un climat particuliers), puisqu'ils « permettent de les distinguer, aujourd'hui, comme des sertanejos du Nordeste, des caboclos de l'Amazonie, des créoles du littoral, [...], etc. » *Ibid.*, p. 19.

⁶² « Elles [les variantes principales de la culture populaire brésilienne] sont, dans le fond, des parties intégrantes d'une société formant un ensemble plus grand, au sein duquel elles interagissent comme sous-cultures, en des rapports différents que ceux établis avec des étrangers ». *Ibid.*, p. 232.

⁶³ « Compressée par toutes ces pressions transformatrices, la culture populaire brésilienne traditionnelle, rendue archaïque, prend peu à peu de nouvelles formes. Celles-ci, bien qu'elles correspondent au standard 'occidental' commun à toutes les sociétés post-industrielles, confèrent au Brésil des caractéristiques particulières liées à la spécificité du processus historique national ». *Ibid.*, p. 241.

⁶⁴ « Refletia sobre a relação entre a *fast food* e a *fast life* quando surgiu Welber. » *SDC*, p. 162.

homogénéisantes nationales ou internationales, nous aimons à considérer notre corpus comme une « constellation », un « archipel » de représentations littéraires de la ville brésilienne. Ces termes sont assez souples pour ne pas effacer les spécificités locales que les romans font apparaître, tout en renvoyant à des traits communs que les représentations des villes, mais aussi les esthétiques des romanciers, ont en partage.

Pour dire la ville, éclairer sa diversité, son grouillement, ses mystères, s'interroger sur ses contrastes et ses zones d'exclusion, les romanciers proposent un large éventail de points de vue, alimentant leurs fictions d'émotions et de perceptions subjectives. Dans ces fictions, la subjectivité des personnages et la variété des angles narratifs est articulée à des questionnements sur la ville et la société. Le local s'arrime à l'universel. Les écritures fictionnelles s'élaborent sur le palimpseste des villes et de leurs représentations collectives : c'était le cadre d'analyse de notre première partie. Elles offrent un regard sur l'éclatement de la ville à travers une multitude de sensations et de points de vue, un éclatement qui résulte de la violence et de la segmentation sociale, ainsi que de la tension entre un ancrage identitaire local et l'uniformisation des modes de vie urbains : c'est ce que nous avons essayé de mettre en avant dans notre deuxième partie. Par l'intertextualité et la pluralité des focalisations narratives, entre les dimensions individuelle et collective, locale et universelle, entre la perpétuation et la remise en question des stéréotypes, elles lisent et écrivent les villes contemporaines brésiliennes en ménageant des ouvertures vers l'utopie ou en tout cas des façons de contrecarrer une vision figée de la ville ; elles ensemencent un entre-deux de la ville, un espace mouvant, hétérogène et inventif... C'est cet espace de liberté créative qui sera l'objet de notre troisième partie.

7 RELECTURES ROMANESQUES DU MOINDE CONTEMPORAIN

Face à des éléments aussi changeants et si pleins de vie que la ville et la sociabilité en mode urbain, la littérature doit sans cesse se remettre à l'ouvrage, pour lire et relire un « espace en tension où se produit constamment du sens et se tissent en permanence des rapports de signification ».¹ L'écriture est donc d'abord relecture et c'est ainsi que les romanciers auscultent les villes brésiliennes, en rapport et en dialogue avec le passé, les stéréotypes et l'héritage des représentations littéraires ; en rapport aussi avec l'environnement régional et international des villes, dont leurs textes font apparaître la violence et la fragmentation. Ce sont là des questions que nous avons abordées dans nos deux premières parties. En nous appuyant sur le contenu de ces deux parties précédentes, nous essaierons maintenant de montrer en quoi les textes étudiés invitent à des relectures du monde contemporain dans la « géographie mixte »² de la fiction. Mixte, parce qu'il s'agit d'une géographie entre le réel et l'imaginaire, qui permet aux écrivains d'exploiter des dimensions virtuelles des villes, de caractériser le mouvement, la diversité et l'hétérogène du monde urbain contemporain.³ Tout en rendant compte de leur inhumanité, les textes ramènent les villes à leur destination humaine et laissent entrevoir, ici et là, des vestiges d'utopie.

Dans nos deux premières parties, nous avons évoqué le fait que les dernières décennies ont accentué l'éclatement de la notion traditionnelle de ville, accélérant un processus enclenché depuis l'ère industrielle. Comme le dit Henri Garric, « la ville est partout, mais il n'y a plus de ville »,⁴ c'est-à-dire que l'extension démesurée et chaotique de l'urbain met à mal les distinctions entre une ville donnée et ce qui l'entoure, rendant difficile toute identification à une localité ou à un quartier. Un certain sens de la sociabilité ne s'étiolerait-il pas aussi, en même temps que nos vieilles définitions de la ville ? La vie dans les villes avait conféré aux mots de « civilité » et d'« urbanité » le sens de politesses et d'amabilités, renvoyant à un certain usage du monde et de la société, mais « la ville actuelle ne serait plus synonyme d'urbanité comme l'était la ville ancienne », ainsi que le laisse entendre Jean-Marc Stébé.⁵ Ce dernier, pourtant, ajoute que notre époque est marquée par une « foi retrouvée dans

¹ GAILLARD, 2004, p. 210.

² WESTPHAL, 2007, p. 165.

³ La « relecture » et la réécriture de la ville n'est pas une imitation mécanique et objective. Renato Gomes Cordeiro le formule ainsi : « Lire la ville, c'est l'écrire, non la reproduire, mais la construire, en faisant circuler le jeu des significations ». GOMES CORDEIRO, 1994, p. 61.

⁴ GARRIC, 2007., p. 497.

⁵ STÉBÉ, 2009, p. 613.

la ville ». ⁶ Autrement dit, il y aurait un regain d'intérêt pour la ville à l'heure où l'idée même de ville, telle que nous la connaissons depuis plusieurs siècles, semble menacée. « En effet, dans les années 1960, celle-ci était fustigée et semblait condamnée à disparaître à tout jamais, et aujourd'hui on en appelle à la ville pour sauver l'urbain ». ⁷

Retrouver du sens, du liant social, une certaine écologie de la ville également, sans se couper complètement de la nature... Christian de Portzamparc le met en exergue, les villes, plus que jamais, sont un enjeu central de la compréhension de nos sociétés et de leurs évolutions:

Quintessence des contradictions du monde contemporain, la ville est peut-être le lieu d'où comprendre notre temps, d'où saisir comment gérer ce grand legs de la croissance industrielle, cet amoncellement et cet éparpillement des objets de production, d'où penser aussi le rapport difficile entre centre et périphérie, pouvoir et individus, institutions et initiatives. ⁸

La littérature, bien entendu, n'a pas à offrir des solutions au sujet de ces grandes questions sociétales. Mais elle instaure des mondes virtuels à partir du réel. Or comme l'écrit Jean-Luc Nancy, « nous devons savoir lire dans les entrailles répandues de la ville sacrifiée ». ⁹ Lire ou plutôt relire la ville, car elle a bien changé en l'espace de quelques décennies. Pour Henri Garric, « l'espace urbain est devenu trop démesuré pour les outils qui servent à le représenter », ¹⁰ et c'est pourquoi « il n'y a plus pour la littérature qu'une seule possibilité qui est de dire son impuissance, et de la retravailler toujours ». ¹¹

Lire et écrire ce magma urbain désordonné, c'est donc d'abord en représenter les impasses, par des structures narratives qui expriment la fragmentation, par la mise en perspective de non-dits, de lacunes, de mystères et de silences dans les récits des narrateurs ou dans la mémoire des personnages, promeneurs urbains solitaires ; ¹² c'est témoigner de l'arrachement des liens sociaux conditionnés par l'urbain, et du divorce entre l'habitant et la ville. Si le texte littéraire ne peut donner de la ville qu'une représentation incomplète, cette mise à nu de la fragmentation et du grouillement est, en soi, un discours significatif sur les « contradictions du monde contemporain » auxquelles se référait Christian de Portzamparc. Des contradictions qu'il ne faudrait pas seulement considérer comme anxiogènes, mais qui

⁶ *Ibid.*, p. 614.

⁷ *Ibid.*, p. 614.

⁸ PORTZAMPARC, 2003, p. 334.

⁹ NANCY, 2004, p. 141

¹⁰ GARRIC, 2007, p. 546.

¹¹ *Ibid.*, p. 525.

¹² Songeons à l'œuvre de Machado de Assis et aux paroles du narrateur Bento Santiago : « On ne corrige pas bien les livres confus, mais on peut tout introduire dans les livres incomplets ». MACHADO de ASSIS, 2002 (1899).

sont l'expression d'un monde en changement et qui peuvent faire l'objet de dynamiques créatives, par exemple lorsque des cultures hybrides qui naissent dans les grandes villes viennent contrecarrer l'acculturation entraînée par l'imposition de normes mondialisées.

Ces contradictions sont ainsi la marque d'un univers urbain complexe, mobile et hétérogène, et c'est en ce sens que nous souhaitons démontrer, dans notre première section, que la pluralité, la fluence et l'hétérogénéité sont les axes centraux des représentations romanesques ici étudiées, dans un rapport réflexif et concomitant entre le fond et la forme, entre le mode de composition des romans et la complexité de l'espace urbain. C'est par cette capacité de la fiction à saisir l'espace dans sa mobilité et son hétérogénéité, mais aussi à seconder le réel par les voies de l'imaginaire, que le texte s'infiltré dans un entre-deux de la ville, donnant à voir des espaces interstitiels, anachroniques et hybrides, et peut-être même un certain sens de l'utopie que l'on croyait perdu. Cet entre-deux ou ce tiers espace mis à jour par la fiction sera l'objet de notre deuxième section, avant que nous ne procédions, dans un troisième temps, à des études individualisées de chacun des sept romans, en creusant les principales questions abordées au cours de cette partie, mais aussi en reprenant des problématiques abordées lors des parties précédentes, de façon à éclairer les dynamiques particulières de chacune de ces fictions et les singularités qui ressortent de leurs relectures romanesques du monde urbain contemporain.

7.1 L'hétérogène et la fluence au cœur de ces représentations

En tant que voie détournée pour relire notre monde par le biais de l'invention et de l'imagination, le texte littéraire a cette capacité « d'appréhender la ville comme un univers sensible, comme un monde ou un agrégat de mondes qui suggèrent des variations innombrables du réel et nécessitent des lectures multiples ». ¹ Or notre époque ne croit plus en l'idée d'un réel univoque, pas plus qu'elle ne donne foi à la conception d'un temps linéaire, symbolisé par la métaphore d'un temps fluvial. Mais si notre conception du temps a changé, c'est aussi notre conception de l'espace qui s'en trouve affectée, car finalement l'espace « est inclus dans la même dynamique désagrégeante que le temps ». ² Plus que n'importe quel autre espace, la ville est composite, mouvante, hétérogène ; elle ne cesse de

¹ SUSTRAC, 2007, p. 335.

² WESTPHAL, 2007, p. 47.

fluctuer et de se transformer sous l'effet de pressions contradictoires. À des degrés divers et par des techniques et thématiques distinctes, tous les textes étudiés mettent en avant une vision dynamique de l'espace. Plus encore, l'hétérogénéité et la fluence sont des moteurs de leur représentation des villes tout autant que des éléments qui structurent la forme et l'écriture des textes. La pluralité de sous-genres romanesques, la diversité des types d'écritures qui viennent irriguer les romans, mais aussi la façon dont les textes peuvent parfois échapper à un réel figé, trop étouffant, par des éléments bibliques, insolites ou fantastiques : toutes ces caractéristiques inscrivent au cœur des romans, mais aussi des villes représentées, les notions d'hétérogénéité et de mobilité.

7.1.1 Variété de sous-genres et de types de discours

Ayant la capacité d'accueillir une multiplicité de discours et de registres, mais aussi de se retrouver lui-même caméléonisé par le réinvestissement de sous-genres romanesques, le roman est un genre particulièrement approprié pour représenter le chatoiement du divers dans les villes contemporaines. En ce qui concerne cette question du genre romanesque et de la diversité de discours dont il témoigne, remarquons d'abord une spécificité d'*Hôtel Brasília* et de *Le silence de la pluie* : tous deux peuvent être considérés comme des unités d'ensembles romanesques plus larges, qui intègrent d'autres romans écrits par les mêmes auteurs. Chez Almino comme chez Garcia-Roza, les romans peuvent être lus indépendamment les uns des autres ; ils ne forment pas une séquence directe, mais s'intègrent cependant dans un ensemble. Cela est plus net dans le deuxième cas, *Le silence de la pluie* ouvrant la série des romans qui ont pour protagoniste l'inspecteur Espinosa (lequel prendra d'ailleurs le grade de délégué dans les romans qui suivront).

Pour ce qui est d'*Hôtel Brasília*, le narrateur et sa famille n'apparaissent pas dans les romans précédents d'Almino, mais le personnage d'Íris, la prophétesse, y figurait déjà, de sorte qu'une cohérence, même fragile, unit les cinq premiers romans de l'auteur. Dans les deux cycles romanesques, chaque nouveau roman vient surajouter des aspects ou bien des lieux de la ville qui n'avaient pas été abordés et n'étaient pas encore apparus ; à l'inverse, des lieux peuvent réapparaître d'un roman à l'autre et créer une sorte de continuité. Ainsi en est-il du Jardin de la Salvation ou bien de passages marchands dans le quartier de Copacabana. « L'intérêt de ce changement d'échelle est que, en passant d'un roman à une série de romans

liés les uns aux autres, mais gardant tout de même une autonomie individuelle, il projette la tension entre synthèse et fragmentation à l'échelle d'un cycle », comme le fait remarquer Henri Garric.¹

Dans notre deuxième partie, nous avons évoqué la variété de supports narratifs qui apparaît en particulier dans *Estive lá fora* et dans *Tant et tant de chevaux*, avec des récits narrés à la troisième personne, des lettres, des annonces de journaux. Cette variété tend, d'emblée, à briser des frontières entre sous-genres romanesques. Chez Ruffato, les lettres ne construisent pas une conversation suivie entre deux personnages, mais chez Correia de Brito le dialogue avec le roman épistolaire est plus net, sans que les lettres ne prennent toutefois le pas sur le récit à la troisième personne. Ces lettres sont, en tous les cas, essentielles pour opposer deux espaces-temps, le Recife moderne d'un côté, et de l'autre le monde de la campagne, qui apparaît dans les souvenirs d'enfance de Cirilo, ainsi que dans les légendes familiales ayant bercé cette enfance. Surtout, c'est par les lettres que sont apportés des nuances et des contrepoints sur le rapport entre le protagoniste et son environnement, qu'il s'agisse de la ville ou des terres de l'intérieur.

S'il ne peut s'empêcher d'interpréter un rôle et de se construire une image,² Cirilo s'épanche directement dans ces lettres et livre notamment sa relation un peu masochiste avec la ville et son « ambiance claustrophobique » :

Jamais je ne dissimule ma vraie situation, j'établis la cartographie de mes réussites et revers dans cette ville où je me suis enraciné et que j'aime, aussi suffocante soit-elle et quand bien même elle m'offre le plus laid de ses visages. Aurais-je donc besoin, pour vivre, d'une telle ambiance claustrophobique ? *ELF*, p. 145.³

Mais les traditions du monde rural ne seraient-elles pas encore plus étouffantes que cette chape de plomb urbaine ? La mère de Cirilo, à son tour, donne son point de vue sur l'attitude ambiguë de son fils, qui sans cesse éprouve douloureusement la séparation avec la campagne et ses traditions, et qui en même temps n'envisage de vivre nulle part ailleurs qu'à Recife : « Tu es le seul qui aime la Malhada, mais si maman te demande : Cirilo, ces terres sont à toi,

¹ GARRIC, 2007, p. 418. Le critique faisait cette observation à partir de l'étude du cycle romanesque d'Albany, composé par l'auteur nord-américain William Joseph Kennedy.

² Une forme de suffisance ironique imprègne les textes que Cirilo écrit à sa mère : « Ne te fais pas trop de soucis à cause de mes sympathies pour les hippies, je prends une douche tous les jours et j'ai une brosse à dents personnelle ». (“Não se preocupe com meu carinho pelos hippies, tomo banho todos os dias e possuo a própria escova de dentes”. *ELF*, p. 145).

³ “Nunca dissimulo minha verdadeira situação, traço pequenos mapas de meus acertos e equívocos na cidade onde criei raízes e que amo, apesar de sufocante e de me revelar seu pior rosto. Será que de alguma maneira dependo desse ambiente claustrofóbico para viver?”

prends-en soin – tu repartirais en toute hâte à Recife, à la même heure. Ce n’est pas vrai ? »
(*ELF*, p. 175)⁴

Estive lá fora n’est pas un roman épistolaire, mais il y a dans ce texte, au cœur d’un ensemble plus large, une inscription de certains codes du roman épistolaire ; de la même façon, *Hôtel Brasília* n’est pas un roman historique, mais par la référence à certains personnages politiques et le suivi de quelques grandes dates ayant marqué l’histoire de Brasília, on trouve dans ce texte une reprise d’éléments associés au roman historique. C’est-à-dire que ces romans se réapproprient des codes rattachés à certaines catégories génériques, s’en distinguent et les réélaborent dans leur propre perspective, en les entremêlant à des codes issus d’autres traditions et d’autres genres.

Il n’est certes pas question d’une réappropriation de sous-genres « caducs », relégués dans les oubliettes du canon littéraire, mais en tout cas de genres qui ont beaucoup évolué et ne sont plus pratiqués de la même façon qu’au temps où ils s’imposaient comme des modalités phares du genre romanesque. Ainsi en est-il du roman historique, par exemple, dont le cours a été bien infléchi depuis l’époque de Walter Scott. Cette précision mise à part, soulignons que toute cette partie de notre réflexion sur la question d’un réinvestissement de codes génériques n’en est pas moins redevable des orientations théoriques et critiques développées par Alain Montandon et Saulo Neiva, sur la reprise et la transformation de genres « caducs ». Quand Saulo Neiva expose l’un des axes centraux des études menées sur le réinvestissement des genres caducs, il nous semble que sa conception permet d’éclairer certains aspects observables dans la reprise de plusieurs sous-genres au sein de notre corpus:

Les auteurs se réapproprient et réélaborent les codes génériques, avec lesquels ils établissent une gamme variée de rapports : ceux-ci vont de l’imitation soi-disant stricte, jusqu’à l’écart, en passant par l’appropriation – qu’elle soit ludique ou ‘sérieuse’. Le réinvestissement s’affirme donc comme un processus dynamique où la transmission des codes oubliés est indissociable de leur transformation. Le lecteur, quant à lui, s’il ne maîtrise pas nécessairement les codes [...], en façonnera d’autres, qui auront un sens et une valeur d’usage dans le nouveau contexte où il se place : le genre, réhabilité, devient donc lisible *autrement*.⁵

Hôtel Brasília est vraiment un cas emblématique, l’auteur ayant repris sur un mode ludique des codes génériques divers. Le texte se fonde sur une grande ambiguïté générique, entre le blog, le récit journalistique et documentaire, le roman-feuilleton qui multiplie les

⁴ “O único que gosta da Malhada é você, porém se mamãe lhe propuser: Cirilo, essas terras são suas, cuide delas – você volta correndo pro Recife, na mesma hora. É verdade ou não é?”

⁵ NEIVA, 2014, p. 10.

aventures épisode après épisode⁶ et le récit de témoignage historique. Cette ambiguïté générique est doublée d'une ambiguïté mémorielle – dans une intrication de la mémoire intime du narrateur et des personnages, et puis de la mémoire de la ville depuis les temps de sa fondation – ainsi que d'une ambiguïté portant sur l'identité du narrateur. Derrière l'auteur du blog, masqué par ses initiales JA, n'y a-t-il pas Joao Almino, qui est présenté comme l'un des réviseurs du texte, et ce João Almino n'est-il pas l'auteur en personne ?⁷ Ces techniques invitent le lecteur à une lecture ludique et sagace, elles l'incitent à se défier des codes de sincérité associés au genre de l'autobiographie fictionnelle, avec lequel joue ce texte.⁸

Nous avons déjà fait remarquer, au sujet du roman de João Almino, le fait que certaines discussions entre personnages tendent un peu vers l'essai, notamment lorsqu'il est question des dépendances entre le Brésil et le marché financier, ou bien quand les personnages évoquent la favelisation des villes-satellites autour du Plan Pilote. On peut aussi observer que les personnages viennent d'origines sociales et régionales multiples, du *candango* Valdivino, venu du Nordeste, à la famille de classe moyenne supérieure du narrateur, originaire de l'État du Minas Gerais. Tous, avec leurs propres perspectives et leurs bagages culturels, ont l'espoir d'une vie nouvelle, à la fois sur le plan personnel et pour leur pays. Mais tous butent sur la réalité, qu'elle soit politique avec l'arrivée du pouvoir dictatorial, affective et commerciale dans le cas des échecs vécus par le père du narrateur, ou encore d'ordre social, comme en atteste la situation de Valdivino, qui malgré tout son labeur demeure en marge de la société brésilienne. Le roman réfracte ainsi la façon dont le projet de Brasília cristallisait ces espoirs individuels et aspirations collectives, et en cela il constitue une façon d'interroger l'identité du Brésil, dont la capitale serait en quelque sorte un condensé, un échantillon représentatif.⁹

Ajoutons que le roman égrène une foule de détails sur la flore du Plateau Central, l'architecture de certains édifices, les initiatives de la Compagnie urbanistique de la nouvelle

⁶ C'est d'ailleurs le narrateur lui-même, dans l'introduction de son récit, qui caractérise son livre, publié à partir de la rédaction du blog, « comme un feuilleton du XIX^e siècle » (“como folhetim do século XIX”, *CL*, p. 16) (*HB*, p. 10).

⁷ Rappelons que le procédé fait pendant à celui de Machado de Assis, qui, dans *Ce que les hommes appellent amour*, avait apposé une signature par l'abréviation “M. de A.”, confondant ainsi la figure de l'auteur fictif (Marcondes de Aires) et celle de l'auteur même (Machado de Assis). MACHADO de ASSIS, 2015 (1908).

⁸ Dans l'entretien qu'il nous a concédé, João Almino s'amuse d'ailleurs de la réaction de certains lecteurs qui, persuadés que ce récit était une autobiographie, sont venus lui parler avec émotion du temps où ils étaient enfants dans le quartier de Cidade Livre ! WEIGEL, François. *Entretien avec João Almino* (voir les « Annexes »).

⁹ L'historien Laurent Vidal résume très bien la « vocation identitaire » du projet de Brasília : « La ville, pour être être un condensé d'espace permettant une représentation maximale du corps social ou un concentré de la vie collective, est apparue très tôt comme un fort symbole d'intégration. De sorte que le projet de ville, notamment d'une ville nouvelle, raisonnée et moderne, peut alors sembler le plus efficace catalyseur d'espoirs et d'énergies pour devenir l'assise d'un projet de société, ou pour en tenir lieu ou pour en dissimuler l'absence ». VIDAL, 2002, p. 308.

capitale. Encore une fois, ce texte n'est nullement un essai, pas plus qu'il n'est un roman à thèse, mais nous ne faisons que souligner le fait que, ponctuellement, la fiction ménage des réflexions et des questionnements qui sont de l'ordre de l'essai. C'est encore plus net dans *Passager de la fin du jour*, où Pedro, à travers la lecture du livre de Darwin, réfléchit aux structures sociales et aux implications d'une théorie de l'évolutionnisme appliquée à la survie en mode urbain. La discussion prend parfois aussi le pas sur le déroulement même de la fiction dans *Estive là fora*, notamment quand Cirilo réfléchit à l'action des prêtres catholiques dans les mouvements révolutionnaires et la théologie de la libération ; ou bien dans *O fotógrafo*, lorsque des débats d'idées animent les personnages (nous évoquons dans notre deuxième partie la conversation entre le photographe et le député), et quand certains fils réflexifs, par exemple un questionnement lié à l'avenir de la photo à l'ère du numérique, parcourent en continu l'ensemble des chapitres.

En ce qui concerne cette part de discours réflexifs dans les romans de notre corpus, on note par ailleurs la récurrence de passages, surtout dans *Hôtel Brasília* et *O fotógrafo*, où l'écriture se met en scène, ou bien incruste quelques réflexions sur la construction de son propre travail narratif. Le procédé est indirect dans le texte de Tezza, où les réflexions sur le regard du photographe renvoient aussi, métalittérairement, à l'activité artistique d'une façon générale et à la fiction littéraire en particulier. Íris, le modèle traqué, comprend bien que le photographe, par son art, voit ce qui peut advenir dans le futur et lit les possibles transformations du monde et du modèle. « Il voit ce en quoi tu pourras te transformer [...] » (*OF*, p. 172).¹⁰

La photographie à venir ; le roman comme devenir. Le parallèle est inévitable dans la mesure où les chapitres ont été désignés sous le terme de « photogrammes » et qu'au cœur des réflexions sur la photographie il y a cette interrogation sur la distorsion du réel et sur le fait que l'objectif de la caméra ou le curseur de la narration sélectionnent le réel et présentent l'une de ses multiples facettes. Le photographe, pour sa part, reste attaché à l'analogique, plutôt qu'au digital, parce qu'il l'estime plus à même d'exprimer une authenticité, et on pressent que derrière ses remarques il y a aussi une réflexion plus générale sur la vérité et le mensonge. S'il est au fond conscient qu'il résiste « stupidement à l'idée de la photographie digitale », le photographe songe au fait qu'il n'y a aucune vérité intangible et que « la nature est une fraude » (*OF*, p. 200).¹¹ Mais dans la mesure où le monde réel est lui-même

¹⁰ “Ele vê aquilo em que você pode se transformar [...]”.

¹¹ “Ele resistia teimosamente – e burramente, ele sabia – à ideia da fotografia digital [...]”; “a natureza é uma fraude”.

ambivalent et factice, la photographie, par ce qu'elle implique de subjectif, ainsi que la fiction, n'ont-elles pas justement de quoi nourrir un rapport fécond avec ce réel labile et fluctuant ? « [...] Une photographie est en soi une petite tromperie, un discret intermédiaire, un agent commissionnaire de la réalité nous livrant un document falsifié, mais d'une certaine façon authentifié » (*OF*, p. 201),¹² suggère ainsi le protagoniste.¹³

Les commentaires métalittéraires sont plus explicites dans *Hôtel Brasília*. D'ailleurs, le critique Graça Ramos souligne avec raison qu'en plus de l'histoire de Brasília et de la vie du narrateur et de sa famille, le roman dégage aussi un troisième récit, « celui qui se réfère à l'activité de l'écriture ».¹⁴ Un détail important est qu'il ne s'agit pas de récits séparés, mais de récits qui s'entremêlent, de sorte que l'écriture s'élabore dans un rapport de complémentarité avec la construction de la ville, ce que le narrateur explicite notamment par la métaphore d'une écriture qui se construit « en plaçant une brique après l'autre » (*HB*, p. 11).¹⁵ Cette analogie entre l'écriture du récit et la construction de la ville, qui se dédouble d'une analogie entre la sémiotique d'une ville et les signes d'un récit, peut paraître un peu convenue. Mais elle prend davantage de sens dès lors que le narrateur affine son intuition, en insistant sur le fait que la construction du récit est surtout une composition, c'est-à-dire un montage ou un réassemblage de briques : « je réarrange les briques pour composer ce récit sous sa forme actuelle » (*HB*, p. 11).¹⁶

Une composition qui est aussi une forme d'invention, et pour le coup Brasília est un exemple puissant de réinvention urbanistique et architecturale des modèles de villes. De plus, le texte insiste fortement sur le souffle épique qui animait les pionniers et, en même temps, sur le fait qu'il s'agissait d'une aventure ambiguë car elle charriait son lot de souffrances humaines et arrachait les paysages immémoriaux de la nature, tout en étant liée à des pratiques spéculatives illicites. C'est dans ce cadre que la fin du roman développe une comparaison entre la volonté d'écriture du narrateur et la volonté de bâtisseur de l'ingénieur Bernardo Sayão. L'écriture d'un récit à partir du rien, si ce n'est de l'incertitude de la vie et

¹² “Uma fotografia é em si uma pequena trapaça, um discreto intermediário, um despachante da realidade nos entregando um documento de segunda mão, mas de alguma forma autenticado”.

¹³ Les manifestations du réel sont parfois si absurdes et si divergentes que, dans notre époque, la réalité peut apparaître comme un simulacre. Pour Baudrillard, les simulations du réel, dans nos sociétés de consommation, se sont multipliées, systématisées et industrialisées, à tel point que « le simulacre ne finisse par précéder et déterminer le réel ». BAUDRILLARD, 1981, p. 16. Pour Westphal, c'est la littérature contemporaine « qui s'adapte le mieux à cette nouvelle version du réel, le 'réel déréalisé' ; c'est peut-être celle qui offre les meilleures options de lecture du monde, en vertu de sa fictionnalité même ». WESTPHAL, 2007, p. 150.

¹⁴ RAMOS, 2013, p. 190.

¹⁵ “[Meu pai] Me dizia que na escrita havia construção também, e a gente ia pondo tijolo sobre tijolo (...)”. *CL*, p. 17.

¹⁶ “[...] rearrumo os tijolos para compor este relato”. *CL*, p. 17.

de l'ambivalence des sentiments, est assimilée à l'écriture de Brasília, « comme une création sortie du néant, de l'incertitude, de l'ignorance, de la dette, de la culpabilité, d'un manque » (*HB*, p. 222).¹⁷

Par leur dimension réflexive et par l'intrication entre des éléments purement fictionnels et des éléments ayant une portée plus documentaire et descriptive, les textes embrassent plusieurs aspects des villes – historiques, géographiques, architecturaux – qu'ils brassent à travers la dynamique narrative et les rebondissements de la trame. Comme nous avons pu le voir en nous penchant sur les références métalittéraires qui apparaissent dans certains de ces romans, des correspondances sont établies entre le fil narratif et l'image de la ville façonnée par ces textes. On peut aussi considérer de cette façon le biais iconique qui investit l'espace matériel de la page dans *Tant et tant de chevaux*, où Ruffato a parfois recours à des techniques qu'il emprunte à la poésie, avec une disposition en vers, des enjambements soudains qui brisent la phrase, des mots séparés par des blancs, le tout suggérant une correspondance entre la fragmentation du langage et la fragmentation de l'espace urbain. Notons aussi, dans le texte de Ruffato, une miniaturisation des scènes dans les différents fragments, qui ne se présentent pas vraiment comme des récits de nouvelles, mais plutôt comme des micro-narrations, des éclats de vie incomplets et saisis sur le vif.

Ces courts-circuits syntaxiques et narratifs de *Tant et tant de chevaux* sont comme la manifestation d'une urgence face au temps présent, d'une envie d'exposer par la littérature des pans de la réalité brésilienne actuelle, en particulier dans des espaces marginaux ou périphériques, ce qui constitue l'une des préoccupations essentielles d'une majeure partie des auteurs brésiliens contemporains.¹⁸ D'ailleurs, on retrouve cette tendance à multiplier un ensemble d'histoires décousues et à faire proliférer des récits épars, qui s'entrechoquent, dans *Hôtel Brasília* ainsi que *Récit d'un certain Orient*, et surtout dans *O fotógrafo* et *Passager de*

¹⁷ “[...] como criação que brota do zero, da incerteza, da ignorância, da dívida, da culpa, daquilo que nos falta” (*CL*, p. 237). Le mot « création » dans la phrase du roman d'Almino se réfère au sujet qui l'antécède, à savoir « les mots avec lesquels je pus me souvenir de ce temps-là » (*HB*, p. 222. En portugais: “as palavras com as quais pude lembrar aqueles tempos”, *CL*, p. 237). Mais ces mots et cette création surgissent d'une volonté d'écrire qui est comparée à celle de Bernardo Sayão, et une fois encore l'écrivain est caractérisé comme un bâtisseur partant de rien (*HB*, p. 222). L'image d'une construction de Brasília à partir d'un néant synonyme de liberté est un véritable leitmotiv du roman : « Brasília était le lieu de la liberté, où il était possible d'inventer, d'expérimenter, de créer à partir du néant, du vide, de l'inutile, du futile [...] », *HB*, p. 208. (“[...] Brasília era o lugar da liberdade, onde era possível inventar, experimentar, criar a partir do nada, do vazio, do inútil, do desnecessário [...]”. *CL*, p. 223).

¹⁸ Cette aspiration à coller au plus près des aspérités du présent dans les espaces urbains marginaux a été largement commentée dans notre deuxième partie. Plusieurs spécialistes s'accordent à souligner la prédominance de cet aspect dans la littérature brésilienne d'aujourd'hui, comme RESENDE, 2008, p. 26-27; ou bien encore SCHOLLHAMMER, 2009, p. 53.

la fin du jour.¹⁹ Celui-ci fait imploser l'unité romanesque, et les différentes bribes narratives, anecdotes du livre de Darwin ou récits entendus par Pedro, s'étalent tout au long du voyage en bus. Il n'y a pas de climax ou de crise paroxystique, pas de nœud central autour duquel se structure le roman, pas plus qu'il n'y a de dénouement au sens strict du terme, puisque le texte s'achève alors que le bus n'est pas encore arrivé à destination.²⁰ De la sorte, la structuration du roman correspond au déplacement constant du bus, à l'élan routinier d'un voyage au cours duquel il ne se passe aucun événement marquant, si ce n'est le fait que les passagers sont continuellement dans un état nerveux particulier, entre la torpeur et l'alerte, à cause d'un incident survenu près du terminal de la ligne.

Dans *Récit d'un certain Orient*, le montage de récits est différent. Il y a dans ce texte une tension entre l'unité narrative, de par l'effort de reconstitution de la narratrice principale, et la fragmentation. Celle-ci dérive d'un ensemble de récits pris en charge par les narrateurs secondaires, ces récits intégrant eux-mêmes diverses traditions lues ou entendues et plusieurs éclats de souvenirs liés à l'enfance. Les nombreuses références à une culture orale, en même temps que la langue séductrice de la narratrice, qui s'apparente au style plaisant des contes, voilà qui a pu suggérer à la critique d'établir un rapprochement entre ce roman et une œuvre-maîtresse de la littérature brésilienne, à savoir *Macunaima*.²¹

Mário de Andrade a présenté son roman comme une « rhapsodie »,²² dans le sens où il s'agit d'une œuvre qui fait la synthèse de plusieurs traditions orales en collant bout à bout des morceaux de contes, tel un ensemble de pièces musicales, sur le modèle des chants du Nordeste. Or le *Récit d'un certain Orient* serait aussi proche d'une esthétique de la rhapsodie, car il tient tout à la fois de la « suite » (c'est-à-dire une union de pièces de structures et de

¹⁹ Ernani da Silva Carlos évoque pertinemment cette construction de *Passageiro de la fin du jour* par une accumulation de bribes de récits, souvent incomplets et seulement connectés les uns aux autres par le fil des réflexions menées par Pedro lors de son voyage : « Plutôt que des histoires, ce que la narration présente sont des éléments découpés, des fragments d'histoires, ne nous donnant parfois que le dénouement, sans que ne soient signifiées les causes dont ces histoires seraient l'effet, et sans décliner non plus leurs conséquences ». SILVA CARLOS, Ernani da Silva. *Análise crítica do romance Passageiro do fim do dia, obra de Rubens Figueiredo, pelo viés da relação entre literatura e sociedade*, mémoire de Master, Brasília, Centro universitário de Brasília, juin 2014.

²⁰ Rubens Figueiredo explique qu'il a justement cherché à rompre avec ce type de schéma actanciel, si récurrent dans la fiction contemporaine. « Telle est la logique conventionnelle des best-sellers, des dessins animés, et d'une quantité abyssale de livres de fiction, mais cela ne devait aucunement être une règle absolue, et d'ailleurs de nombreux grands auteurs, en particulier du XIX^e siècle, n'ont pas construit leurs fictions sur ce modèle ». WEIGEL, François. « Algumas 'palavras secretas' de Rubens Figueiredo ». In : *Revista Pessoa*, 18/05/2016. Page disponible à l'adresse internet suivante : <http://www.revistapessoa.com/artigo.php?artigo=2036>. Il faut d'ailleurs rappeler, à ce sujet, que l'auteur, pour gagner sa vie, a traduit bon nombre de fictions populaires de langue anglaise.

²¹ MARIO de ANDRADE, 1985 (1928).

²² Le rapprochement entre *Récit d'un certain Orient* et *Macunaima*, à travers une forme rhapsodique et le primat de la littérature orale, a été suggéré par Stefânia Chiarelli, dans *Vidas em trânsito As ficções de Samuel Rawett e Milton Hatoum*. CHIARELLI, 2007, p. 74.

caractères différents, pour former une œuvre plus grande et plus complexe), que de la « variation » (cette règle basique de composition qui répète une mélodie, mais en modifiant à chaque fois un des éléments constitutifs de celle-ci). Un indice métalinguistique vient d'ailleurs corroborer ce rapprochement entre un type de musique qui réunit plusieurs fragments, sur le mode de la rhapsodie ou simplement d'un rythme syncopé, et d'autre part la façon dont le récit agence différents souvenirs:

C'était comme si je tentais de susurrer à ton oreille la mélodie d'une chanson prisonnière et que, petit à petit, les notes éparses et les phrases syncopées avaient fini par moduler la mélodie perdue. *RCO*, p. 204.²³

L'analogie suggérée ici par la narratrice est d'autant plus significative qu'elle est mise en évidence par la position qu'elle occupe, car la phrase clôt le roman.

Pour la narratrice il ne s'agit nullement de s'enfermer dans le passé, mais plutôt de moduler cette « mélodie perdue », c'est-à-dire la soumettre à la variation et à l'invention. C'est pour cela qu'elle revient dans sa ville de naissance et cherche à la redécouvrir : parce qu'elle a elle-même le désir de se réinventer. Comme dans *Récit d'un certain Orient*, les personnages des autres romans sont eux aussi souvent présentés, dans leurs déambulations au sein des villes contemporaines, comme étant plongés dans leurs souvenirs et confrontés à leur doutes. Dans cette optique, on observe que plusieurs de ces romans fondent des équivalences entre un sujet et une ville, entre le parcours du héros dans les rues d'une ville et un apprentissage sur soi-même. C'est-à-dire que la marche des personnages et la marche du récit avancent de concert. Il y a, dans ces parcours aux cœurs des villes et des péripéties romanesques, quelque chose qui rapproche les textes de dynamiques propres aux romans de formation : la marche de la narratrice principale de *Récit d'un certain Orient* est une quête d'identité et une façon de raccorder son passé ;²⁴ le voyage de Pedro est rythmé par un effort de compréhension de la vision du monde propre aux habitants du Tirol ; Cirilo avance vers une forme de révélation qui le conduit au sentiment fragile de sa liberté lorsqu'il marche en équilibre sur le parapet d'un pont, à la fin du récit.²⁵

²³ «Era como se eu tentasse sussurar no teu ouvido a melodia de uma canção seqüestrada e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam a melodia perdida». *RCO*, p. 148.

²⁴ Voici ce qu'en dit Michel Riaudel : « Sorte de roman de formation au passé, elle [la « mimétique mémorialiste »] n'en a pas exactement la vertu initiatique, mais partage avec lui une certaine visée téléologique : discerner le lieu d'où l'on vient éclairer le point de destination possible, de réorientation souhaitable du parcours familial ». RIAUDEL, 2010, p. 92.

²⁵ Dans *Hôtel Brasília*, cette notion d'avancée par la marche est moins évidente, mais le texte renvoie à une autre caractéristique du modèle d'apprentissage en éclairant le développement personnel d'un enfant et en rendant compte d'expériences qui ont marqué son passage compliqué vers l'âge adulte.

Nous avons donc affaire à des romans qui empruntent des codes, des thématiques et des procédés issus des traditions et des sous-genres les plus divers. Récit proche du conte, disposition graphique de la poésie, roman de formation, mémoires, roman-feuilleton, documentation historique, etc. C'est à travers cette diversité de discours et traditions génériques, fondus dans l'ensemble narratif romanesque, que les villes nous apparaissent sous plusieurs angles et coutures. Mais qu'en est-il du roman policier qui figure dans notre corpus, un genre a priori moins malléable, plus strict pour ce qui est du recours à certains codes et à certains ressorts narratifs que la tradition a presque imposés comme des passages obligés ? Selon Ruth Amossy et Anne Herschberg, le récit policier, en tant que genre appartenant à la littérature populaire, aurait tendance, plutôt que de renverser les schèmes préétablis et de s'écarter des normes, à « se nourrir de formes stéréotypées », de façon à « s'ajuster à la demande du grand public, qui recherche des modes d'expression et des effets esthétiques immédiatement accessibles ».²⁶ Mais ce n'est pas simplement que ces effets et formes stéréotypées facilitent la lecture, c'est aussi qu'ils constituent en soi des sources de plaisir, des moteurs du suspense, car ils suscitent un horizon d'attente chez le lecteur, qui se demande fébrilement quand va s'accomplir le meurtre, ou quand un nouvel indice va renverser l'enquête et braquer les soupçons sur tel ou tel personnage.

Un auteur de roman policier dispose d'une grille de formes stéréotypées qu'il peut décliner de différentes façons. Sans doute lui est-il plus difficile de s'affranchir totalement des codes, mais les combinaisons possibles de ces codes sont multiples. C'est en cela, selon Amossy et Herschberg, que l'on pourrait déceler l'inventivité d'un auteur de polar, entre répétition et décadage des schémas attendus :

S'appliquant aux péripéties de l'intrigue et au système des personnages, la variation rhétorique dans le roman policier devient un principe de créativité. Quel que soit le niveau d'instruction, le lecteur est sensible à cette modulation dont il apprécie la part de répétition comme de nouveauté.²⁷

Cette « variation rhétorique » est très intéressante dans le cas du roman de Garcia-Roza, qui a cette faculté de dérouter le lecteur sans trop en avoir l'air, c'est-à-dire sans renier ou révolutionner un cadre assez traditionnel de roman policier, mais plutôt par des petits pas de côté, des procédés qui décentrent ce cadre.

La situation initiale du roman est la mort d'un individu, événement à partir duquel l'intrigue se développe. Puis d'autres morts viennent compliquer le cours de l'enquête et

²⁶ AMOSSY et HERSCHBERG PIERROT, 2014, p.78..

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

brouiller les pistes, jusqu'à une élucidation finale, dans un schéma on ne peut plus classique. Pourtant, de façon inattendue, les circonstances de la première mort sont relatées avec concision et clarté dès l'incipit, presque dans le style d'un compte-rendu journalistique. Autrement dit, avant même que l'enquête ne commence, le lecteur sait déjà le plus important et a déjà le fin mot de l'histoire !

Par la suite, bien entendu, des zones d'ombres vont surgir, non seulement en ce qui concerne les motifs ayant poussé Ricardo Carvalho au suicide, mais aussi en raison des autres morts, survenues durant le cours de l'enquête. Il n'en demeure pas moins que le lecteur a constamment un temps d'avance sur Espinosa, pour qui l'hypothèse du suicide est des plus improbables. Finalement, Espinosa parviendra à élucider l'enquête, mais un peu trop tard, et son travail s'avère assez inutile puisqu'il ne peut empêcher que ne s'accomplisse un dernier meurtre. Le cadre du polar est donc respecté, mais il est décentré, un peu comme la représentation de la ville, qui se place dans le sillage d'une certaine tradition, tout en s'inscrivant en faux contre les stéréotypes les plus communs. En effet, les mystères de l'âme humaine et les sentiments ayant poussé les personnages à telle ou telle action criminelle sont plus importants que l'élucidation de l'enquête en soi ; de plus, le héros, tout aussi perspicace qu'il soit et même s'il est doté de grandes qualités humaines, est bien davantage la dupe des apparences qu'un homme apportant la clarté.

Enfin, la modulation de codes et de formes stéréotypées est aussi une façon de renforcer un propos, d'amplifier des effets qui définissent un cadre de lecture. Pour ce qui est de la ville, la répétition de schémas typiques du roman noir permet d'accentuer des aspects que le roman entend mettre au cœur de sa représentation. Nous l'avons fait ressortir, l'univers obscur et chaotique de la ville apparaît nettement dans *Le silence de la pluie*, où le monde interlope du centre-ville est décrit dès les premières pages. L'effritement des repères et valeurs est également criant, en particulier chez les puissants hommes d'affaire. Ricardo Carvalho, dans la lettre qu'il écrit avant de se suicider, propose un marché à la police pour qu'elle taise le nom de l'auteur du « crime ». L'idée de justice, d'inafaillibilité institutionnelle et de rigueur policière est aussi fortement remise en cause,²⁸ comme dans la plupart des romans noirs et dans de nombreuses fictions brésiliennes des dernières décennies. De fait, le roman policier brésilien dans son ensemble s'est engouffré dans la veine du roman noir et

²⁸ C'est là une problématique récurrente dans le roman. On en trouve un exemple caractéristique dans cette phrase d'Espinosa : « Tout comme moi, ils savaient bien que un million de dollars était suffisant pour effacer la conscience morale d'un grand nombre de policiers, surtout celle de ceux qui l'ont déjà ternie au point d'être sourds à ses appels ». *SDP*, p. 198. (“Tanto quanto eu, eles deviam saber que um milhão de dólares era suficiente para apagar a consciência moral de muito policial, sobretudo daqueles que já a tem desbotada a ponto de mal se perceber o que está escrito.” *SDC*, p. 179).

s'est beaucoup développé depuis les années 1980 jusqu'à aujourd'hui, sous l'impulsion de Rubem Fonseca, puis d'auteurs comme Edyr Augusto.²⁹

La critique Vera Figueiredo estime que les contrastes et la violence du capitalisme dans les nations sud-américaines ont conduit au rejet du modèle classique de roman policier, où l'ordre et la raison sont les clefs de voûte tant de l'intrigue que de la représentation de l'univers social. La fin des grandes idéologies et d'une très nette polarisation de la vie politique expliquerait également cette prédilection de plusieurs auteurs brésiliens pour le roman noir:

Quant au moment et aux conditions de l'émergence du roman noir, ce qui nous situe dans les années 1980, nous pourrions dire qu'il a trouvé un sol fertile, avec l'effritement des grandes idéologies politiques et le déclin généralisé de la foi en les projets de transformation.³⁰

Dans le cadre de notre réflexion, nous ajouterions l'accélération de l'urbanisation au Brésil, marquée par une augmentation concomitante de la violence et des ségrégations spatiales, et nous aurions là un ensemble de facteurs favorables, au Brésil, non seulement à l'essor du roman noir mais aussi à l'importance croissante d'une certaine tonalité « noire » dans d'autres types de récits, qui ne peuvent être classés comme des romans « policiers ». C'est là un phénomène d'importance pour saisir les grandes tendances du roman contemporain, notamment dans son articulation avec les thématiques urbaines.

7.2 Empreintes, traces, énigmes. La ville et l'enquête littéraire

Il y a donc bien une reprise de codes du roman noir dans *Le silence de la pluie*. Il serait toutefois vain de le ranger en fonction d'une division rigide entre une forme de roman policier traditionnel et le roman noir à l'américaine. Nous avons déjà pu souligner comment en réalité ce roman tend entre ces deux logiques, qui correspondent en même temps à la personnalité du protagoniste et à la duplicité de Rio de Janeiro, l'homme et la ville étant partagés entre un certain romantisme et la dureté du réel. Espinosa, en effet, est à la fois un détective rationnel et un rêveur qui se fie à son intuition, tandis que Rio de Janeiro est une

²⁹ Edyr Augusto est notamment l'auteur d'un thriller policier dans les rues de Belém. AUGUSTO, 2015.

³⁰ FOLLAIN de FIGUEIREDO, Vera Lúcia. « O assassino é o leitor », In: *Revista Matraga*, Volume 2, n° 4-5, Rio de Janeiro, janvier-août 1988, p. 21.

ville d'une beauté sans pareille et en même temps un antre de misère et de crimes sordides. Par ailleurs, non content de puiser dans les traditions du roman policier traditionnel et du roman noir à l'américaine, Garcia-Roza, pour accentuer les contrastes de sa ville et de son protagoniste, a également pu s'inspirer d'auteurs plus récents de littérature policière, en particulier des écrivains de pays latins et méditerranéens comme Vázquez Montalbán ou encore Andrea Camilleri.¹

Eux aussi ont articulé leurs univers romanesques autour d'un lien très étroit entre une ville – respectivement Barcelone et Vigàta, ville imaginaire de Sicile – et des personnages-enquêteurs forts en gueule – Pepe Carvalho et Montalbano, dont le nom est, justement, un hommage rendu par Camilleri à Vázquez Montalbán. Chez ces auteurs, les protagonistes sont, semblablement, de grands marcheurs capables d'épanchements nostalgiques sur les rues de leur enfance ; leurs promenades urbaines donnent souvent lieu à des divagations nourries par une âme rêveuse et par la littérature, dont ils sont férus ; enfin, leur rapport affectif avec la ville passe également par le plaisir de la bonne chère, des restaurants et des bars populaires.²

Ces différents auteurs établissent des passerelles avec d'autres genres romanesques. Ainsi la fiction est-elle émaillée, chez Garcia-Roza, de références à Melville, Conrad ou Dickens. Surtout, le récit prend le plus grand soin à caractériser les sentiments et les impressions du personnage en rapport avec sa ville, de sorte que l'intrigue n'est pas toute tendue par l'action policière en elle-même. La littérature policière se rapproche de la littérature considérée, assez pompeusement, comme « noble » ; et parallèlement la littérature dite « blanche » – là encore, le terme exprime bien une classification de l'ordre du préjugé – n'hésite pas à emprunter certaines ficelles du roman policier, ou du moins à essaimer ses textes de motifs chers à la littérature policière.³

Cela est d'autant plus vrai dans le cas de romans centrés sur le monde urbain, comme nous venons de le suggérer lorsque nous avons évoqué l'importance d'une veine « noire »

¹ Dans l'entretien qu'il nous a concédé, Garcia-Roza avoue avoir une dette envers ces auteurs, dont les œuvres trônent en bonne place dans sa bibliothèque. WEIGEL, François. *Entretien avec Luiz Alfredo Garcia-Roza*, (voir les « Annexes »).

² Pepe Carvalho est l'exemple même du détective bon vivant, forçant un peu trop sur la bouteille pour oublier la noirceur de ses enquêtes, et capable, comme dans le roman *Los mares del Sur*, d'entamer une conversation experte sur la qualité des « *jamonés* » d'Espagne avec son épicier du quartier des Ramblas. VÁZQUEZ MONTALBÁN, 2014 (1979). Pour ce qui est des romans de Camilleri et de l'habileté de l'auteur italien à créer une ville ancrée dans une identité insulaire très forte, on peut notamment se référer au roman suivant : CAMILLERI, 2008 (2005).

³ Cette intrication du roman policier et d'un type de roman aux prétentions littéraires plus affichées ne date bien sûr pas d'hier, et les classifications trop rigides, d'ailleurs, sont parfois davantage entretenues par la critique que par les écrivains. Pour ne donner qu'un exemple très ancien de mariages féconds entre ces deux veines littéraires, *Crime et châtiment*, de Dostoïevski, ne se fonde-t-il pas sur la tension et l'ambiguïté d'un roman policier ? DOSTOÏEVSKI, 1961 (1866).

dans la littérature brésilienne. Dans les grandes villes, où surabondent les bruits, les informations et les passages, l'inquiétude s'empare facilement d'individus dont les relations sociales sont atomisées. « Cette sensation d'une perte de contrôle, d'être entouré d'entités menaçantes et peut-être imperceptibles, est particulièrement appropriée pour se rapprocher des caractéristiques du roman policier [...] ».⁴ avait déjà observé Robert Alter au sujet des textes de Dickens. Les impressions de fatigue, de dissolution et d'oppression sont ainsi légion dans les différents romans étudiés, tout particulièrement dans les représentations, très crues, de *Tant et tant de chevaux* ou de *Passager de la fin du jour*.

Certains thèmes de ces romans renvoient plus ou moins directement à l'enquête et à la recherche d'indices. On songe à des aspects et motifs récurrents, en particulier la question de la mémoire des lieux, les traces inscrites dans la pierre, les lézardes sur les murs qui sont comme des signaux du passé, mais aussi l'image d'espaces labyrinthiques, sans oublier la figure de « l'homme traqué », que Pierre Sansot a très bien mis en lumière.⁵ Un roman comme *O fotógrafo* est tout à fait caractéristique de la façon dont la traque, l'espionnage d'autrui, derrière le masque de l'appareil photo, est l'élément déclencheur du mouvement dans les rues – et nous avons déjà pu effleurer cette question dans notre deuxième partie. Du reste, le photographe, ainsi qu'Íris, sont persuadés que la lecture des images permet de révéler des vérités enfouies et des signes du futur.⁶ Mais au-delà de ce binôme, qui a un rapport direct avec l'acte de la photographie (le photographe en tant qu'opérateur, Íris en tant que « *spectrum* », cible de la photo),⁷ d'autres personnages se présentent en diverses occasions comme des « voyeurs », des enquêteurs qui lancent des regards indiscrets et scrutateurs. C'est le cas, évidemment, du voisin d'Íris, qui par le biais de jumelles lance des regards pervers sur la jeune femme, mais aussi du professeur Duarte, qui aimerait également avoir des jumelles puissantes lui permettant d'entrer inopinément, par le regard, à l'intérieur des maisons qu'il voit depuis sa fenêtre.

⁴ ALTER, 2005, p. 50.

⁵ On peut se référer, au sujet de « l'homme traqué », à notre deuxième partie.

⁶ Lorsque le photographe se replie dans son laboratoire et qu'il développe ses photos, il les observe comme si elles pouvaient lui révéler des secrets sur lui-même et son modèle Íris. Son activité serait ici à mi-chemin entre la magie (l'art divinatoire, la révélation de l'image) et l'intuition de l'enquêteur : « Le processus de révélation analogique confère au personnage la condition d'un détective, puisqu'avec l'aide d'une loupe, le photographe aiguise son regard à l'intérieur de son petit laboratoire qui concentre une odeur d'alcool utilisé dans la chimie ». STAUDT, 2015, p. 200.

⁷ Sheila Staudt l'exprime en reprenant une terminologie de Roland Barthes (BARTHES, 1980) : « Tous deux sont intimement liés à l'univers photographique, puisque selon les termes de Barthes, il est l'Operator, celui qui prend la photo, tandis qu'elle est le Spectrum, le modèle photographié, le référent ». STAUDT, 2015, p. 127.

Il s'agit de traquer autrui... ou bien de suivre les traces du passé.⁸ Des traces indélébiles, quand bien même les autorités politiques voudraient bâillonner l'histoire... La ville a une profondeur historique, comme le suggère à plusieurs reprises le roman *Estive lá fora*, notamment quand Cirilo ressent un mal-être en visitant un musée d'art qui fut jadis un pénitencier. « Les gens essaient de toiletter le passé, en transformant d'anciennes prisons en maisons de la culture. Un leurre. Il eût mieux valu laisser ce bâtiment en ruines ou même le laisser s'écrouler, pour exposer les maux de l'histoire ». (*ELF*, p. 162).⁹ Toujours dans *Estive lá fora*, un passage assimile directement la lecture de signes, que ce soit dans la rue ou dans les ruines de vieilles demeures, à l'échafaudage inventif d'une intrigue policière et à une interprétation déductive de ces traces. « Quand on l'autorisait à fouiller les ruines, il découvrait sur le plancher du salon les traces d'un piano, les marques laissées par une bougie tombée la nuit et des tâches de sang ou de sperme sur les murs des chambres [...] », selon les termes du narrateur. Ce dernier ajoute que Cirilo pourrait chercher des informations sur l'histoire des maisons et l'identité des personnages, mais qu'il ne s'y résout pas, car cette recherche « ne lui fournirait pas d'images romanesques, mieux vaut traquer des indices suspects et composer la trame d'un feuilleton policier » (*ELF*, p. 13).¹⁰

La proximité avec des thèmes policiers n'est donc pas simplement liée au fait que des meurtres et des mystères intrigants occupent une place centrale dans les trames de ces romans, *Estive lá fora* et *Hôtel Brasília*, mais découle aussi de l'importance des empreintes du passé – tant le passé des personnages que celui des villes. Des traces dispersées, semées aux quatre vents, et c'est ainsi qu'*Hôtel Brasília* suggère l'image d'un passé se présentant sous la forme d'un puzzle ou d'un « échiquier » : en effet, « les choses, les événements et les personnes » de l'enfance du narrateur sont « disposés comme sur une immense photo de famille ou sur un

⁸ À la recherche d'un lieu, d'une origine et ayant le sentiment d'une voix perdue, d'un passé toujours fuyant, l'écriture fait trace du passé, sempiternellement. Selon les mots de Michel de Certeau : « La trace 'point' quand il n'y plus de fin localisable pour ce qui se perd. Avec elle surgit l'impératif de l'écriture, dette et mémoire. L'impératif de l'écriture s'articule sur la perte de voix et l'absence de lieu. Il est obligation d'être passant, de passer indéfiniment. Est nécessaire ce qui ne cesse de s'écrire. Il faut sans cesse tracer la dette. Ecrire, c'est ce qui reste à faire, en une marche interminable où se répète l'événement qui n'a pas (eu) lieu. CERTEAU, 2002 (1975), p. 389.

⁹ «As pessoas tentam amenizar o passado, transformando prisões em casas de cultura. Uma falácia. Melhor deixar o prédio em ruínas ou vir abaixo, expondo os males da história».

¹⁰ «Quando o autorizavam a vasculhar as ruínas, descobria no piso da sala de visitas as impressões de um piano, marcas de fogo de uma vela tombada durante a noite e manchas de sangue ou esperma nas paredes dos quartos [...]. Porém esse conhecimento não o enriqueceria em imagens romanescas, melhor buscar traços suspeitos e compor o enredo de uma novela policial».

échiquier lointain où la variété s'était déjà dissoute dans l'uniformité imposée par le temps » (*HB*, p. 20).¹¹

L'écriture est ici un effort de recomposition, une forme d'enquête policière dans ce retour vers le passé qu'accomplit le narrateur. Mais ce dernier sait trop bien que sa mémoire est parcellaire, que « l'échiquier » est « lointain ». Il est conscient que sa recomposition du passé dépend aussi des récits de son père, dont il a tendance à se méfier (il va jusqu'à le soupçonner d'avoir tué Valdivino). Le lecteur a d'ailleurs tout lieu de se méfier de la parole du narrateur lui-même, un narrateur qui tantôt s'adresse à lui avec ironie, tantôt instille lui-même le doute sur les réelles intentions qui l'ont poussé à écrire, notamment lorsqu'il glisse les mots suivants : « peut-être parce que je veux cacher la raison réelle d'être ici en train d'écrire, raison toute personnelle, de quelqu'un qui tente de déguiser avec des mots la souffrance et le martyre humain [...] » (*HB*, p. 16).¹² Le texte s'offre ainsi au lecteur comme un casse-tête qu'il doit résoudre.¹³

Récit d'un certain Orient, également, laisse la part belle aux vides et aux lacunes. C'est un roman bâti par ce jeu constant entre ombre et lumière, sur des mystères, des secrets, des nuances établies par des témoins différents. Dans son récit, la narratrice principale a tendance à contourner des scènes traumatiques et à supplanter les vides par la puissance de l'imagination et par une profusion de récits, qui s'interposent comme des écrans face aux souvenirs les plus douloureux. L'écriture comble l'absence, mais avec un sentiment de coupure. Il est notoire d'observer que la mort de Soraya Ângela, scène qui a visiblement créé une fêlure dans la conscience de la narratrice, n'est relatée que par des à-côtés. La narratrice, en effet, ne fait que raconter les jeux de Hakim avec la petite Soraya, elle se contente de dresser le portrait de cette petite fille muette et revient simplement sur la précipitation de toute la famille au moment de « l'impact » et du « bruit sourd » qui l'a accompagné (*RCO*, p. 18).¹⁴ L'impact, le bruit : ce sont les seuls mots renvoyant à cette mort fulgurante...

Mais, au juste, comment Soraya est-elle morte exactement ? Le lecteur n'est pas en mesure de le savoir... De même, les deux fils terribles d'Emilie sont décrits, par toutes les voix narratives, dans des allusions évasives, comme des êtres haineux, despotiques, violents... mais quels ont été leurs réels méfaits (qui doivent être terribles puisqu'ils sont vus

¹¹ “[...] As coisas, fatos e pessoas da minha infância [são] dispostos como numa enorme fotografia de família ou como num tabuleiro distante onde a variedade já se havia desfeito na uniformidade imposto pelo tempo”. (*CL*, p. 27).

¹² “[...] Talvez porque eu queira esconder a verdadeira razão por estar aqui escrevendo, razão só minha, de quem procura disfarçar nas palavras o sofrimento [...]”. (*CL*, p. 22).

¹³ Ainsi, Graça Ramos considère qu’*Hôtel Brasília* est « un roman que la structure rapproche des poupées russes ». RAMOS, 2013, p. 198.

¹⁴ “impacto”, “baque surdo”, *RCO*, p. 14.

avec tant de méfiance par tout le monde) ? Il y a là un ensemble de non-dits, de secrets jamais tout à fait éclaircis. Comme les circonstances du suicide d'Emir, la nature des relations entre ce dernier et sa sœur Emilie, les raisons qui ont poussé le destinataire du récit (frère de la narratrice) à quitter Manaus, ou bien les lettres trouvées dans le coffre d'Emilie, qui laissent supposer des passions anciennes, étouffées dans le silence.¹⁵

Les souvenirs sont refoulés ou oubliés, et si les vides et lacunes de la mémoire ne seront pas nécessairement comblés, ils sont en tous les cas les moteurs de la quête de mémoire, ou peut-être même « l'enquête » à travers le temps et dans les plis de l'espace. Une enquête qui sollicite le lecteur, lequel doit faire preuve de la plus grande attention pour recouper les différentes informations, parfois contradictoires, qui se croisent dans les différents récits collectés par la narratrice principale. C'est là un aspect que l'on retrouve dans *Passager de la fin du jour*, *Estive lá fora*, *Hôtel Brasília* et *O fotógrafo* : de par leurs structures fragmentées, ces textes font appel à la perspicacité du lecteur pour établir des correspondances entre plusieurs épisodes et tenter de relier différents récits qui se complètent ou au contraire donnent des éclairages différents d'un même événement. Par exemple, le combat de la guêpe et de l'araignée dans *Passager de la fin du jour* ; ou bien, dans *O fotógrafo*, la rencontre entre Duarte et Lídia, racontée par différents personnages, y compris par le photographe.

¹⁵ Le non-dit, l'inexprimable du passé, éventuellement la non-connaissance de ce passé : ces béances de la mémoire font quelque peu songer à *Pedro Páramo*, où le non-dit est autrement plus angoissant, car il finit par envahir tout l'espace romanesque, et qu'il se prolonge jusqu'après la mort... *Pedro Páramo* est un roman à la structure fragmentaire, dont on peut distinguer cependant deux grandes parties : dans la première partie du roman, l'instance énonciatrice est essentiellement le narrateur-personnage Juan Preciado, qui respecte la dernière volonté de sa mère défunte en se rendant à Comala, village qui n'est plus peuplé que d'ombres errantes et qui fut jadis dominé par son père, le cacique sanguinaire Pedro Páramo, dont il cherche à retrouver les traces ; dans la deuxième partie, alors que meurt Juan Preciado lui-même, victime de son angoisse terrible et accablé par tous ces morts en errance sur qui s'abat le poids lourd du péché et de la culpabilité, le texte est surtout composé par des dialogues, parfois amenés par la présence discrète d'un narrateur extérieur, et l'origine de la désolation de ce village est éclairée par le récit – antérieur à la quête de Juan Preciado – de la vie et des amours désespérés de Pedro Páramo. RULFO, 2010 (1955). Intrication des temps, pluralité des narrateurs, atmosphère trouble teintée de merveilleux, traces laissées par les morts, et mystères jamais tout à fait épaissis : autant d'éléments que l'on retrouve dans le texte de Rulfo et dans celui d'Hatoum. *Si Récit d'un certain Orient* n'est pas aussi sombre que *Pedro Páramo* et si les tons et les syntaxes des récits sont loin d'être les mêmes, il n'est peut-être pas tout à fait incongru d'entendre dans le *Récit d'un certain Orient* de lointains échos de l'œuvre de Juan Rulfo, dont on sait qu'elle est très appréciée par Milton Hatoum. « C'est un livre fondamental pour moi », disait-il au sujet de ce livre, mais aussi de *Diadorim* [titre original : *Grande sertão: veredas*], de Guimarães Rosa, et d'*Absalon, Absalon*, de Faulkner, trois livres où, selon lui, les auteurs partent d'un espace donné pour en déployer des symboles et des imaginaires qui dépassent la géographie du roman, transportant le lecteur très loin à travers l'imagination. Milton Hatoum a livré ces commentaires à l'occasion d'un discours lors du festival de littérature de Belo Horizonte, en 2015, et ce texte est disponible dans la presse : « Milton Hatoum compartilha com o Pensar íntegra do texto de abertura do FLI-BH », *Estado de Minas*, 17/07/2015. Sur internet (consulté le 27 juin 2017) : <http://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2015/07/17/noticias-pensar,169680/milton-hatoum-compartilha-com-o-i-pensar-i-integra-do-texto-de-aber.shtml>.

Pour reprendre l'image employée dans *Hôtel Brasília*, le lecteur est lui aussi convié à raccorder les différentes pièces de « l'échiquier ». L'intrigue qu'il recompose bon gré mal gré restera cependant toujours incomplète. Des vides, des mystères et des incompréhensions persistent. À l'image des interrogations qui entourent la mort de Valdivino dans le roman d'Almino ; ou des doutes qui demeurent sur le destin des passagers « de la fin du jour », une fois que leur voyage prendra fin. Entre une unité illusoire et la tendance à l'éclatement, les intrigues des romans sont à l'image des villes représentées, creusées par les vides, les foyers de violence, les coupures sociales et les limites spatiales...

7.3 Marques scripturales de la ville dans les récits

Personnages et lecteurs sont donc invités à mener leur enquête à partir des traces de la ville. Cela nous renvoie à l'association classique entre une ville et un texte ouvert ; la ville, avec son réseau de rues, sa topographie, mais aussi avec les marques du temps inscrites sur les édifices, possède sa propre écriture. Cela est vrai au sens métaphorique, mais aussi au sens premier, puisque les enseignes publicitaires, les tags, les panneaux d'indication et les feuillets volants distribués à la sauvette introduisent du texte au cœur de la ville. Certains des romans de notre corpus ont incorporé dans le fil de leurs récits cette dimension scripturale de leurs villes. C'est tout particulièrement le cas de *Tant et tant de chevaux*, dans lequel des listes d'emplois, des annonces de cœur, des menus de restaurants ou des feuillets religieux s'intercalent entre des fragments narratifs. Cette masse d'informations et de textes éclaire la profusion et le bavardage de la ville.

Marc Augé avait insisté sur l'envahissement de l'espace par les textes, les panneaux, écrans, affiches et publicités,¹ en affirmant que dans le régime des non-lieux sont « mises en place les conditions de circulation où les individus sont censés n'interagir qu'avec des textes ».² Or, comme l'exprime Christina Horvath dans son étude consacrée au roman urbain contemporain en France, « ce caractère éminemment textuel facilite l'intégration des non-lieux dans le corps des textes littéraires [...] ».³ Les messages des non-lieux s'intercalent dans le récit, comme dans *Passager de la fin du jour*. En effet, comme nous avons pu

¹ « Les non-lieux réels de la surmodernité [...] ont ceci de particulier qu'ils se définissent aussi par les mots ou les textes qu'ils nous proposent : leur mode d'emploi en somme ». AUGÉ, 1992, p. 139.

² *Ibid.*, p. 139.

³ HORVATH, 2008, p. 75.

l'évoquer, en passant, lors de nos deux premières parties, ce roman fait allusion, à deux ou trois reprises, à des publicités et donc à l'écriture commerciale qui parsème la ville. Ces publicités sont nettement mises en évidence dans le paysage urbain, comme si elles s'interposaient de force entre le regard des personnages et le reste du décor urbain. Ainsi, quand le bus est englué dans les embouteillages, Pedro peut difficilement faire abstraction d'une publicité géante, « de la taille du bus » (*PFJ*, p. 188).⁴

L'image publicitaire va du reste déclencher en Pedro le souvenir d'une anecdote survenue à Rosane, et nous renvoyons à l'analyse que nous avons faite de cette transition narrative, dans notre deuxième partie. Quoi qu'il en soit, le texte dénonce ici implicitement l'indécence des techniques de marketing, car en plus de constituer une forme de pollution visuelle, ces publicités imposent l'idéal d'une vie bourgeoise. La photo de la publicité est celle d'une top-modèle ou célébrité de la télévision, « à demi couchée, alanguie », « presque irréaliste, aux lignes trop longues », « les yeux immenses, [...] aveugles à la poussière et aux cendres face à eux » (*PFJ*, p. 188-189).⁵ Le vocabulaire le montre assez, la photo jure avec le paysage urbain environnant. Le texte souligne le fait que ce cliché vend une réalité surfaite, « irréaliste », en contradiction presque totale avec le quotidien de la population.⁶ On détachera en particulier l'image des « yeux aveugles à la poussière », comme une matérialisation de la cécité d'un monde global et prospère, qui refuse de voir ce monde « d'en-dessous » ou des « marges », de la saleté et de la misère.

Dans *Estive lá fora*, les mentions à des inscriptions sur les murs servent à caractériser l'activisme politique ou les aspirations libertaires de la jeunesse, en une époque qui est non seulement marquée par le pouvoir du régime militaire, mais aussi par toutes les revendications sociétales ayant essaimé un peu partout dans le monde, vers la fin des années 1960 (et notamment en 1968, soit juste avant 1969, année durant laquelle la diégèse se développe). Dans l'un des passages qui fait allusion à ces inscriptions murales, le texte exprime d'ailleurs une forme de paradoxe, puisqu'un mendiant fait la manche afin de pouvoir se payer un Coca-

⁴ “do tamanho do ônibus” (*PFJ*, p. 151)

⁵ “meio deitada, mole”, “meio irreal em suas linhas longas demais”, “os olhos imensos (...), cegos para a poeira as cinzas à sua frente”. (*PFJ*, p. 151).

⁶ Ce simulacre vendu par les grands groupes commerciaux est d'ailleurs plusieurs fois mis en scène dans ce roman, et on trouve un autre exemple significatif dans un passage où Pedro se souvient d'une journée où lui et Rosane discutaient des problèmes du Tirol, tout en regardant distraitement la télévision. Le texte décrit alors très précisément les éléments visuels d'une publicité pour une banque, dans laquelle un couple souriant, brandissant des cartes de crédit qui « semblaient s'embrasser dans les airs » (en portugais : “parecia que os cartões se beijavam no ar”), range sa voiture au bord d'une piscine, d'où émerge une jeune fille à la « peau bronzée » (“pele bronzeada”), devant une « maison peinte de frais » (“uma casa recém-pintada») et une pelouse impeccable. La précision de l'écriture n'est pas gratuite, le vocabulaire restitue les images d'un bonheur factice offert par la télévision, et ce qui est dépeint est une sorte d'*American way of life* qui jure avec la réalité de la ville brésilienne représentée par Rubens Figueiredo (*PFJ*, p. 68 et *PFJ*, p. 54).

Cola, une marque qui est un emblème du capitalisme américain, tandis que dans son dos est écrit sur le mur « Dégagez, les Amerloques ! À bas l'impérialisme ! Vive Cuba ! » (*ELF*, p. 34).⁷ Le paradoxe n'est qu'apparent, puisqu'en réalité le texte éclaire le hiatus entre les militants de gauche, issus de classes plutôt privilégiées, et le peuple non-politisé, indifférent aux préoccupations de la jeunesse de gauche.

Dans un autre passage, le message est moins politique, mais il s'agit d'une référence intertextuelle à des vers écrits par un poète de Recife, recopiés sur le mur d'un bar de marginaux, certainement parce qu'ils expriment les aspirations frustrées d'une génération en quête de liberté : « Il ne trouve, de familier, que le poème de Carlos Pena Filho, écrit sur le mur d'un bar : ce sont trente chopes de bière, trente hommes assis, trois cents désirs bâillonnés, plus de mille rêves frustrés » (*ELF*, p. 43).⁸ Mais c'est sans doute dans *Le silence de la pluie* et *O fotógrafo* que la réutilisation, par les narrateurs, de textes visibles sur les murs ou bien sur les enseignes d'édifices, est la plus intéressante. Dans les premières pages du roman de Garcia-Roza, la très élégante artiste designeuse Bia flirte avec l'architecte et professeur Júlio. Après une conférence à l'université fédérale de Rio de Janeiro, tous deux traversent la rue Carioca pour se rendre au Bar Luiz. Le texte décrit en quelques traits l'animation des rues et surtout relève les annonces de films placardées sur la porte du cinéma Íris : « [...] une affiche manuscrite annonçait 'Deux films et deux shows avec des filles triées sur le volet' ; tandis qu'une autre, richement illustrée, présentait le film *L'Exterminatrice d'orgasmes* » (*SDP*, p. 15).⁹

Pourquoi la narration s'arrête-t-elle à ce genre de détails ? Très certainement parce que de la sorte le texte donne vie au centre-ville de Rio de Janeiro, un espace hétéroclite où le prosaïque se mêle à un raffinement singulier, et où l'ancien et le moderne se côtoient. De belles bâtisses à l'intérieur art-déco abritent un bar regorgeant de monde ainsi qu'un cinéma pornographique, et une rencontre romantique entre deux jeunes gens aisés et très cultivés se développe avec des illustrations de films coquins comme toile de fond, mais aussi à côté d'un touriste qui étudie la carte de la ville, et à deux pas d'un « grand mulâtre, portant un débardeur en soie, deux bracelets en argent à chaque poignet, une chaîne autour du coup et beaucoup de bagues » (rien que ça !), engagé dans une conversation « à voix basse avec une blonde »

⁷ “Fora americanos! Abaixo o imperialismo! Viva Cuba!”

⁸ “De conhecido encontra apenas o poema de Carlos Pena Filho, escrito na parede de um bar: são trinta copos de chope, são trinta homens sentados, trezentos desejos presos, mais de mil sonhos frustrados”.

⁹ “[...] um cartaz anunciava ‘Dois filmes e dois shows com garotas selcionadas’, enquanto outro, fartamente ilustrado, apresentava o filme *Exterminadora de orgasmos*” (*SDC*, p. 13).

(SDP, p. 15).¹⁰ Par ailleurs, en connaissant le fin mot de l'histoire ourdie par Garcia-Roza, on ne peut s'empêcher de se demander si le titre du film mentionné n'est pas une anticipation discrète et ironique du dénouement. Rosa, tuant Aurélio après un coït d'une violence inouïe, n'est-elle pas, au sens premier, une « exterminatrice d'orgasmes »...

Le contraste entre le romantisme de la situation romanesque et la description de l'entrée du cinéma est assez net, mais pour ce qui est de l'anticipation du dénouement, nous en convenons, elle n'est peut-être pas voulue par l'auteur. Dans *O fotógrafo*, en revanche, on ne peut douter de l'intentionnalité des jeux de miroir établis entre l'intrigue romanesque et le relevé d'inscriptions et d'illustrations, dans le fil de la description des rues. Plongé dans le mouvement des rues, le photographe passe devant un kiosque de journaux et son regard est accroché un court instant par le titre d'un magazine : « EXCLUSIF ! LÍDIA ET DUARTE VONT SE SÉPARER ! » (OF, p. 115).¹¹ Cette manchette se réfère à un fait marquant d'une *telenovela* et retient forcément l'attention du personnage, qui rumine alors des pensées sur sa femme Lídia. Cependant, contrairement au lecteur, le photographe ignore que l'amant de Lídia s'appelle aussi Duarte, et c'est pourquoi il finit par passer son chemin en oubliant l'affiche.

Le personnage poursuit son chemin, mais subrepticement se remet à ruminer des pensées au sujet de ce titre, puis songe même à rebrousser chemin pour revoir l'affiche, comme s'il avait le pressentiment que la phrase était une clef qui pourrait lui permettre de percer un mystère. Autrement dit, l'emploi de textes lus par les personnages au cours de leurs pérégrinations est une façon d'adresser des clins d'œil complices au lecteur, qui en sait toujours plus que le personnage. Tezza affectionne cette technique, puisqu'on trouve un autre détournement parodique dans l'épisode où Duarte et Lídia échangent leur premier baiser. Alors que le couple est au cinéma, une bande annonce défile sur l'écran pour une adaptation filmique des *Illusions perdues* de Balzac. Tezza s'amuse ainsi de l'idylle naissante entre la jeune Lídia et Duarte, son professeur, un homme peu disposé à renoncer à sa situation d'homme marié avec la riche Mara (OF, p. 80).

7.4 Le mouvement et le défilé d'images urbaines

¹⁰ “[...] Atrás de Bia, um mulato alto, camiseta de seda sem mangas, duas pulseiras de prata em cada pulso, corrente noi pescoço e muitos anéis, argumentava em voz baixa com uma loura » (SDC, p. 13).

¹¹ “EXCLUSIVO: LÍDIA E DUARTE VÃO SE SEPARAR!”

Les publicités ou les annonces de journaux, les traces écrites et non écrites sont saisies au « vol » par l'œil des personnages, que ces derniers se retrouvent dans la situation de piétons, comme le photographe, ou bien dans celle de passagers des transports, comme Pedro. Nous avons déjà insisté, à diverses reprises, sur un effet souvent recherché par les auteurs de notre corpus : donner, par l'écriture, l'impression du mouvement, faire défiler les images au gré des déplacements en milieu urbain. Nous avons relevé dans notre première partie l'importance de la notion du parcours, avec la récurrence de descriptions itinérantes. Recife, Brasília ou Manaus se dévoilent aux yeux du lecteur dans le rythme de la marche de Cirilo, du narrateur JA et de son chien Typhon, ou de la fille adoptée par Emilie.

Par exemple, dans les descriptions du ciel et des couleurs, qui occupent une place importante dans certains des romans étudiés, l'interface intérieur-extérieur est fondamentale, c'est-à-dire que les éléments visuels, extérieurs, sont le plus souvent déployés à partir des parcours des personnages et de leurs impressions intérieures. Prenons ces quelques phrases d'*Estive lá fora*:

Recife, désert, laisse voir la beauté des façades, ses tons rouge, bleu et jaune que seuls les habitants des tropiques osent utiliser. Le soleil avance d'un détail caché à l'autre, les découvrant. En ces heures, je crois qu'il n'existe aucune autre ville qui soit si belle, et j'enrage contre ceux qui la maltraitent.¹

Ce qui pourrait apparaître comme un tableau pittoresque est en fait un tableau rendu vivant par le regard de Cirilo (le passage cité est une lettre qu'il a écrite à sa mère), dont l'émotion est palpable alors qu'il parcourt les rues de Recife. La description a d'ailleurs une fonction dans le récit puisqu'elle préfigure la scène du ravissement de Cirilo, lorsque celui-ci, au bout de sa marche, pénètre dans le couvent franciscain.

Parfois, la description itinérante n'épouse plus le rythme de la marche, mais d'un véhicule, et sans s'attarder sur tel ou tel élément de la ville, les descriptions ne font qu'énumérer des éléments de paysage : un supermarché, des enfilades de bâtiments, le flux d'autres véhicules. Cela arrive dans *Estive lá fora*, *O fotógrafo*, plus régulièrement dans *Tant et tant de chevaux*. Dans huit fragments différents du roman de Ruffato, la narration, comme le relève Sheila Katiane Staudt, renvoie à la ville au moment où les personnages se trouvent dans leur voiture (c'est le cas le plus fréquent), mais aussi en hélicoptère ou en avion. Les phrases et les éléments visuels défilent vite, d'un fragment à l'autre, et le déplacement des véhicules conduit la narration à un « même mouvement vélocé » et syncopé, qui n'enregistre

¹ “O Recife deserto deixa ver a beleza dos prédios, tons de vermelho, azul e amarelo que apenas os moradores dos trópicos se atrevem a usar. O sol avança por detalhes ocultos, revelando-os. Nessas horas, acho que não existe cidade mais bonita do que essa e tenho raiva dos que a maltratam”. (*ELF*, p. 239).

que « la surface des choses ».² Dans *Passager de la fin du jour*, tout au long du roman la ville est saisie à travers la dynamique du voyage en bus, avec ses à-coups, ses moments d'accélération et ses embouteillages. Le regard du passager (et avec lui le regard du narrateur qui enregistre ses mouvements intérieurs) « glisse sur les passants mais aussi sur les façades, sur les immeubles qui se renouvellent »...³ Dans cette observation de Sansot sur la « poétique » urbaine liée à l'autobus, c'est le verbe « glisser » qui retient surtout notre attention.

En effet, l'écriture met souvent en place des sortes de « travellings » qui « glissent » sur les détails urbains, « à la surface des choses »... Comme lorsque notre champ visuel s'accélère derrière le hublot d'un avion : « À cet instant, en regardant par la fenêtre, on avait presque l'impression de se trouver à bord d'un avion en train de décoller », c'est d'ailleurs une formule employée par le narrateur de *Passager de la fin du jour*. L'accumulation de substantifs déploie cette vision accélérée de la ville, dans la vitesse du bus : « Apparurent peu à peu les terrasses des maisons et des petits immeubles : des citernes d'eau, des antennes, des appentis précaires, des barbecues, du linge mis à sécher sur des cordes tendues » (*PFJ*, p. 25).⁴ Dans le même temps, Pedro observe aussi l'agitation à l'intérieur du bus, les bousculades entre passagers, et toutes ces visions se mêlent à son propre paysage mental.⁵ Dans un tourbillon d'images, sa position de passager fait de lui le témoin de la « représentation-spectacle »⁶ d'une ville en mouvement.

Nous parlions de travellings et l'expression nous renvoie bien sûr au cinéma. Dans nos deux premières parties, nous avons déjà pu évoquer, au sujet de *Récit d'un certain Orient* ou d'*Hôtel Brasília*, le fait que leurs écritures figurent parfois des peintures en mouvement,⁷ ou des tableaux animés, des descriptions impressionnistes. Nous y reviendrons lorsque nous procéderons à l'analyse individualisée de chacun des romans, mais pour l'heure nous allons centrer notre attention sur les points de jonction entre quelques romans du corpus et les arts

² STAUDT, 2015, p. 57.

³ SANSOT, 2004, p. 301.

⁴ “Naquele momento, quem olhava através da janela tinha quase a impressão de estar num avião que decolava. Surgiram aos poucos os terraços das casas e dos prédios baixo: caixas d'água, antenas, telheiros precários, churrasqueiras, roupas penduradas para secar em cordinhas esticadas”. (*PFJ*, p. 20).

⁵ Comme l'écrit Pierre Sansot, le passager d'un bus « réalise l'impossible : mêlé à la foule, à la cohue de la plateforme où l'on se bouscule, il domine une autre foule – celle de la rue à laquelle il appartient un peu. Il mêle et il brasse toutes les fièvres de la ville : celle de la plate-forme, celle de la rue et celle qui lui appartient en propre, faite d'une bousculade de mots, de visages et d'images ». SANSOT, 2004, p. 301.

⁶ Selon Pierre Sansot, être passager d'un autobus, c'est faire l'expérience de cette « représentation-spectacle » de la ville. *Ibid.*, p. 302.

⁷ Rappelons-nous des expressions très significatives de *Récit d'un certain Orient* : la narratrice, dans les quartiers le long du fleuve, décrivait « un gigantesque spectacle mobile » et des « couleurs en mouvement » (*RCO*, le texte original en portugais, p. 115), deux expressions que nous avons citées dans notre première partie.

visuels que sont la photographie et le cinéma. Dans *O fotógrafo*, le lecteur, tel un spectateur, doit être particulièrement vigilant et rapide dans l'identification de chaque épisode ; il lui faut sans cesse être attentif aux croisements de personnages dans le hasard de leurs déambulations, ainsi qu'aux complémentarités et résonances qui émergent entre les chapitres, sans compter les messages subliminaux contenus dans le titre de tel film ou de telle couverture de magazine.

De ce point de vue, il doit notamment faire preuve de sagacité en s'appuyant sur les quelques plans larges de la ville, où le texte fait référence à la couleur du ciel. Par exemple, il vaudrait mieux que le lecteur relève le moment où le photographe voit le soleil matinal qui inonde Curitiba,⁸ penché à une fenêtre chez Íris, ou bien celui où il contemple le crépuscule depuis les hauteurs du quartier de l'Alto de Mercês.⁹ Ce lecteur doit rester concentré jusqu'à la dernière phrase du roman, où « un filet de lumière matinale se reflète sur le trottoir » (*OF*, p. 285),¹⁰ point de départ d'une nouvelle journée. Bárbara Cristina Marques a très justement signalé l'importance de ces images visuelles de la ville, en tant que marqueurs temporels venant combler, « dans l'espace diégétique, le manque de temporalisation ressenti par le lecteur en fonction de la rapidité et de la simultanéité avec lesquelles scènes et événements apparaissent ».¹¹ Le mot de « puzzle », que nous avons employé au sujet de la construction narrative d'*Hôtel Brasília* et de *Récit d'un certain Orient*, paraît également pertinent pour le roman de Tezza. Mais sans doute l'expression de Cimara de Melo,¹² qui parle d'une construction narrative délibérément élaborée comme une « véritable mosaïque de regards », est-elle encore plus appropriée ?

L'expression, en effet, met en exergue un aspect fondamental de ce roman et, sans doute, plus généralement, de la fiction contemporaine dans son ensemble, y compris pour des romans qui ne s'inscrivent aucunement dans un dialogue avec les arts visuels :¹³ elle insiste sur le fait que le montage narratif, en bien des points, établit des correspondances avec des techniques visuelles. Or ces techniques visuelles sont souvent reliées à l'idée de mouvement,

⁸ « Il jeta un nouveau coup d'œil depuis la fenêtre, les lignes des immeubles, le soleil agressif [...] ». (« Ele voltou a olhar pela janela, o recorte dos prédios, o sol agressivo [...] », *OF*, p. 35).

⁹ « Podia contemplar quase que a cidade inteira, que parecia estranhamente silenciosa, um distante e escuro perfil de prédios contra um céu um pouco menos escuro de onde vinha um vento quente », *OF*, p. 217.

¹⁰ « um fiapo de manhã se refletindo na calçada »

¹¹ MARQUES, Barbara Cristina. « 25 fotogramas: a interface literatura/cinema no romance *O fotógrafo* », de Cristóvão Tezza, in *Itinerários*, Araraquara, janvier-juin 2013, n° 36, p. 225.

¹² VALIM DE MELO, Cimara. « O romance e imagem em *O fotógrafo*, de Cristóvão Tezza ». In.: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, UFRJ, n.8, dezembro 2012, p.100.

¹³ Dans la phrase liminaire de son livre *Além do visível, o olhar da literatura*, Karl Erik Schøllhammer lance cette question rhétorique qui en dit long sur l'importance du champ visuel dans la culture, et donc aussi dans la littérature contemporaine : « Comment lire de la littérature aujourd'hui sans prendre en compte la prédominance de la culture de l'image ? ». SCHOLLHAMMER, 2007, p. 7.

d'enchaînement d'images. Dans son texte, Tezza joue d'une double potentialité de la photographie : le cliché, comme l'éclaire Susan Sontag, est une coupe unique dans le temps, « un procédé pour fixer l'image de ce qui disparaît », ¹⁴ pour capturer et pérenniser un événement isolé, mais tout à la fois l'appareil photo fait de nous des « consommateurs d'images sur un rythme sans cesse accéléré », ¹⁵ et la photo peut de plus s'insérer dans une séquence, un montage. La technologie, après la photographie, a d'ailleurs permis d'animer les images, par le cinéma, et c'est par le bout de cette lorgnette que la critique Barbara Cristina Marques a pu évoquer, au sujet du montage narratif réalisé par Tezza, une interface entre la littérature et le cinéma, ¹⁶ car la dynamique narrative met en mouvement les images, elles les fait défiler. Les croisements des lieux et des personnages entre les chapitres créent des effets de simultanéité, semblables aux impressions que la photographie proportionne. ¹⁷

À l'intérieur même des chapitres, le texte est comme découpé par une série discontinue de photogrammes. Prenons le chapitre « Le photographe boit une bière » (« O fotógrafo bebe uma cerveja »). Le photographe a laissé sa voiture sur la place de l'Expedicionário, mais il avance en sens contraire sur l'avenue Mariano Torres, en jetant des coups d'œil pour voir si le trafiquant du premier chapitre est encore présent. En revenant sur ses pas, surprise : Íris sort de l'appartement. Il la voit prendre la rue Doutor Faivre, et la traque avec son appareil. « Il s'adossa au mur d'un parking et encadra, de loin, la silhouette d'Íris [...], prête à tomber dans les rets du mouvement millimétrique de son appareil, qui capturerait sa forme et peu à peu la rapprochait en la grossissant » (*OF*, p. 40). ¹⁸ Il prend alors deux photos, puis attend que des voitures passent et que son modèle se dégage de l'ombre projetée par une personne arrêtée au même passage pour piétons, avant de reprendre d'autres photos. La jeune femme s'éloigne, mais ici ou là réapparaît « sa silhouette, parmi d'autres » (*OF*, p. 41), ¹⁹ comme dans des flashes d'images qui resserrent la vue sur Íris au cœur de la rue. Dans le va-et-vient de la foule, un autre gros plan donne ensuite à voir un enfant de rue qui

¹⁴ SONTAG, 2008 (1973), p. 32.

¹⁵ L'expression est une nouvelle fois empruntée à Susan Sontag, *ibid.*, p. 243. L'intellectuelle nord-américaine cerne très bien cette impression d'une danse folle d'images, transmise par la photographie : « En même temps que nous fabriquons et consommons davantage d'images, nous ressentons le besoin d'en avoir encore plus, toujours plus. [...] Notre sentiment oppressant de la mutabilité de toute chose s'est exacerbé depuis que les appareils photos nous ont donné le moyen de 'fixer' l'instant fugitif ». *Ibid.*, p. 242-243.

¹⁶ MARQUES, Barbara Cristina. « 25 fotogramas: a interface literatura/cinema no romance *O fotógrafo* », de Cristóvão Tezza, in *Itinerários*, Araraquara, janvier-juin 2013, n° 36.

¹⁷ SONTAG, 2008 (1973), p. 120 : « Le regard ultra-mobile de la photographie flatte le spectateur, en créant une fausse impression d'ubiquité, une maîtrise fallacieuse de l'expérience ».

¹⁸ « Encostou-se no muro de um estacionamento e enquadrou, longe, o vulto de Íris [...], pronto a cair no milimétrico movimento da câmera, que capturava a sua forma e pouco a pouco a trazia para perto ».

¹⁹ « seu vulto entre outros ».

passé à quelques mètres du photographe, avec l'intention, sans doute, de lui demander l'aumône. La jeune femme, elle, passe la rue Quinze, et le photographe, dans un plan large, la distingue s'approchant du rectorat universitaire.

Tout au long de ce chapitre, des images fugitives se succèdent sans véritables transitions, un peu comme si le texte appliquait « la stratégie de petits 'cuts' »²⁰, empruntée au cinéma, comme le fait remarquer Barbara Cristina Marques. La séquence d'images et de « cuts » serait ici la suivante : d'abord une photo d'Íris, puis un « cut » avec des véhicules qui passent, on voit ensuite le mouvement de la foule dans laquelle la jeune femme s'engouffre, une autre photo d'elle est prise et, finalement, un cadrage sur un enfant de rue se juxtapose à ces images. À tout cela, il faut ajouter des « instantanés » narratifs sur les pensées intérieures du photographe. De fait, ces instantanés intérieurs et les images extérieures se télescopent, de sorte que l'écriture crée une impression de simultanéité. Or la juxtaposition de « différents fils diégétiques » crée les mêmes effets de fragmentation, de mouvement et de simultanéité à l'échelle du roman tout entier, ce que fait ressortir, une fois encore, l'analyse remarquable de Barbara Cristina Marques:

Différents fils diégétiques qui conservent, évidemment, une certaine linéarité narrative, mais qui sont exposés au lecteur de façon affaiblie, comme des blocs ou des raccourcis qui se rejoignent, en des rencontres fortuites qui, peu à peu, se greffent à la trame. C'est comme si Tezza avait décidé de ne pas avoir recours au « fade-in » pour dissoudre l'intervalle entre chacun des épisodes (ou chapitre). Au contraire, il y aurait entre eux des coupures.²¹

On peut en effet considérer qu'il y a là une interface entre la littérature et le cinéma, mais il ne faudrait surtout pas oublier la troisième pointe du triangle : la photographie. Tezza met en place, par l'écriture, des descriptions succinctes, des arrêts sur image, qui capturent Curitiba à différentes heures de la journée, et parfois grossissent la vue, encadrant par exemple fixement le visage d'Íris ou celui d'un mendiant dans les rues de cette ville. Mais en même temps l'écrivain relie par des fils ténus ces différentes images, dans une dynamique narrative marquée par l'entrecroisement des personnages. On ne peut vraiment parler de séquences narratives qui s'enchaînent selon un schéma actanciel très clair, avec un début et une fin,²² et cependant des raccordements entre des scènes, des lieux et des personnages, ne s'établissent pas moins dans la discontinuité narrative du roman.

²⁰ MARQUES, Barbara Cristina. « 25 fotogramas: a interface literatura/cinema no romance *O fotógrafo* », de Cristóvão Tezza, in *Itinerários*, Araraquara, janvier-juin 2013, n° 36, p. 220.

²¹ *Ibid.*, p. 219.

²² Aucune des histoires liées aux différents personnages n'a vraiment de fin, et aucune ne fait figure d'histoire centrale à laquelle se subordonnent les autres récits. La relation entre le photographe et Íris ouvre et clôt le

Selon l'intuition de Susan Sontag, en tant que morceau du réel ou d'une séquence filmique, le photogramme s'apparente à une « citation », ce qui lui donne une forme de légitimité factieuse, en sa qualité d'être-là, de témoignage éparpillé du réel.²³ Susan Sontag, développant ensuite un parallèle entre la citation du réel (par une photo... ou par un photogramme narratif) et la citation d'un film (par une photo de plateau), a ces mots très éclairants : « Le monde photographié entretient la même relation, d'une fausseté essentielle, avec le monde réel, que le photogramme avec le film. La vie n'est pas faite de détails significatifs, illuminés l'espace d'un éclair, fixés pour toujours. Les photographies le sont ».²⁴ Tezza joue de ces rapports trompeurs, « d'une fausseté essentielle », entre des « citations » et une représentation totale de la vie, entre la discontinuité narrative et le plan d'ensemble du roman, entre la photographie d'un fait unique et une séquence d'images formant une sorte de processus filmique. Finalement, il entretient une ambiguïté entre des instantanés conçus comme des « messagers de l'identité » (*OF*, p. 29) et, par opposition, l'idée que l'identité et la réalité ne sont jamais réductibles à des photogrammes.

Notons l'importance de la photographie dans un autre texte de notre corpus, à savoir *Récit d'un certain Orient*, et pas seulement parce que l'un de ses personnages, l'Allemand Dorner, est un photographe de profession. La question du mouvement n'y est pas aussi manifeste, mais on y retrouve implicitement cette idée que la photographie se présente sous la forme d'une citation du passé, et qu'à ce titre elle est de nature à faire transiter la mémoire entre passé et présent. L'échange de photographies est un moyen de préserver une intimité entre Emilie et son fils Hakim, parti de Manaus; les clichés sont des instantanés de vie qui figent le présent et sont donc ensuite aptes à raviver des instants, des impressions émergeant du passé. « Elle m'envoya des photographies pendant près de vingt-cinq ans, et sur ces photographies j'ai essayé de déchiffrer les énigmes et les soucis de ses jours [...] » (*RCO*, p. 127).²⁵ L'idée implicite d'une « énigme » est une fois de plus au cœur de l'esthétique hatoumienne. Une même fascination entoure d'ailleurs la photographie d'Emir, seul sur les

roman, sans compter que ces deux personnages réapparaissent le plus souvent dans les différents photogrammes (ou chapitres). En tant que telle, cette rencontre occupe une place à part, mais elle n'affecte pas de façon décisive le cours des autres histoires éclatées qui parsèment ce roman ; elle n'a pas d'incidence directe sur la rencontre entre Duarte et Lídia, ou sur les promenades de Mara.

²³ SONTAG, 2008 (1973), p. 110 : « Les photos, et les citations, du fait qu'on les prend pour des morceaux de réalité, paraissent plus authentiques que des textes littéraires étendus ». Plus loin, *ibid.*, p. 113 : « Mais on ne peut redonner vie au vieux monde, et en tout cas pas avec des citations ; et c'est là l'aspect pathétique, donquichottesque, de l'entreprise photographique ».

²⁴ *Ibid.*, p. 119.

²⁵ «Enviou-me fotografias durante quase vinte e cinco anos, e através das fotos eu tentava decifrar os enigmas e as apreensões de sua vida [...]». (*RCO*, p. 93).

quais du fleuve Negro, un cliché pris quelques instants avant sa mort, et tant de fois évoqué par les différents narrateurs.

L'image, donnant de la matière à l'intuition et à l'imagination, peut parfois combler les lacunes du discours de tel ou tel personnage. La photo, citation ou indice, est là comme un appel à l'imagination:

La photo montrait ce que Dorner n'aurait pu dire : le visage tendu d'un être qui tournait en rond ou allait sans but ; l'une de ses mains était plongée dans la poche du pantalon, l'autre tenait une orchidée tellement rare qu'elle avait masqué à Dorner le désespoir de son ami. *RCO*, p. 73.²⁶

On songe, pour ces clichés du début du vingtième siècle, « déchiffrés » par les personnages, à la notion d'aura que Walter Benjamin a reliée à l'art photographique encore naissant, avant que les principes de reproductibilité technique ne soient accélérés et améliorés : il y a un ancrage du réel dans un ici et un maintenant, donnant une impression de vie et laissant planer une atmosphère nimbée de mystère. Or ce mystère, ces espaces d'ombres et de non-dits, traversant l'ensemble du roman, ne peuvent être suppléés et comblés que par l'imaginaire, le vagabondage de l'esprit qui s'adosse au réel pour mettre en branle la mémoire.²⁷

Les textes de Tezza ou d'Hatoum ne sont pas les seuls qui s'inscrivent dans un rapport plus ou moins étroit avec des techniques d'arts visuels, en suggérant par l'écriture, surtout dans le cas de *O fotógrafo*, la constitution d'images en mouvement. Selon Paulo César Konzen, *Tant et tant de chevaux* propose une « construction de récits en réseaux », qui oblige le lecteur à une « lecture multilinéaire », comme si le texte reproduisait le « mouvement hypertextuel des écrans ».²⁸ Cette construction en réseaux s'apparenterait aux techniques du zapping, aux effets de rythme entre séquences visuelles. La critique, se penchant sur *Tant et tant de chevaux*, a ainsi souvent associé les séquences rapides du roman aux mouvements d'un film parcourant à toute allure différents endroits d'une ville. Maria Zilda Ferreira Cury estime que les textes de Ruffato présentent des « flashes de la ville », et considère que les

²⁶ “A foto contava o que Dorner não me pôde dizer: o rosto tenso de um corpo que caminhava em círculo ou sem rumo; uma das mãos de Emir desaparecia no bolso da calça, e a outra mão acariciava uma orquídea tão rara que Dorner nem atinou ao desespero do amigo”. *RCO*, p. 54.

²⁷ Ce parcours de l'imaginaire donne forme aux souvenirs de Hakim, face à une photo qui l'attire tant, représentant Emilie assise sur une chaise en osier: “Ao olhar para a foto, era impossível não ouvir a voz de Emilie e não materializar seu corpo. [...] A voz e a imagem me fazem recordar um mundo de desilusões, onde um rosto sombrio se cobre com um véu espesso enunciando uma morte que já iniciara [...]” (*RCO*, p. 94).

²⁸ KONZEM, 2006, p. 204. João Guilherme Dayrell Santos corrobore, établissant les mêmes équivalences entre le texte de Ruffato et une composition en réseaux d'écrans : « Le peu de relations ou même l'absence de relations entre fragments [...] exigera du lecteur qu'il réalise un montage n'étant pas fondé sur un rapport de cause à effet stipulé par l'auteur, mais sous la forme d'un réseau, où chaque passage peut être relié à n'importe quel autre ». João Guilherme D. M. Santos, *O sensível cinematográfico: des-montagens em* Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato, Mémoire de Master, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011, p. 45, Apud. STAUDT, 2015, p. 19.

différents personnages de *Tant et tant de chevaux* sont « captés par une caméra qui filme dans un vertige »,²⁹ tandis que Renato Gomes Cordeiro parle d'histoires collectées à une folle vitesse, comme si l'on parcourait la ville en voiture.³⁰ Nelson H. Vieira résume assez bien le sentiment général de la critique face à cette œuvre, en une analogie entre le mouvement narratif et des vues offertes par une caméra:

Comme une caméra cinématographique, la narration oblige le lecteur à regarder et sentir émotivement des instants de vie habituellement invisibles à l'œil nu de l'individu urbain, pressé et impatient, qui court au sein d'une foule d'êtres inconnus [...].³¹

Dans le fond, que l'image soit associée au mouvement d'une caméra ou à des visions emportées à la vitesse d'un bolide, tous ces critiques retiennent l'idée d'images mobiles, tourbillonnantes et rapides. Ce qui appert est donc l'aspect à la fois visuel et décousu du « parcours » inscrit dans ce roman. Lors de notre entretien, Ruffato, racontant la genèse de son texte, nous a expliqué être allé récolter, muni de son carnet, des objets matériels tels que des journaux, pubs, tracts, brochures, tout au long de la journée du 9 mai 2000. Selon ses dires, il ne savait trop que faire de ces matériaux, jusqu'au jour où il aurait vu une exposition à la Biennale des Arts Plastiques,³² une œuvre formée par une accumulation de bottes, de chaussures et de sandales usées et collectées dans la ville de Manaus. Toutes ces chaussures, pour Ruffato, suggéraient une infinité d'histoires. L'idée de composer son livre de la même façon, comme une « installation littéraire »,³³ aurait alors fait son chemin.

L'anecdote est intéressante et renvoie au projet littéraire de l'auteur, avec cette technique qui consiste à amonceler les « objets », traces écrites de la ville, pour en signifier l'absolu éparpillement. Elle conforte le fait d'appréhender ce roman comme un ensemble hétéroclite de fragments épars de la ville, et nous rappelle aussi que le texte n'est pas qu'un ensemble d'images mobiles, mais intègre également ces textes-objets, notes, listes et publicités, qui sont « installés » et exposés de façon brute au milieu des fragments narratifs. Mais il ne faudrait cependant pas oublier le deuxième terme de l'expression employée par

²⁹ FERREIRA CURY, 2007, p. 109 et 111.

³⁰ GOMES CORDEIRO, 2007, p. 138.

³¹ Nelson H. Vieira. « O desafio do urbanismo diferencial no romance de Luiz Ruffato; Entre práxis e vivência social ». In: Marguerite Itamar Harrison, *ibidem*, p. 119. C'est une analyse assez proche de celle proposée par Sheila Staudt : « Une ville découpée par les passages des piétons, par le transport collectif, par les voitures de luxe, les hélicoptères et les avions, etc., est photographiée par les objectifs des narrateurs les plus variés, et c'est ainsi que le texte capture des vies qui sont, littéralement, en transit ». STAUDT, 2015, p. 56.

³² L'exposition était l'œuvre de l'artiste Roberto Evangelista, *Ritos de passagem*, 1996.

³³ On peut ici se référer à notre entretien (WEIGEL, François Weigel, *Entretien avec Luiz Ruffato*. voir les « Annexes »), mais aussi à un article de Dominique Stoenesco, auquel Luiz Ruffato a livré à peu près le même témoignage; , STOENESCO, 2010, p. 273.

Ruffato : l'installation est « littéraire », c'est-à-dire qu'elle ne reduplique pas simplement des traces écrites de la ville, mais qu'elle se fonde sur des choix de langage et de structure. Par le langage se déploient des images, mais aussi du mouvement, des sensations non visuelles, des pensées et des émotions.

De fait, si des rapprochements peuvent éventuellement être faits entre le cinéma et des textes comme *Tant et tant de chevaux* ou *O fotógrafo*, il ne faudrait pas pousser trop loin le parallélisme, jusqu'à en oublier la spécificité de chacune de ces expressions artistiques – la littérature et le cinéma. Erik Schøllhammer, tout en ayant souligné l'importance d'une culture de l'image dans la littérature brésilienne contemporaine, nous aide à démarquer très clairement le champ spécifique du texte, par rapport à la séquence filmée. Le critique détache lui aussi « la forte visualité du texte de Ruffato », ³⁴ mais il récuse l'idée d'une visualité semblable à celle du cinéma, en insistant sur les « dimensions non perceptibles et non optiques de l'image » proposées par Luiz Ruffato. Le lecteur « imagine » et reconstruit mentalement la ville de São Paulo à partir de descriptions d'éléments visuels, mais aussi de passages qui caractérisent un ressenti synesthésique de la ville, ainsi qu'à partir de monologues intérieurs faisant affleurer la pensée des personnages, et pour finir à travers la structure narrative, le rythme des phrases, les figures de style comme les énumérations, la parataxe.

De la même façon, si un écrivain comme Tezza s'ingénie à créer des séquences d'instantanés défilant sous les yeux des personnages et des lecteurs, il est évident que la durée de lecture d'un livre n'est pas la durée d'un film, celle-ci étant imposée par le cinéaste au spectateur. L'instantanéité des « images » du roman n'est donc qu'un effet d'écriture. Cependant, plutôt qu'une faiblesse de la littérature, cela peut tout aussi bien être considéré comme une force, dans la mesure où l'écrivain, et Cristóvão Tezza ne s'en prive pas, distend ou raccourcit le temps de l'action en insérant entre les scènes visuelles des « photogrammes » internes sur les états de conscience des personnages, mais aussi en renvoyant à un temps antérieur à l'action narrative, par l'anamnèse et la remémoration. La kinesthésie n'est pas seulement visuelle, elle est aussi mentale et polysensorielle.

³⁴ SCHOLLHAMMER. « Fragmentos do real e o real do fragmento ». In: ITAMAR HARRISON, 2007, p. 70.

7.5 Le débordement de la ville par l'insolite et l'onirisme

À maintes reprises, nous avons souligné l'aspect réaliste des fictions à l'étude, leur ancrage dans une époque et dans un lieu socialement et historiquement construit. Pourtant, à l'exception peut-être de *Tant et tant de chevaux* qui reste au plus près d'une réalité implacable, il n'est pas rare, dans ces romans, que le réalisme déborde vers une forme d'insolite, d'inquiétante étrangeté et d'onirisme. Nous ne pouvons, pour aucun de ces textes, parler de roman fantastique, mais plutôt démontrer que ces fictions, de façon plus ou moins nette, tendent à brouiller les frontières entre le réel et l'imaginaire,¹ à déporter et à mettre en tension le réel. Dans certains cas – on pense tout particulièrement à *Récit d'un certain Orient*, *Hôtel Brasília* et *Estive lá fora*, ainsi que, dans une moindre mesure, à *Passager de la fin du jour* et à sa scène finale –, cela appert de façon plus manifeste, lorsque les écrivains introduisent directement des éléments insolites, avec un certain sens du fabuleux, dans leur représentation de la ville. L'insolite apparaît alors comme une façon de fuir les cadrages trop statiques, de déstabiliser un réel trop étouffant, et éventuellement d'amorcer un réenchâtement de l'espace.² Dans d'autres cas, les textes restent plus nettement ancrés dans une représentation réaliste, sans faire appel à des fables et récits légendaires, et tout au plus font-ils apparaître une certaine poésie de la ville, qui d'elle-même secrète sa part de mystère, son visage fantasmagorique propice à la rêverie.

À la fin de *Passager de la fin du jour*, « tout à tout coup » apparaît, dans l'esprit de Pedro, une image de lui-même dans « la forêt du Marais » (*PFJ*, p. 245) ;³ il se voit comme un animal en lutte pour sa survie au cœur d'une nature sauvage. Le passage prend le lecteur

¹ Une bonne partie de notre réflexion sur l'entre-deux s'appuie sur la conviction que l'imagination est un matériau essentiel dans la « construction » d'une ville littéraire. Or la ville, dans sa réalité concrète, offre partout à l'individualité d'un artiste des motifs d'évasion, des cadres « exotiques » à partir desquels elle peut s'épancher librement. C'est ce que semble exprimer Julien Gracq dans ce passage : « Je vivais au cœur d'une ville presque davantage imaginée que connue, où je possédais quelques repères, solides, où certains itinéraires m'étaient familiers, mais dont la substance, l'odeur même, gardaient quelque chose d'exotique : une ville où toutes les perspectives donnaient d'elles-mêmes sur des lointains mal définis, non explorés, un canevas sans rigidité, perméable plus qu'un autre à la fiction. Chacun des rhumbs qui étoilaient cette rose des vents fleurissait naturellement, indéfiniment, par l'imagination ». GRACQ, 1985, p. 4.

² Encore une fois, nous n'irons pas jusqu'à parler de roman fantastique, et encore moins de science-fiction, pour quelque roman que ce soit de notre corpus, mais nous retiendrons tout de même l'observation de Bertrand Westphal au sujet d'un effet de mode relatif à ces deux sous-genres romanesques, qui représentent des cas extrêmes d'évasion vers de nouveaux espaces : « Il est toutefois un domaine où le réenchâtement de l'espace selon les vieilles recettes odysseïennes paraît plus naturel : il est occupé par la littérature fantastique et la science-fiction, qui suscitent un engouement qui serait étonnant s'il ne traduisait le besoin effréné du post-moderne de se dégager un peu des réalèmes, des *realia*, des contraintes du référent ». WESTPHAL, 2007, p. 140.

³ “E sem mais nem menos surgiu completa na sua cabeça a imagem dele mesmo na mata do Pantanal [...]”. (*PFJ*, p. 196).

au dépourvu, car il y a dans ces ultimes pages, soudainement,⁴ un souffle d'irréalité, ce qui tranche complètement avec la représentation du présent urbain depuis le début du voyage en bus (et donc du roman). Rubens Figueiredo prend toutefois soin de raccorder ce passage onirique à la réalité du voyage en bus. Le Pantanal traversé par Pedro était en effet une aire d'entraînement militaire, laissée à l'abandon à côté du quartier du Tirol, un terrain inhabité car encore parsemé de mines et d'explosifs enfouis dans la terre. Dans sa vision, Pedro marche ainsi avec d'infinies précautions, « devinant où se trouvaient les bombes ». De plus, tandis que le personnage se retrouve englué dans le marécage et avance vaille que vaille sur un terrain boueux ou bien au sein d'une végétation épaisse, lui revient en mémoire « l'image de Darwin traversant le fleuve » (*PFJ*, p. 246),⁵ avec son esclave qui pagaie à l'avant du radeau.

Un coup de frein appuyé de l'autobus finit par ramener Pedro à la réalité, sur son siège de passager, mais ce rêve, tout fugitif qu'il soit, occupe une place de choix, à la toute fin du roman, et se présente comme un autre versant de la réalité, un espace mental où l'angoisse de la survie dans une grande ville est symboliquement associée à la marche solitaire dans un marigot. Le texte dessine très bien cet espace mental, en suggérant plusieurs analogies. La « forêt » à traverser, c'est l'espace que le personnage doit encore combler « pour qu'il arrive au Tirol, à la maison de Rosane ». Les coassements de crapauds font songer à des bruits ou claquements de balles (l'édition française perd un peu de l'expressivité du texte original, dans lequel n'apparaît pas le terme « coaxo », traduction du mot « coassement », mais plutôt « estalo » c'est-à-dire « claquement »). L'écriture parle même de « cadence hypnotique » et de « timbre métallique » pour ces coassements (*PFD*, p. 196). Enfin, les sangsues, les insectes ou les bombes s'apparenteraient mentalement aux dangers qui guettent Pedro et les autres passagers au cours de leur voyage en bus (*PFJ*, p. 246).⁶

La dimension initiatique du trajet en bus devient ainsi explicite vers la fin du roman.⁷ On ne se sait si le voyage s'achèvera bien, Pedro doit encore traverser les rues du Tirol en

⁴ Une soudaineté exprimée par le syntagme « sem mais nem menos », dont « tout à coup » est en effet un bon équivalent. Dans le texte original, le verbe « surgir », conjugué à la troisième personne du singulier, au prétérit (“surgiu”), renforce encore la fulgurance par laquelle cette vision fait irruption dans la pensée de Pedro.

⁵ “adivinhandando onde estavam as bombas”; “a imagem de Darwin atravessando o rio” (*PFD*, p. 197; puis p. 196).

⁶ “Ele tinha de chegar ao Tirol, à casa de Rosane”; “[...] um sapo começava uma série ritmada de estalos, numa cadência hipnótica, num timbre metálico » (*PFD*, p. 196).

⁷ Pour Pierre Sansot, tout voyage en bus « possède une allure initiatique. Les stations rituellement desservies [...] peuvent paraître des pauses dans le trajet d'une vie qui s'arrête et qui repart ». Mais Sansot ajoute ensuite que le déplacement en bus n'est pas seulement une initiation sur le plan de la vie personnelle, la métaphore d'une « reconquête de soi », mais qu'il s'agit aussi une « reconquête de la ville », une connaissance de « la vérité la plus rapprochée de la ville, à mi-chemin d'une vue trop dominée, 'en surplomb' et d'un éparpillement impressionniste ». SANSOT, 2004, p. 304.

évitant d'éventuelles luttes armées. Le parcours s'ouvre à l'aléatoire, et il y a là une double métaphore : celle du destin personnel de Pedro, dans une lutte face aux dangers et aux prédateurs et, parallèlement, une métaphore du récit, dans la quête d'une jonction ou d'une tentative d'appréhension d'un univers social coupé de tout. Le réalisme et un certain registre fantastique, ou du moins onirique, s'alimentent mutuellement, de sorte que la thématique de l'instinct de survie en milieu hostile se découpe en une image encore plus saisissante, celle d'un homme à la dérive dans un marécage.⁸

Le passage du roman de Rubens Figueiredo nous renvoie aussi, par un saut de gambade entre les textes de notre corpus, à des interrogations d'*Estive lá fora* : « Qu'est-ce que cette histoire de réalité ? Les rêves ne sont-ils pas réels ? » (*ELF*, p. 289).⁹ Cirilo pense alors à une rencontre rêvée, la nuit antérieure, entre deux doubles de lui-même, le Cirilo « bien plus vieux » et un jeune homme « en lequel il se reconnaît », le tout sur le même pont qu'il décide de traverser dans la réalité, mais dans une ville qui « a beaucoup changé, ne semble plus la même » (*ELF*, p. 290).¹⁰ Le rêve et la réalité se confondent, et différents temps de la vie du personnage se raccordent.

Dans les deux exemples mentionnés, celui des romans de Rubens Figueiredo et de Correia de Brito, les rêves des personnages sont des éléments perturbateurs, qui donnent à voir un à-côté de la ville représentée et allégorisent les parcours des deux protagonistes. Comme nous avons déjà pu le souligner, les dernières pages d'*Estive lá fora* basculent vers une forme d'onirisme, qui génère une lecture symbolique laissant plusieurs interprétations ouvertes. En équilibre sur un pont, à la fois dans le Recife actuel et dans la hantise de « profondeurs lointaines, du temps où il menait les troupeaux avec son frère » (*ELF*, p. 290),¹¹ Cirilo observe une danseuse sur les eaux de la rivière (*ELF*, p. 291), comme s'il avait désormais accès à une autre dimension de la ville, moins concrète et pourtant plus authentique. Autrement dit, c'est en sortant du cadre étroit du réel, en refusant de « voir le

⁸ Rubens Figueiredo avait plus nettement exploré ce registre du fantastique et de l'étrange dans deux recueils de nouvelles, *O livro dos lobos* et *As palavras secretas*. Dans l'entretien qu'il nous a concédé, il explique ce penchant pour le fantastique : « Dans mon effort visant à explorer une expérience plus subjective, je me suis vu entraîner vers une orientation où le fantastique prenait de l'ampleur. La perception importe plus que l'objectivité, d'où le registre fantastique ». WEIGEL, François. « Algumas 'palavras secretas' de Rubens Figueiredo ». In: *Revista Pessoa*, 18/05/2016. C'est exactement ce que nous pouvons observer dans le passage que nous sommes en train de commenter : le rêve de Pedro ramène à la surface ses angoisses, et la perception subjective du personnage donne plus de vigueur à la façon dont le texte caractérise la difficulté de l'existence individuelle et sociale en milieu urbain.

⁹ «Que história é essa de realidade? O sonho não é realidade?»

¹⁰ «Lembra o sonho da noite anterior. [...] Ele caminha sobre essa mesma ponte, bem mais velho. A cidade parece outra, se transformou bastante. Um rapaz vem sua direção e Cirilo se reconhece nele, porém faz anos que não se encontram».

¹¹ «[...] Será reflexo de profundezas distantes, de um tempo em que tocava rebanhos junto ao irmão».

monde à travers la ville » et avec le « regard dément de quelqu'un étant toujours demeuré sur la rive du dehors » que, paradoxalement, il parvient enfin à mieux le voir, ce « Recife invisible aux yeux qui ne lui portent pas d'intérêt, un Recife ayant défait son voile dans la lumière nocturne » (*ELF*, p. 291).¹²

Cette expression, « regard dément », mérite d'ailleurs que l'on s'y attarde un peu. Les personnages de Correia de Brito sont tourmentés, hypersensibles, ou bien font preuve d'une capacité de dissimulation exceptionnelle, comme c'est le cas de Rosa, cette délatrice qui manipule les hommes qu'elle séduit en l'absence de tout scrupule éthique. Sans être des fous au sens psychiatrique du terme, ils ont en eux cette fragilité qui les pousse au désespoir ou à des actions profondément ambiguës, sur une corde raide entre la lucidité la plus complète et le délire. Ce qui nous ramène tout droit au concept freudien de l'inquiétante étrangeté. En effet, ces personnages dostoïevskiens – l'écrivain pernamboucain revendique cette parenté avec l'auteur russe –¹³ sont rongés par des angoisses souvent ancrées dans le temps de l'enfance, et et même, par-delà l'enfance, à du refoulement encore plus ancien et néanmoins familial, lorsque sont évoqués les ancêtres de Cirilo et les légendes d'antan, toujours vivaces, qui hantent le protagoniste.

De fait, dans le texte de Correia de Brito, la mise en tension du réalisme va plus loin que dans le roman de Rubens Figueiredo : le domaine de l'irréel n'apparaît pas simplement à partir d'un rêve du personnage principal, mais s'étend par l'évocation de références bibliques,¹⁴ de superstitions locales, de légendes familiales ou régionales. Ces légendes rattachent la ville de Recife à un fond archaïque et rural, puisqu'il s'agit le plus souvent de récits venant du sertão des Inhamuns, même s'ils sont aussi parfois associés à la ville en elle-même et à son histoire. Les fantômes ou les esprits des morts sont régulièrement évoqués, au cours de passages dans certains lieux de Recife. Sur la place Chora Menino, avec ses grands arbres qui rendent « les rues surnaturelles », (*ELF*, p. 288),¹⁵ les cadavres enterrés à la suite d'une ancienne mutinerie « hantaient la ville de leurs pleurs » (*ELF*, p. 13).¹⁶ Bien sûr rôle

¹² “[...] um Recife invisível ao olhar sem interesse, um Recife despojado de véu na luz noturna. Cirilo reconhece que nesses anos todos caminhou como um sonâmbulo, olhando o mundo através da cidade. Olhar doente, de quem esteve sempre do lado de fora”.

¹³ « Il y a une parenté [avec Dostoïevski] pour ce qui est de la constitution de personnages délirants. Je travaille beaucoup avec la folie, je suis impressionné par la façon dont les gens délirent. Ma littérature retravaille sans cesse cette inquiétude. Elle s'approche aussi, en ce sens, de Bergman et des auteurs sud-américains, en particulier Borges et Rulfo ». Ce même Juan Rulfo auquel Milton Hatoum voue lui aussi une très forte admiration. WEIGEL, François. *Entretien avec Ronaldo Correia de Brito*. Cf. « Annexes ».

¹⁴ Lucifer (*ELF*, p. 186), Noé (*ELF*, p. 284), un ange « messenger des châtiments de Dieu » (“mensageiro dos castigos de Deus”, *ELF*, p. 195), Saint Antoine (*ELF*, p. 239).

¹⁵ “As árvores gigantes escureciam as ruas, tornando-as sobrenaturais”.

¹⁶ “Os corpos inocentes [...] assombravam a cidade com seu choro”.

sans cesse, dans l'esprit de Cirilo, l'image du cadavre João Domísio,¹⁷ l'oncle assassiné pour avoir souillé l'honneur de la famille, après avoir trahi puis tué sa femme.¹⁸ Cette histoire, transmise de génération en génération en un récit légendaire, est devenue « le legs de la lignée Castro Rego, un héritage passible de se répéter par d'autres assassinats » (*ELF*, p. 53).¹⁹

Or ces légendes d'*Estive lá fora* projettent leur ombre sur le présent et sur la perception de la ville de Recife. Dans ce récit, en effet, plane constamment la menace d'une malédiction familiale, la peur folle d'un tribut à payer pour les péchés et la violence du passé, non seulement la violence familiale mais aussi la violence de la ville en général.²⁰ C'est la ville elle-même, et non pas simplement les personnages, qui baigne dans une atmosphère d'inquiétante étrangeté, d'autant plus vive que l'intrigue se développe durant les années du régime militaire. Álvaro, un ami de Cirilo, résume bien cette emprise de l'inquiétude, de la fièvre et des légendes pesantes sur la vie dans Recife : « [...] Peut-être étaient-ils tous intoxiqués par un excès de métaphysique, dans une ville où la moindre action s'encastrait dans l'insécurité » (*ELF*, p. 284).²¹

Dans *Récit d'un certain Orient*, la mémoire est également une plongée dans les parages de « l'inquiétante étrangeté ». Mettant bout à bout les discours de voix importantes de sa famille, la narratrice principale semble vouloir apaiser des blessures intimes et des traumatismes d'enfance par la réécriture du passé. Elle-même lance d'ailleurs cette phrase qui en dit long sur l'esthétique du roman : « [...] il y a tant de vérités à oublier et tant de fables

¹⁷ C'est un personnage dont l'histoire est évoquée dans plusieurs textes de Correia de Brito, de *Le jour où Octacilio Mendes vit le soleil* (CORREIA DE BRITO, 2013) à *Le don du mensonge* (CORREIA DE BRITO, 2010).

¹⁸ Michel Agier s'est penché sur « le domaine de l'imaginaire urbain [...] formé par les interprétations symboliques de la ville fréquentée, c'est-à-dire des rapports des citadins à certaines parties ou à l'ensemble de l'espace urbain » (AGIER, 1999, p. 141), et l'anthropologue français a ainsi consacré certains de ses enquêtes de terrain aux visions ou fantômes dans l'espace urbain. « Si les vestiges et lisières de forêts, les grands arbres, les cimetières actuels ou anciens et les ruines sont les lieux traditionnels de prédilection des fantômes, de nombreux nœuds de la modernité urbaine elle-même (lieux de passages, vides, transits) peuvent également être hantés : tel hôpital, telle ligne d'autobus ou telle station de métro [...] ». *Ibid.*, p. 141. La phrase nous ramène aux « grands arbres » de la place « Chora Menino », et puis à l'importance des ruines dans *Estive lá fora*, mais aussi au fait que des visions surnaturelles peuvent s'emparer de certains lieux, au cœur de la ville et des passages urbains. Comme par exemple l'hôpital Pedro II, lieu où la pensée hallucinée de Cirilo imagine le son d'un orchestre du temps de l'empereur (*ELF*, p. 123-126) ; ou bien comme une zone militaire que longe un autobus et qui ramène le protagoniste à l'époque de Darwin, dans un autre roman du corpus (*Passager de la fin du jour*).

¹⁹ “[...] o legado dos homens Rego Castro, herança passível de se repetir noutros assassinatos potenciais”.

²⁰ Álvaro s'amuse, avec ironie, de ces hantises religieuses du péché et de ces visions apocalyptiques qui nourrissent l'imaginaire de la ville : « Álvaro conseilla à Cirilo de retourner au couvent franciscain, de vêtir une chasuble et de parcourir les rues en prêchant que Recife se noierait dans les eaux pour tous les péchés ignominieux qui y sont commis » (“Álvaro aconselhou Cirilo a regressar ao convento franciscano, vestir paramentos e percorrer as ruas pregando que o Recife se afogava nas águas de grande cheia por culpados pecados cometidos [...]”). *ELF*, p. 284).

²¹ “[...] talvez todos vivessem intoxicados pelo excesso de metafísica, numa cidade onde qualquer ação esbarrava no obstáculo da insegurança”.

qui peuvent devenir vraies » (*RCO*, p. 191).²² La fille d'Emilie oublie certains faits de son passé, notamment les plus traumatiques, et, pour mieux le faire, elle a recours à l'imagination et à la combinaison de toutes les « fables » qu'elle collecte lors de son retour à Manaus, après plusieurs années d'absence.

La force des « fables » est mise en avant, et la notion de « vérité » relativisée, d'autant que les divers narrateurs secondaires (l'oncle Hakim, le photographe Dorner, le père de famille) éclairent de mêmes épisodes passés à partir d'impressions différentes ou d'une connaissance plus ou moins complète de la réalité, donnant à celle-ci une valeur très subjective. Les récits des premiers immigrés syriens et libanais, teintés de merveilleux et d'une féerie orientale, sont utilisés par la narratrice principale pour réenchanter sa vie présente et combler les vides de son identité, entre l'Amazonie et ses origines plus lointaines. Mais outre ces récits rapportés, qui se présentent comme des « fables », on trouve aussi des scènes qui s'inscrivent directement dans l'action narrative, et où affleurent des éléments merveilleux, venant troubler le réel.

Cette déréalisation du réel apparaît nettement dans la scène où la narratrice décrit le passage, dans les rues de Manaus, d'un homme entièrement couvert d'aras, de ouistitis, d'un boa, mais aussi de déchets et d'immondices. Ce n'est, après tout, qu'un sans-abri vivant à l'état sauvage, entouré d'animaux, mais la description est si frappante qu'il fait irruption²³ dans le récit à la manière d'une créature fantastique, une « chose à ce point étrange dans cet océan d'indolente moiteur », un « faune », un « arbuste humain », un « épouvantail ambulante qui, se découpant dans la brume de chaleur, paraissait exploser au cœur de la luminosité blanche » (*RCO*, p. 155).²⁴

Toutes ces expressions suggèrent l'idée de l'extraordinaire, du mystérieux, dans une atmosphère apocalyptique avec cette brume et cette lumière irréelle. Les fidèles sortent de l'église et font le signe de croix en voyant cette créature. Les étudiants de la fac de droit, puis les soldats, pêcheurs et vendeurs viennent se joindre aux touristes dans l'observation de cet homme, toute cette masse de gens formant une « grêle violente », un « charivari ambulante »,

²² “[...] há tantas verdades para serem esquecidas e uma fonte de fábulas que podem tornar-se verdades”. *RCO*, p. 138.

²³ L'arrivée de cet “arbuste humain” (*RCO*, p. 154 ; en portugais : “arbusto humano”, *RCO*, p. 112) est comme théâtralisée par la syntaxe. Des phrases courtes et nerveuses marquent de façon saisissante l'apparition de ce personnage, dans un effet de décalage avec les phrases beaucoup plus rondes ou amples qui précédaient, ainsi qu'avec celles qui suivent la description de cet être étrange. « En haut de la place, en face du portail, un spectacle troubla la torpeur de midi. L'homme avait surgi de je ne sais où » (*RCO*, p. 155), est-il dit très expressivement. (En portugais: “Na parte mais elevada da praça em declive, e bem em frente da porta da igreja, uma cena rompeu o torpor do meio-dia. O homem surgiu não sei de onde”. *RCO*, p. 112).

²⁴ “algo tão estranho naquele mar de mormaço”, “um arbusto humano”, “uma fauna”, “trambolho ambulante que que parecia explodir no centro da luminosidade branca, recortando a cortina de mormaço”. *RCO*, p. 112-113.

« une foule prise de folie qui se consumait de haine » (*RCO*, p. 157),²⁵ c'est-à-dire que la foule, sans doute plus encore que le clochard lui-même, prend des contours effrayants, monstrueux. L'impact provoqué par ce passage est très fort, car cet homme, qui illustre la dégradation à laquelle des individus marginaux sont exposés, tout autant que le goût sordide du spectacle aux dépens de la misère et le vil appétit d'exotisme nourri par le tourisme, acquiert une dimension surréelle, dans un effet de dramatisation.²⁶

Dans *Hôtel Brasília*, la dimension surréelle est très présente, constituant l'envers de la rationalisation moderniste des plans de Brasília. Valdivino et Íris Quelemém sont les personnages qui véhiculent ce fond populaire, mystique ou même magique. Leurs noms le connotent d'emblée : Valdivino renvoie à la « vallée divine », tandis le patronyme de la prophétesse est bien sûr un clin d'œil adressé par l'auteur à Guimarães Rosa, et à son chef-d'œuvre *Diadorim*,²⁷ dans lequel Quelemém de Góis est le confident auquel s'adresse Riobaldo, un narrateur hanté par la vision du diable. Le personnage de la prostituée, qui est aussi une prophétesse aux pouvoirs occultes, est le pivot de cette dimension insolite. Le père du narrateur, figure de l'homme d'affaires rationnel, a beau se moquer des délires de Lucrecia, il n'en expérimente pas moins un « plaisir comme il n'en avait jamais éprouvé », puis « une peur profonde » quand elle lui fait goûter le « suc de la joie », un onguent « fait du mélange de trompettes avec des herbes bouillies dans de l'huile » (*HB*, p. 126).²⁸ Surtout, il a du mal à résister à « l'avalanche de folie » (*HB*, p. 207) contenue dans les paroles de cette femme, prêtresse du Jardin de la Salvation, qui « ressemblait effectivement à une sainte » (*HB*, p. 209).²⁹

Lui, le scribe d'une Brasília moderne, l'aventurier pragmatique, est tout près de succomber à la croyance en une Brasília mystique, conçue comme un réduit de salvation et de régénération de l'humanité, l'unique lieu qui échappera à l'impact d'une comète, le site où

²⁵ «uma saraivada de agressores», «estardalhaço andante», «uma multidão insana, inflamada de ódio» (*RCO*, p. 114).

²⁶ Nous souscrivons à l'avis de Leonardo Tonus, qui considère que ce passage « occupe dans ce texte un rôle allégorisant fondamental », mettant en lumière la décadence de Manaus et la place de faire-valoir exotiques à laquelle les miséreux se voient réduits. TONUS, 2008, p. 25. Leonardo Tonus, de plus, met l'accent sur le fond d'images religieuses qui accentuent la dimension fantastique de ce passage. En effet, tandis que « les cloches carillonnèrent pour annoncer midi » (en portugais : «os sinos repicaram anunciando o meio-dia»), cet homme-arbuste, avec ses « bras tendus à l'horizontale » («os braços esticados horizontalmente»), est sacrifié sur la place publique par la foule (*RCO*, 155, et en portugais, *RCO*, p. 112). Il est donc manifeste que ces images forment un réseau de « connotations religieuses ». TONUS, 2008, p. 25.

²⁷ GUIMARÃES ROSA, 2006.

²⁸ «[...] Começou a sentir [...] um prazer como jamais experimentara»; «Depois veio-lhe um medo profundo»; «Esse suco da alegria é um unguento de mistura de trombetas com ervas, fervidas em óleo» (*CL*, p. 135-136).

²⁹ «Papai procurou resistir àquela avalanche de loucura» (*CL*, p. 222). «[...] Parecia de fato uma santa» (*CL*, p. 223).

« les désespérés du monde trouveront leur voie » (*HB*, p. 206).³⁰ Comme si la foi en le progrès et en une ville construite à la règle et au compas secrétait parallèlement et inévitablement ce contrepoint irrationnel. La déflagration est immense pour le père du narrateur, car ce que la déraison de la prêtresse lui fait découvrir, c'est que Brasília a beau être la cité de la science et de l'ingénierie, elle n'échappe pas aux lignes fuyantes et asymétriques des sentiments humains : « Brasília était le refuge du désespoir ; de son propre désespoir qui, refoulé et oublié [...] semblait ressurgir maintenant » (*HB*, p. 207).³¹

En outre, tandis que pour le père du narrateur, Brasília est la preuve que l'humanité, libre, est capable de se construire son propre destin, à la mesure de ses ambitions, pour la prêtresse « personne ne sera jamais libre », car « tout est écrit dans les étoiles » (*HB*, p. 208).³² Brasília serait ainsi le lieu d'élection du divin, de l'immuable, rattachée à un fond atemporel de croyances, notamment « de peuples anciens, surtout égyptiens, grecs, romains, mayas, aztèques, incas, nagôs et gitans » (*HB*, p. 204).³³ Les fables et légendes en lesquelles accrédite la secte d'Íris déportent la fiction vers un autre plan temporel que la chronologie des dates ayant ponctué la vie de la capitale. Significativement, la critique Graça Ramos lance le mot de « saga » pour qualifier ce roman :

Le choix du mot 'saga' [...] indique un retour au passé lointain de la littérature, car il renvoie à une histoire riche en incidents, mais désigne aussi un récit chargé de légendes. Telle la ville réelle, le roman d'Almino se situe entre ces deux définitions. Il se rattache à l'histoire, dans le sens de faits réels qui sont survenus en cette période, mais il contient aussi de nombreuses légendes retravaillées – comme celle de la mystique ville de Z, qui aurait été fondée sur le Plateau Central.³⁴

C'est un temps cosmique que ces fables convoquent, un temps en dehors des contingences historiques ; les esprits anciens de plusieurs millénaires « apportent les vérités de cette époque », et c'est « sur le Planalto Central, où il y a plus de dix mille ans l'humanité s'est établie et a créé ensuite une civilisation autour de la ville de Z », que la prêtresse a eu cette révélation d'une régénérescence, dans le « nouveau millénaire » (*HB*, p. 206).³⁵ Le texte évoque alors habilement la présence d'un palmier *buriti*, symbole de la nature

³⁰ “Os desesperados do mundo vão encontrar o seu caminho aqui no Jardim da Salvação.” (*CL*, p. 221).

³¹ “Brasília era o refúgio do desespero; do seu próprio desespero que, recalcado e esquecido [...] parecia agora ressurgir”. (*CL*, p. 222).

³² “Nunca ninguém será livre”; “tudo está escrito nas estrelas” (*CL*, p. 223).

³³ “[...] as heranças e tradições religiosas mais diversas, inclusive de povos antigos, especialmente egípcios, gregos, romanos, maias, astecas, incas, nagôs e ciganos”. *CL*, p. 219.

³⁴ RAMOS, 2013, p. 198.

³⁵ “[...] Ainda existem espíritos que trazem as verdades daquele tempo” ; “no Planalto Central, onde há mais de dez mil anos a humanidade se estabeleceu e depois criou uma civilização, em volta da Cidade de Z (...), eu recebi uma mensagem dos espíritos de Z: a novidade que surge das leis do universo é o que está para nascer em Brasília, é o que virá [...] no novo milênio...” *CL*, p. 220.

brésilienne, qui « délimitait majestueusement l'espace » (*HB*, p. 209) ³⁶ comme une démonstration de ces « lois de l'univers » que la prêtresse affirme voir et entendre, et que la construction de la ville ne saurait faire taire.

Sans donner foi aux délires de sa personnage prêtresse, *Hôtel Brasília* s'appuie sur ce personnage et sur le fond mythique de Brasília pour fonder une certaine poésie des origines, de l'éternellement vrai et renouvelé. Dans son écriture même, le texte se rapproche de la saga ou du conte, par exemple à travers son découpage narratif en sept nuits, un chiffre symbolique qui renforce l'idée d'un temps cyclique, ou bien par l'anaphore « Cette nuit, entre quatre murs d'un blanc sale », ³⁷ qui revient comme une formule incantatoire en divers points du récit. Or, en prenant un peu de hauteur sur l'ensemble de notre corpus, on constate que, dans trois cas, des récits tissés de merveilleux et de fables réveillent un temps ancien, par le détour vers l'imaginaire de l'Orient dans *Récit d'un certain Orient*, la récupération de la culture orale du sertão dans *Estive lá fora*, le mythe d'une cité divine et rédemptrice dans *Hôtel Brasília*. La fiction, portée par la fable et le merveilleux, par l'allégorie et le symbole, et charriant divers plans de la mémoire, de l'intime aux références bibliques, conjure l'érosion du temps et construit un espace à la fois marqué par les circonstances historiques, et en même temps symbolique, aux résonances poétiques atemporelles. ³⁸

Dans *O fotógrafo*, *Tant et tant de chevaux* et *Le silence de la pluie*, pas de fables et d'allusions à un temps cosmique ou mythique, d'atmosphère merveilleuse, ni de tendances à l'allégorie. Tezza a d'ailleurs tout fait, dans le développement de sa carrière d'écrivain, pour abandonner l'irréalité fantaisiste de ses premiers romans. Toutefois, lorsque le texte s'attarde sur des figures sombres et misérables comme le mendiant poussant sa charrette devant le professeur Duarte, ³⁹ ou comme le vendeur de drogues, un éternel espion diurne et nocturne sur les pas d'Íris et du photographe, la ville apparaît alors sous un jour trouble, ambigu.

³⁶ «um buriti [...] delimitava, imponente, o espaço» (*CL*, p. 224).

³⁷ «Naquela noite, entre quatro paredes de um branco sujo». L'anaphore n'est seulement altérée que lors de la septième nuit (le dernier chapitre), et par l'adjonction de l'expression «entre grades» («entre des barreaux»), on a désormais plus de certitudes sur le fait que le père, livrant ses dernières paroles au narrateur, se trouve dans l'hôpital d'une prison. «La septième nuit, entre des barreaux et un mur d'un blanc sale» (*HB*, p. 193. En portugais: «Na sétima noite, entre grades e uma parede de um branco sujo à nossa frente», *CL*, p. 207). Il s'agit alors de l'ultime rencontre entre le narrateur et son père, le moment où le lecteur espère des révélations décisives, et la formule, modulée une dernière fois, crée un effet d'attente et de dramatisation.

³⁸ Bien que les récits auxquels Jean-Yves Tadié s'était référé pour tenter de définir le genre hybride du «récit poétique» soient plus concis et ramassés, voici des mots qui correspondent bien à la temporalité particulière de *Récit d'un certain Orient*, d'*Estive lá fora*, ou bien encore d'*Hôtel Brasília*, avec leurs écritures qui tendent vers le symbolique et le métaphorique: «[...] les chocs des instants poétiques appellent, non seulement dans le récit, mais en nous, un prolongement, un temps qui les développe et pendant lequel nous les recréons. La page se contemple alors comme un tableau, dont la durée est extérieure, puisqu'elle se compose du temps nécessaire à la perception et même peut-être à l'amour». TADIÉ, 1994 (1978), p. 111.

³⁹ Le passage auquel nous nous référons a été amplement commenté dans notre première partie.

Quand bien même Curitiba est décrite avec force traits réalistes, des expressions révèlent la façon dont les personnages peuvent la percevoir sous des traits angoissants, fantasmagoriques. Tout à la fois proche et mystérieux, ce « Petit Trafiquant » (les majuscules en font un archétype de la rue) est parfois perçu comme une ombre « amicale », « offrant son amitié, une cigarette, un sourire » au photographe (*OF*, p. 246),⁴⁰ mais le plus souvent est appréhendé comme un être inquiétant, et Íris se défie même de son aide, craignant qu'il ne la fasse retomber dans la drogue, lorsqu'il se précipite pour lui porter secours après une agression (*OF*, p. 179-180).⁴¹

Le personnage est alors qualifié ironiquement de « chevalier des forces obscures, le libérateur des princesses » ; en un autre passage, la jeune femme le considère comme un « gardien du mal » ;⁴² et ailleurs encore il est dépeint comme un « gardien d'humains effectuant son travail tel un surveillant des voitures », qui contrôle le « territoire » autour d'Íris, en une aire de « huit ou neuf pâtés de maisons et de quelques rues transversales obscures et remuantes » (*OF*, p. 211).⁴³ On voit bien, par l'ensemble de ces expressions, que le personnage prend presque les traits d'une allégorie de la rue et de ses ambivalences. Sans crier gare, sans intromission d'éléments surnaturels, le texte fait simplement apparaître comment la ville par elle-même, et par la tension qu'elle suscite entre l'homme et le milieu, déploie une forme d'insolite, « d'inquiétante étrangeté » (*Unheimlich*), pour reprendre une fois de plus le terme popularisé par Ernst Jentsch et Freud. La rue, de fait, peut menacer notre perception de ce qui est « familier », et il convient ici de rappeler que, dans le mot allemand « *Unheimlich* », le préfixe antinomique Un- s'accroche à l'adjectif *heimlich*, de « Heim », qui signifie le foyer, l'endroit familier.

Ce « Petit Trafiquant » est ambivalent, parce qu'il est certes une figure connue, que les autres personnages rencontrent régulièrement, mais qu'il est en même temps un être insaisissable, dont on ne sait finalement que peu de choses. Ce qui nous amène à tourner notre regard vers un autre roman de notre corpus : en effet, comme nous l'avons déjà relevé, en

⁴⁰ “[...] Havia naquela sombria um toque amigável”; “oferecendo amizade, cigarro, sorriso”.

⁴¹ Le petit trafiquant est bien un personnage de chair et d'os, et cependant prend presque la forme d'un « fantôme « fantôme aux traits citadins ». De là vient sans doute l'attrait qu'il exerce ou la sympathie qu'il suscite, car si inquiétant qu'il soit, il redonne à la ville un peu d'épaisseur, il « habite » la ville moderne qui sans lui n'offrirait que froideur et inhumanité. On réemprunte ici à dessein les termes de Michel Agier, dont le travail d'ethnologue a relevé l'importance de l'imaginaire urbain dans la modernité : « Les esprits établissent avec la modernité une relation contradictoire, faite de compétition pour définir les lieux (plus ils sont hantés, plus ils sont humains et moins ils sont urbains), mais faite aussi d'emprunts à cette modernité, par exemple par l'apparition de nouveaux fantômes aux traits citadins. Les plus récents ont en général les allures d'étrangers ou d'immigrés ». AGIER, 1999, p. 142.

⁴² “um cavalheiro das trevas, um libertador de princesas”; “guardião do mal”;

⁴³ “um guardador de gentes com a medida do guardador de carros”; “território de oito ou nove quadras e algumas algumas transversais escuras e pulsantes”.

particulier dans notre étude des stéréotypes, la duplicité de l'espace urbain et de ses figures est, dans *Le silence de la pluie*, un ingrédient essentiel de la représentation de Rio de Janeiro. Le roman policier, en particulier dans sa veine noire, affectionne les atmosphères sombres, particulièrement ambiguës et inquiétantes, mais pleines de vie et fascinantes. Selon Pierre Sansot, « le crime constitue un dévoilement possible de la ville », ⁴⁴ « un porte d'accès à la surréalité urbaine ». ⁴⁵ Dans notre deuxième partie, nous avons évoqué un certain nombre de détails sordides et violents qui apparaissent dans le texte de Garcia-Roza. De telles « images obsessionnelles et si inévitablement répétitives nous enchaînent davantage à une dramaturgie fantastique », avec des criminels qui sont de véritables « fonctionnaires de l'atroce ». ⁴⁶

Encore une fois, ce n'est pas le texte lui-même qui repose sur une écriture fantastique, c'est ce qu'il représente de la ville qui prend une allure insolite, proprement horrifiante. La ville porterait en elle les marques d'un certain fantastique, et l'hétérogénéité temporelle des villes représentées, auxquelles nous avons souvent fait allusion, peut être rattachée à cette question de l'insolite. Marcher dans une ville, c'est partout faire l'expérience surprenante d'une épaisseur du temps, car dans le bâti urbain serait visible un amalgame des époques, qui s'entassent au fur et à mesure de sa construction et de l'usure de la pierre. Michel de Certeau et Luce Giard parlent ainsi de « revenants de la ville », ou encore de « citations hétéroclites, de cicatrices anciennes » qu'un flâneur urbain un tant soit peu attentif est capable de relever. ⁴⁷

Pendant, Sansot distingue deux versants de cette « surréalité urbaine ». Il y aurait d'un côté « le sinistre », qui relève d'une violence dévastatrice et d'une absence presque totale de sentiments, et de l'autre le « louche », ⁴⁸ qui nous ramène plus directement à cette duplicité dont se pare la ville. Le roman de Garcia-Roza, avec ses zones liminaires et ses personnages équivoques, penche bien du plus du côté du louche que du sordide. Ne faut-il pas, comme Espinosa est enclin à le faire, se méfier de ce qui se cache derrière la propreté et la sobriété du centre d'affaires de l'entreprise Planalto Minerações ? Les rues décadentes du centre, ne sont-elles pas en même temps des espaces lumineux dans le souvenir radieux qu'Espinosa garde de son enfance ? Quant au bar si chaleureux où l'enquêteur aime tant prendre sa bière, n'est-il

⁴⁴ SANSOT, 2004, p. 347.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 334.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 351.

⁴⁷ CERTEAU et GIARD, 1994, p. 189 et 190. Pour ces auteurs, pas même « le quadrillage des planificateurs fonctionnalistes » n'est capable d'effacer ces « 'résistances' d'un passé têtue » (*Ibid.*, p. 189). Plus loin, ils ajoutent : « Des vieilleries font irruption dans la ville moderniste, massive, homogène, comme les lapsus d'un langage insu, peut-être inconscient. [...] Un fantastique est tapi là, dans le quotidien de la ville. C'est un revenant, qui hante désormais l'urbanisme » (*Ibid.*, p. 189-190).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 397-398.

pas précisément celui où il se fait berner par un Aurélio affable et rigolard ? Le Rio de Janeiro de Garcia-Roza est à la fois séduisant et inquiétant, beau et mélancolique. Le protagoniste projette dans la ville ses désirs, ses angoisses, ses souvenirs, et c'est ainsi que le texte, par une appréhension sensible des lieux, donne à voir des « dénivelées » poétiques et fantasmagoriques de Rio de Janeiro, la ville-reflet des secrets irrésolus que la trame policière laisse en suspens.⁴⁹

⁴⁹ « La géographie du crime construite par le roman se configure en des projections fantasmagoriques dont l'origine est la fusion entre intérieur et extérieur ». ALMEIDA, 2012, p. 208.

8 L'ENTRE-DEUX DE CES VILLES ROMANESQUES

En engageant leurs textes du côté de l'insolite et de la surréalité urbaine, les textes procèdent à un petit pas de côté, ils actionnent des virtualités dynamiques, ils dévoilent des mondes possibles qu'un exposé brut, documentaire et non fictionnalisé, n'aurait pu dévoiler. Entre les types de représentation que sont la carte et le parcours, entre le local et le global, la mémoire individuelle et la mémoire collective d'une ville, le texte littéraire sonde des phénomènes d'interdépendance. Nous venons d'insister sur la fluence et l'hétérogène dans les romans étudiés ; la fiction, dans ces textes, est mise en mouvement, elle rechigne au statu quo et aux visions figées des villes. Pour le dire en des termes empruntés à Deleuze et Guattari, les dynamiques narratives sont des forces de « déterritorialisation » qui s'opposent à des enracinements trop rigides et font valoir « l'irréductibilité de la contingence ».¹

Ainsi le texte littéraire établit-il des jonctions et des contradictions entre la maison et la rue, la ville et la nature, le moderne et l'archaïque, faisant ressortir des dynamiques sociales et urbaines. C'est-à-dire qu'il fait de la tension entre deux pôles un espace créatif et transgressif, dans le champ libre de la fiction ; un espace de liberté où « s'invente le quotidien »,² un espace où des hétérotopies s'inscrivent comme des contestations de sites existants, et où l'utopie n'a peut-être pas complètement disparu. Pour reprendre les termes de Bertrand Westphal, l'écriture ménage un « entre-deux » et même « un tiers-espace ». Par ces mots, empruntés respectivement à la psychanalyse et au géographe nord-américain Edward Soja,³ le critique littéraire renvoie à un espace déployant une pluralité d'imaginaires qui se

¹ DELEUZE et GUATTARI, 2005 (1991), p. 96. Deleuze et Guattari, fondant leur intuition sur le travail d'éthologues ayant fait valoir le caractère mobile du territoire chez les animaux, ont fait de la notion de territoire quelque chose de très dynamique, en constante modification par l'effet de nos désirs vitaux, individuels et collectifs. Les territoires sont définis par des actes d'appropriation, de territorialisation, et des mouvements de déterritorialisation qui les agitent et les transforment. « Les mouvements de déterritorialisation ne sont pas séparables des territoires qui s'ouvrent sur un ailleurs, et les procès de reterritorialisation ne sont pas séparables de terre qui redonne des territoires ». *Ibid.*, p. 86.

² C'est bien sûr le titre d'un livre majeur de Michel de Certeau : *L'invention du quotidien. 1.* CERTEAU, 1990 (1980).

³ Pour ce dernier, le tiers-espace est un concept qui vise à répondre à « un changement profond dans la façon dont nous concevons l'espace », et qui permet de mieux cerner l'incroyable flexibilité des idées, des temps et des espaces, « alors que nous approchons de la fin du siècle », [id est, au moment de la parution de son texte : le XX^e siècle], en une ère mondialisée. SOJA, 1996, p. 3. Le tiers-espace est conçu par Soja comme une « invitation à entrer dans un espace d'une extraordinaire ouverture, et à laisser place à un échange critique où l'imagination géographique peut s'étendre au point d'embrasser une multiplicité de perspectives ». *Ibid.*, p. 5 Ainsi, dépassant des oppositions binaires, le tiers-espace « peut être décrit comme une recombinaison et une extension créative » de deux perspectives, à savoir un espace premier « centré sur le monde matériel 'réel' » et un espace second « qui interprète cette réalité à travers des représentations 'imaginées' de la réalité ». De la sorte, ce concept débouche sur la mise en perspective « d'espaces imaginés-et-réel », à la frontière du virtuel et du concret, comme Los Angeles en serait l'illustration. *Ibid.*, p. 6.

télescopent avec le réel, faisant entendre la parole de minorités, et laissant de la place pour l'utopie.⁴

D'abord, nous insisterons sur le fait que certains textes du corpus sont particulièrement attentifs aux cultures de l'immigration et que, dans l'ensemble, tous les romans étudiés fondent une esthétique hybride à partir du dialogue entre différents imaginaires et visions du monde, une esthétique propre à éclairer un « espace médian », dans un « environnement culturel labile », comme le dirait Bertrand Westphal.⁵ Nous étudierons ensuite comment les fictions, par leurs dynamiques propres, se développent dans des espaces interstitiels, entre les pôles de la maison et de la rue, dont la dialectique constituerait un élément central du « dilemme social » brésilien, mais aussi entre la ville et la campagne, entre le moderne et l'ancien. L'entre-deux mis à jour par ces fictions éclaire par ailleurs des ruses et inventions du quotidien permettant de redonner de l'air, voire du bonheur, dans la vie au sein des grandes villes et, selon les termes d'une opposition deleuzienne, à recréer de « l'espace lisse » là où la ville semblait partout « striée » et segmentée. Tout cela, pour finir, nous amènera à nous interroger sur la présence de vestiges d'utopie, ainsi que de contre-sites hétérotopiques, dans les différentes fictions de ce corpus.

8.1 Immigration, multiculturalisme et « espace médian »

Une grande ville a, de par sa nature même, tendance à se constituer comme un espace où s'opère une hybridation culturelle et où de multiples cultures bouillonnent, parfois de façon conflictuelle.¹ Mais que dire alors d'une grande ville du Brésil, pays formé historiquement par la diversité culturelle² et où, de plus, la masse urbaine a considérablement

⁴ WESTPHAL, 2007, p. 116-123.

⁵ *Ibid.*, p. 118-120.

¹ Cette tendance se serait nettement accentuée dans les temps présents, si l'on en croit les travaux menés par HANNERZ, 2010 (1992). Pour l'anthropologue suédois, les grandes villes sont les réceptacles d'une multitude de « flux culturels », sans cesse plus nombreux dans les sociétés urbaines. Selon cet auteur, la circulation de flux « contribue largement à brouiller les limites des sociétés et des cultures » (*Ibid.*, p. 55) et « l'interdépendance des cultures peut [...] s'imposer davantage qu'auparavant à notre conscience » (*Ibid.*, p. 266), au point que, selon une vision assez optimiste de la mondialisation, se formerait un « oekoumène mondial », de par ces nombreuses interactions (*Ibid.*, p. 112-115).

² Le thème de la formation du peuple brésilien à partir de cultures européennes, africaines et indigènes, traverse les écrits des penseurs sociaux brésiliens les plus renommés, de Gilberto Freyre à Darcy Ribeiro (nous l'avons d'ailleurs évoqué), et l'on retiendra ici les mots définitifs d'Alfredo Bosi : « Il n'existe pas une culture brésilienne homogène, une matrice de nos comportements et de nos discours. Au contraire : l'admission de son

et rapidement augmenté à partir des années 1950, en recevant des migrants venus essentiellement du monde agricole ? Le multiculturalisme, dans un versant optimiste, serait la marque de la culture des grandes villes brésiliennes, mais de façon plus réaliste il s'agit plutôt de multiples déracinements culturels.³

Le migrant perd son paysage natal, son champ, [...], sa façon originelle de parler, de vivre, de rendre grâce à Dieu. [...] Il serait plus juste de penser la culture d'un peuple de migrants en termes de déracinement. Et non pas partir en quête de ce qui s'est perdu : les racines ont déjà été arrachées, mais il faut rechercher ce qui peut renaître sur cette terre d'érosion.⁴

Henrique, dans le fragment 40 (*TTC*, p. 88-91), ne dispose plus que des noms de communes et de visites touristiques pour entretenir un rapport lointain avec les terres de ses aïeux ; la jeune femme du fragment 48 (*TTC*, p. 112-113), ivre et malheureuse dans son appartement de la rue Cerqueira César, se ronge l'âme avec le souvenir d'une enfance heureuse et idéalisée à la campagne, au Rio Grande do Sul. À plusieurs reprises dans *Tant et tant de chevaux*, se dégage ainsi cette impression d'un déracinement, avec ce qu'il induit comme perte, qu'il s'agisse d'une immigration internationale ou de migrations interrégionales, et ce qu'il implique comme coupure avec les origines.⁵

Le premier fragment mentionné est construit sur des souvenirs de dialogues du personnage avec des individus rencontrés lors de ses voyages en Italie et au Portugal, terres d'où ses ancêtres avaient émigré. Sur le nom propre de Naples, ville dont sa grand-mère est originaire, viennent se plaquer des opinions toute faites débitées par un vieux Vénitien dans un train : pour n'en donner qu'un exemple, Naples serait « pire » encore que Gênes, elle-même une ville de « voleurs »... Il est ainsi fort difficile pour Henrique de se représenter un

caractère pluriel est un pas décisif pour la comprendre comme un 'effet de sens', résultat d'un processus découlant de multiples interactions et oppositions dans le temps et dans l'espace ». BOSI, 1992, p. 7.

³ Hervé Marchal livre à ce sujet un point de vue nuancé sur l'envers du multiculturalisme urbain. Il met notamment en valeur des écritures fictionnelles qui permettraient d'offrir une vision élargie et critique des rapports interculturels : « Cette culture globale permettrait à l'ensemble des citoyens d'interpréter et de s'approprier des modèles culturels venant d'horizons parfois très éloignés des leurs. [...] Les villes sont ici identifiées à des sortes de chaudrons culturels où les esprits bouillonnent ; à des lieux privilégiés où s'opère cette hybridation culturelle sans cesse remise sur le métier. [...] Cette manière de voir la vie citadine revient à faire de l'hybridation identitaire sinon une nouvelle panacée, du moins un rapport au monde allant quasiment de soi, sans voir que cette situation reste aussi synonyme d'instabilité, de déracinement, d'égarement, de tiraillement et même de souffrances identitaires, comme nous le montrent des écrivains confrontés au métissage culturel tels que Salman Rushdie ou Naipaul ». MARCHAL, 2009, p. 405.

⁴ BOSI, 1992, p. 17.

⁵ Le phénomène des migrations est international et il est indissociable de l'accroissement de population dans les grandes villes, mais aussi de l'augmentation des précarités et de la misère. Le constat du sociologue Zygmunt Bauman est sans appel : « La dévastation globale des moyens d'existence et le déracinement de populations établies de longue date apparaissent en politique sous la forme de pittoresques 'migrants économiques' qui se pressent dans des rues autrefois si uniformes... En résumé : les villes sont devenues des dépotoirs des problèmes engendrés globalement ». BAUMAN, 2010, p. 124.

endroit dont il ne sait plus rien, et au sujet duquel il ne connaît, en fin de compte, que des opinions toute faites, des préjugés. Habilement, la narration pose en miroir une autre bribe de conversation, dans laquelle un Portugais ayant vécu au Brésil livre son point de vue, lui aussi de l'ordre du préjugé, sur le « foutu merdier » (*TTC*, p. 89-90)⁶ du Brésil et la mentalité de « voleurs » des Brésiliens.

De plus, à chacun des morceaux de conversations évoqués, le texte appose deux passages biographiques sur les ancêtres d'Henrique, lors de leur arrivée au Brésil. Dans ces courts passages, nous sont données des informations sommaires sur la vie laborieuse des ancêtres d'Henrique, lorsqu'ils sont arrivés au Brésil. Entre, d'un côté, ces préjugés plaqués sur la terre d'origine ou la terre d'arrivée et, de l'autre, ces bribes qui disent si peu sur la routine laborieuse des migrants, il reste à Henrique (et au lecteur) d'imaginer comment ces gens se sont construits une vie, une identité ; comment a grandi, par exemple, la mère d'Henrique, née d'une « dérencontre » entre un revendeur de ferraille d'origine portugaise, et une grand-mère « indienne qui ne parlait pas la langue des gens » (*TTC*, p. 91).⁷ Les contrepoints narratifs de ce fragment, construit de façon parfaitement symétrique, donnent une épaisseur aux questions économiques qui poussent des populations à migrer vers tel ou tel horizon et parallèlement créent des points de jonction entre différents espaces, dans la mesure où le préjugé exprimé au sujet des Brésiliens fait écho au préjugé à l'égard des Napolitains. Si le texte, par ce biais, fait miroiter une diversité de cultures, il ne s'agit nullement d'un multiculturalisme apaisé.

Tant et tant de chevaux fait résonner des voix qui matérialisent de façon très concrète le processus de migrations internes des campagnes vers les villes, la plupart du temps du nord-est vers le sud-est du pays, et en particulier vers São Paulo. Le chauffeur de taxi, un personnage parti tout jeune de Sergipe pour aller mener sa vie à São Paulo, en est peut-être l'exemple le plus significatif. Sa façon de s'exprimer, simple, directe et colorée, avec des détails concrets d'un souvenir encore vivace, est un modèle de la façon dont Ruffato saisit une réalité brésilienne, celle de l'exode rural, en inventant un langage pour pratiquement chacun de ses personnages. La langue exprime la personnalité du personnage, son extraction sociale, son vécu.

J'ai quitté la maison de mes parents très tôt, encore gamin. Je suis descendu du Nord dans un camion, bâché, des planches posées sur les ridelles servaient de sièges, dans

⁶ “ladrões”, “bagunça dos diabos”, (*EECM*, p. 82).

⁷ Le narrateur a donc choisi de créer un néologisme pour traduire le mot portugais « desencontro » ; “A avó, bugra de não falar língua de gente”. (*EECM*, p. 82).

le bissac une gamelle, de la cassonade et de la farine, des jours et des jours de voyage, ah dieu du ciel ! (*TTC*, p. 94).⁸

Ce récit de la migration fait écho aux mots de Valdivino, dans *Hôtel Brasília*, qui raconte lui aussi un long périple depuis Fortaleza jusqu'à Brasília, dans un convoi de deux camions, monté par un négociant dont les profits étaient assurés par l'endettement des travailleurs qui se risquaient au voyage.

De fait, la figure du migrant nordestin occupe un rôle très important dans le roman de João Almino. Lorsque le personnage de Valdivino s'exprime, sa parole est sans doute moins décousue que les langages du chauffeur de taxi ou de la mère nordestine, chez Ruffato, mais cela est surtout lié à une différence de style entre les deux romans. En effet, la fragmentation des paroles des personnages est moindre dans *Hôtel Brasília*, où la narration fond et unit différents discours, au sein d'un récit qui garde une certaine cohérence d'ensemble. Cependant, l'écriture est elle aussi portée par l'envie de donner au personnage du migrant nordestin une voix particulière et de retranscrire une façon simple et vivante de s'exprimer, afin de donner plus de relief à l'expérience vécue par Valdivino.

Des dangers que je cours, celui-ci est le moindre, *doutor* Moacyr, le *coronel* peut bien se démener, il ne me retrouvera jamais dans la communauté et dans mon cas il ne pourra pas harceler ma famille, comme il fait pour les autres, comme je n'ai pas laissé de famille derrière moi... *HB*, p. 63.⁹

Les formules d'apostrophe de ce personnage – il s'adresse à ses interlocuteurs en employant l'expression « *Doutor* » – marquent le rapport social qu'il entretient avec la famille du narrateur, d'une classe plus aisée ; ses récits lancés sur le ton de la confiance, avec des tours d'oralité (par exemple ce « pois como » du texte portugais, et la répétition de l'adverbe « comme »), font de lui un conteur séducteur. C'est de la sorte que le roman parvient à témoigner, avec tant de vie, de la situation de ces travailleurs précaires venus sur les chantiers de Brasília, de leurs espoirs et de leur fierté d'être les constructeurs de la capitale, mais aussi de leurs peines, et de l'exploitation dont ils sont victimes. Le texte rapporte notamment qu'ils étaient à la main « d'agents de placement », qui « les dénichaient là où ils se trouvaient, même

⁸ “Saí de casa muito cedo, menino ainda. Desci do norte de pau-de-arara. Se o senhor soubesse o que era aquilo... Um caminhão velho, lonado, umas tábuas atravessadas na carroceria servindo de assento, a matula no bernal, rapadura e farinha, dias e dias de viagem, meu deus do céu!” (*EECM*, p. 85).

⁹ “Dos perigos que eu corro, esse não é o menor, doutor Moacyr, o coronel não pode estrebuchar que na comunidade ele nunca que vai me encontrar, e no meu caso não pode aperrear a família como faz com os outros, pois como não deixei família para trás...” (*CL*, p. 70).

dans les coins les plus reculés du sertão, et eux, fuyant la sécheresse, se laissaient séduire par la promesse d'un emploi à Brasília et acceptaient n'importe quelles conditions » (*HB*, p. 63).¹⁰

Valdivino, ou bien encore le chauffeur de taxi de *Tant et tant de chevaux*, sont des personnages qui incarnent des formes de cultures populaires et qui témoignent d'une diversité de langages et de parcours, dans le concert de voix des grandes villes.¹¹ Or, dans le champ extra-littéraire, Milton Santos, au sujet de cette diversité de cultures des grandes villes, estime qu'elle est une contribution prometteuse pour la réalisation d'une « autre mondialisation » :

Ce qui se crée, [...] c'est l'intuition et, tout de suite après, la conscience d'être un monde et d'être dans le monde [...] Le propre monde s'installe dans les lieux, surtout dans les grandes villes, par la présence massive d'une humanité mélangée, venue de tous les points cardinaux du monde et portant avec eux des interprétations multiples et variées [...]. Les dialectiques de la vie dans les lieux, désormais enrichis, sont parallèlement le bouillon de culture nécessaire à la proposition et l'exercice d'une nouvelle politique.¹²

Nous ne prétendons pas intégrer directement les romans de notre corpus dans l'orbite de cette « nouvelle politique ». Ce serait totalement vain et stupide : il n'y a pas d'aspect revendicatif dans ces textes, pas de thèses défendues ; seulement des questions soulevées par les situations humaines et sentiments exprimés. Mais si aucun d'entre eux n'est « engagé » au sens où la narration serait le véhicule direct des positions idéologiques de leurs auteurs, ces textes se fondent sur un rapport avec leur temps et leur société. Comme tels, ils plongent dans la « dialectique de la vie dans les lieux », font résonner plusieurs voix de cette altérité si diverse qui enrichit et amplifie « la conscience d'être un monde et d'être dans le monde »,¹³ enfin accordent une place, dans la fiction et au cœur des villes représentées, pour l'expression

¹⁰ “[...] Os agentes de emprego que os encontravam onde estivéssem, até mesmo nos lugares mais recônditos do sertão, e eles, fugindo da seca, se deixavam seduzir pela promessa de trabalho em Brasília, submetendo-se a quaisquer que fossem as condições” (*CL*, p. 70).

¹¹ Saskia Sassen met bien en lumière l'apport des cultures issues de l'immigration, à l'encontre de l'homogénéisation des modes de vie : « La grande ville occidentale d'aujourd'hui concentre la diversité. Ses espaces sont marqués par la culture d'entreprise dominante, mais aussi par une multiplicité de cultures et d'identités autres. Le décalage est évident : la culture dominante ne peut englober qu'une partie de la ville. [...] Par exemple, grâce à l'immigration, une prolifération de cultures fortement localisées à l'origine a eu lieu dans de nombreuses grandes villes. ». SASSEN, 2009, p. 130.

¹² SANTOS, 2000, p. 172-173.

¹³ Au sujet de cette altérité diverse ou plurielle, l'anthropologue Michel Agier insiste sur le fait que les « contextes sociaux [...] se sont considérablement élargis », et qu'ils sont la marque d'une « intertextualité multiforme qui rapproche les mondes peuplant notre planète », matérialisation « concrète de ce que l'on appelle aujourd'hui la globalisation culturelle ». Les romans de notre corpus, quand ils entrecroisent les voix d'une descendante d'Indiens tupis-guaranis et d'une Libanaise d'origine (*Récit d'un certain Orient*), ou quand ils évoquent l'américanisation de la culture dans Recife (*Estive lá fora*), retravaillent la matière de cette « intertextualité multiforme », en déployant des processus locaux affectés par les influences contradictoires de ces cultures plurielles. AGIER, 1999, p. 148-149.

d'identités sociales et culturelles très diverses.¹⁴ La question de « l'engagement », encore une fois, est biaisée, car le terme a déjà été si largement connoté dans l'histoire littéraire. Parmi les auteurs de notre corpus, quelqu'un comme Ruffato n'hésite pas à faire entendre des positions personnelles sur la situation de son pays, dans des discours ou chroniques, sa fiction étant elle-même une manière d'éclairer les maux de sa société. Il n'est toutefois affilié à aucun parti et sa parole littéraire n'est pas court-circuitée par une quelconque envie de faire passer un « message » politique spécifique.

Plutôt que d'engagement, nous préférons donc parler d'empathie, en tant que ressource de la littérature pour s'approcher de l'autre et pour lui conférer une parole audible, alors que sa voix est le plus souvent marginalisée – que cet autre soit un migrant, ou bien qu'il soit un travailleur précaire (*Hôtel Brasília* ou *Passager de la fin du jour*), un guérisseur indigène méprisé pour ses origines bien plus que pour ses pratiques médicinales (*Récit d'un certain Orient*), un chômeur comme Max ou une femme à la fonction économique subalterne comme Rose (*Le silence de la pluie*), une adolescente violée par son père et fragilisée par une activité de prostitution (*O fotografia*), etc. D'une certaine façon, cette notion d'empathie rejoint un aspect que nous avons dégagé dans notre deuxième partie, à savoir la multiplication des focalisations narratives et la volonté de dire la ville à partir de points de vue pluriels et décentrés. Selon les mots de Bertrand Westphal, « lorsque l'espace est perçu dans sa mobilité il alimente une réflexion sur la crise du centre et stimule l'émergence d'une vision minoritaire ».¹⁵

Mais c'est incontestablement dans *Récit d'un certain Orient* que le thème de l'immigration et de l'errance est le plus prégnant, et même le plus essentiel à la façon dont le roman construit un imaginaire particulier, singularisé par un espace-temps où Manaus et l'Orient s'interpénètrent, et où les origines d'une famille de migrants sont revisitées par des narrateurs de générations différentes.¹⁶ Pour la narratrice principale, l'écriture est mue par

¹⁴ Exprimer la diversité des villes par la fiction, ce serait rappeler une essence première de la ville... La ville, dans sa vocation civilisationnelle, ne pourrait être que cet espace du divers et de l'échange. C'est ce que suggère Alberto Manguel, en exégète du mythe de la construction d'Uruk, ville fondée par Gilgamesh, dans la tradition épique mésopotamienne. La ville ne pourrait se développer harmonieusement qu'en laissant à l'autre, à l'étranger, la possibilité de s'exprimer : « Gilgamesh n'est devenu un individu plein et entier que lorsqu'il a uni ses forces avec Enkidu, tempérant ainsi les ambitions de l'homme civilisé par la sagesse de l'homme sauvage ; et la ville, le lieu des échanges sociaux, acquiert son identité en se définissant comme une sorte d'interindividualité conglomérée ». Alberto Manguel conclue son interprétation en soulignant l'importance de règles édictées par Gilgamesh pour la vie en communauté, mais ce qui nous intéresse ici est surtout le deuxième enseignement qu'il tire de ce mythe : « [...] la civilisation doit trouver en dehors de soi quelque chose qui la questionne et qui enrichit son identité sociale et culturelle ». MANGUEL, 2008, p. 54.

¹⁵ WESTPHAL, 2007, p. 110.

¹⁶ Cette question de l'identité familiale est un axe fort du récit de Milton Hatoum, on l'aura compris. D'autant plus fort que la réalité à partir de laquelle Milton Hatoum brode son roman était celle de familles très unies, où se

l'envie de remonter jusqu'à ces origines, de raccorder ces différents espaces et d'accepter une pluralité d'identités. Elle aussi vit une forme de déracinement, et son récit serait une façon de raviver l'imaginaire de l'enfance et notamment de l'Orient dont les membres de sa famille sont originaires. Tout au long du récit, la mémoire et l'imagination viennent s'adosser au réel et à la saisie directe de l'espace, notamment lorsque l'imaginaire bâtit une Manaus orientalisée, comme l'illustrent les paroles du « père », l'une des instances narratives du roman:

[...] Je décidai de me fixer dans cette ville en apercevant au loin la coupole du théâtre : elle me rappelait une mosquée que je n'avais jamais vue mais qui illustrait l'un des contes de mes livres d'enfant, les aventures d'un hadji de mon pays. *RCO*, p. 92.¹⁷

Le roman dessine ainsi un espace hybride. Un véritable espace médian, qui fait entendre la voix des minoritaires, en l'occurrence des migrants, et qui se situe dans une zone intermédiaire entre plusieurs cultures, plusieurs époques et générations, mais aussi entre le réel et l'imaginaire des fables. À cet égard, le père de famille a beau glisser des commentaires tendrement ironiques sur les affabulations de son oncle Hanna,¹⁸ le tout premier migrant de la famille, il ne peut s'empêcher de recourir, lui aussi, à un vocabulaire plein de superlatifs et d'adjectifs qui dénotent une exubérance, un débordement d'images merveilleuses tirées d'une certaine représentation de l'Orient, avec ses tapis, ses couleurs vives et sa rutilance:

[...] Le jour se leva en quelques minutes comme une révélation subite, mêlant diverses nuances de rouge, tapis tendu à l'horizon d'où auraient jailli des myriades d'ailes étincelantes, lames de perles et de rubis ; pendant ce bref passage de luminosité ténue, je distinguai un arbre immense qui lançait ses ramures vers les

transmettaient des valeurs, avant que des facteurs économiques ne déchirent, en tout cas en partie, le lien entre ces familles et l'espace amazonien. Ce sont deux phases de la migration syrienne et libanaise à Manaus que Samuel Benchimol a bien mis en évidence. « La famille syrienne et libanaise a toujours été très unie et avait un très fort sens de la communauté pour transmettre l'expérience de vie et des valeurs aux nouvelles générations ». Benchimol retient ensuite son attention sur les plats et desserts arabes, ce qui correspond tout à fait à un élément prégnant du roman d'Hatoum, où la cuisine est souvent convoquée en tant que matière essentielle de remémoration. Plus loin, il ajoute que « bon nombre de ces familles pionnières [de Syriens et de Libanais] et de la deuxième génération émigrèrent vers le sud du pays, durant les années de dépression du cycle du caoutchouc et aussi pendant les décennies 1950 et 1960 [...] ». Cette situation, c'est précisément celle qu'a vécue Milton Hatoum lui-même, parti d'abord à Brasília pour faire ses études, et c'est aussi celle des personnages de son roman. BENCHIMOL, 2009, p. 434, puis p. 442.

¹⁷ “[...] Decidi fixar-me nessa cidade porque, ao ver de longe a cúpula do teatro, recordei-me de uma mesquita que jamais tinha visto, mas que constava nas histórias dos livros de infância e na descrição de um Hadji da minha terra”. *RCO*, p. 68.

¹⁸ Voici ce qu'il affirme au sujet des récits de son oncle : « Je ne vis aucun palais, bien entendu ; ils appartenaient à la fantaisie d'Hanna, le plus imaginaire de mes oncles : là-bas, au village, la longueur inhabituelle d'une queue de mouton était pour lui le prétexte à raconter un tas d'histoires [...] ». *RCO*, p. 90. (“É inútil afirmar que não havia palácios; estes faziam parte das invenções de Hanna, o mais imaginoso entre os irmãos do meu pai; lá na nossa aldeia, o rabo descomunal de um carneiro servia-lhe de estímulo para que contasse um mundo de histórias”. *RCO*, p. 66).

nuages et les eaux, et je fus apaisé par la pensée que cet arbre était celui du septième ciel. *RCO*, p. 89.¹⁹

Voilà peut-être le symbole même de cet Orient syncrétique, transplanté en Amazonie par la force de la fiction : l'assimilation, par le père de la famille, d'un grand arbre de la forêt à l'arbre du Septième Ciel auquel il est fait mention dans une sourate du Coran.

La figure paternelle et Emilie, immigrés de la première génération, sont les personnages qui ont le plus besoin de se rattacher à leurs origines pour vivre en harmonie et s'adapter à leur nouvel environnement, Manaus et l'Amazonie. Mais les enfants des générations suivantes, sans jamais avoir mis les pieds au Liban, sont eux aussi liés à ces origines par le biais des croyances et fêtes religieuses comme Noël (Emilie est une Libanaise de confession catholique, le père est musulman), la lecture de la Bible et du Coran,²⁰ les objets mystérieux rapportés d'Orient,²¹ la question de la langue arabe qu'Emilie apprend à Hakim ou encore les odeurs et saveurs de la cuisine. Surtout, tous ces personnages sont des migrants symboliques. Leurs parcours au sein de Manaus, cette ville inextricable, témoigne, dans les méandres des ruisseaux et canaux, et entre les maisons de pilotis, de leurs errances et errements individuels.

Cette errance dans les rues du centre-ville et le port mène Emir jusqu'au suicide, plonge Dorner dans la mélancolie, et se présente comme une allégorie des questionnements de

¹⁹ “[...] Em poucos minutos, a claridade surgiu como uma súbita revelação, mesclada aos diversos matizes do vermelho, tal um tapete estendido no horizonte, de onde brotavam miríades de asas faiscantes: lâminas de pérolas e rubis; durante esse breve intervalo de tênue luminosidade, vi uma árvore imensa expandir suas raízes e copa na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar ser aquela a árvore do sétimo céu”. *RCO*, p. 65.

²⁰ Des saints et des reliques ayant été détruits par son mari à la suite d'un désaccord conjugal, Emilie décide de se venger en privant son mari de la lecture du Coran. Le texte, régulièrement, tisse ces liens entre l'intime et le sacré.

²¹ En voici deux illustrations : « Elle était parfumée comme jamais, et lorsqu'elle me caressa les cheveux je vis à son doigt l'anneau de saphir dont il a été question à maintes reprises dans nos discussions sur les bijoux d'Orient ». *RCO*, p. 56. (“Estava perfumada como nunca, e ao afagar meus cabelos notei que usava o anel de safira, tão comentado nas conversas sobre as jóias do Oriente [...]”. *RCO*, p. 41). « J'aperçus d'abord deux bracelets d'or, fins anneaux réunis par des liens presque invisibles ; [...] c'était, à mes yeux, un entrelacs magique, un assemblage indéchiffrable qui excitait ma curiosité, m'étonnait, dès que je le touchais ». *RCO*, p. 66. (“Vi primeiramente as duas argolas de ouro, argolas delgadas, entrelaçadas por nós quase invisíveis; [...] para mim era uma espécie de entrelaçamento mágico, uma inexplicável articulação que, ao ser manuseada, provoca curiosidade e espanto.” *RCO*, p. 49). Notons que, dans les deux exemples cités, les objets sont en même temps associés au mystère et à l'attrait de la féminité. Cet aspect est même perceptible quand est décrit un objet n'ayant a priori aucun rapport direct avec la féminité, à savoir le narguilé, qui déclenche un imaginaire érotique chez le jeune Hakim. Considérons cette belle phrase qui lie Orient, féminité et fétichisme de l'objet, sur lequel sont projetées des pulsions intérieures, dans une syntaxe elle-même entortillée comme les volutes de la fumée du narguilé : « Je passais des heures à côté d'elles, fasciné par le dessin doré du narguilé, les petits grains cramoisis qui faisaient des volutes et des spirales, à demi immergés dans le liquide nacré, et l'embout en bois qui s'achevait en un orifice délicat, lèvres prêtes au baiser ». *RCO*, p. 108. (“Permanecia horas ao lado das duas mulheres, magnetizado pelo desenho dourado gravado no corpo vítreo do narguilé, e no bico de madeira que terminava num orifício delicado, como se fossem lábios preparados para um beijo”. *RCO*, p. 78).

la narratrice, une enfant orphelin à la quête d'une définition de soi. Il y a là, comme le fait si bien remarquer Mireille Garcia, une correspondance entre la ville dédaléenne de Manaus et les méandres identitaires des personnages:

Dans une sorte de déracinement involontaire ou de dérouté, ces personnages sont représentés à travers la figure du migrant, de l'exilé voire même de l'autochtone marginalisé dans sa propre ville. L'errance les caractérise, et leur statut hybride se reflète dans la ville elle aussi hybride : privée de contours définis, la Manaus de Hatoum est à l'image des protagonistes ; elle reflète la complexité de leurs interrogations.²²

8.2 La dialectique de la maison et de la rue

Parce qu'elle n'est pas soumise à un rapport de « fidélité » par rapport aux « faits », et par la vertu de l'imagination, la littérature a cette souplesse qui lui permet de révéler des nuances, des zones de friction et d'ambiguïtés. Sans doute est-ce pour cela que les textes de notre corpus – certains plus que d'autres, et nous pensons avant tout à *Hôtel Brasília* et *Récit d'un certain Orient* – nous semblent dégager des aspects de la dialectique sociale entre la maison et la rue. Celle-ci, selon l'anthropologue Roberto DaMatta, serait l'une des dynamiques essentielles de la société brésilienne. Avant d'entamer ce nouveau développement de notre réflexion, n'ayons pas peur de répéter cette précaution méthodologique indispensable : nous ne considérons, en aucun cas, les textes de notre corpus comme des « illustrations » de théories sociales, et souhaitons encore moins épuiser leur sens à partir de concepts empruntés aux sciences sociales. Mais il serait tout aussi vain de nier que la fiction, offrant un regard sur le monde, ne se trouve confrontée à des phénomènes d'interactions sociales.¹ C'est en ce sens que nous nous permettons, dans ce chapitre, de lire les romans du corpus en nous appuyant sur la réflexion de Roberto DaMatta au sujet d'un processus d'identification (ou de formation de l'identité) de la société brésilienne, à partir de la *maison* et de la *rue*.

L'anthropologue appréhende la maison et la rue comme deux domaines sociaux élémentaires, plus que comme des espaces physiques. Dans la maison, les relations seraient fortement hiérarchisées, dans un univers contrôlé et protecteur, tandis que dans la rue

²² GARCIA, 1994, p. 170.

¹ Dans une étude consacrée à la représentation de l'espace des villes, cela aurait d'autant moins de sens. « Il est exclu d'examiner les systèmes de représentation spatiale ou spatio-temporelle dans le seul champ littéraire, sauf à isoler la littérature du reste du monde ». WESTPHAL, 2007, p. 54.

prédomineraient les relations impersonnelles et l'imprévu.² Cette dialectique est sans doute à l'œuvre dans la plupart des cultures occidentales, si ce n'est toutes, mais les relations d'interdépendance établies par les Brésiliens entre la maison et la rue, dans le contexte d'une société fondée sur un socle patriarcal et aristocratique, avec de forts préjugés raciaux, configurerait une « grammaire sociale » particulière.³

De fait, la métaphore de la maison et de la rue est, au moins depuis Gilberto Freyre, au cœur des réflexions sur la société brésilienne.⁴ Dans *Maîtres et esclaves*, Freyre observe en quoi la famille patriarcale, réunie dans la « casa-grande » (maison de maître), constituait l'élément central autour duquel s'organisait la société coloniale, depuis le noyau familial le plus proche jusqu'aux esclaves qui travaillaient dans les champs, en passant par les esclaves domestiques, les dépendants et les enfants illégitimes. Dans ce régime de domination semi-féodale, l'aristocratisation de la société contrastait avec l'existence de relations « d'accommodation », c'est-à-dire des réarrangements et des accords tacites entre personnes, et n'empêchait pas la pratique de rapports sexuels, qui brassaient la population et assouplissaient des frontières sociales très nettes.⁵

Le patriarcat rural a décliné avec l'émergence de la culture citadine et de valeurs européennes bourgeoises, mais s'il est bien vrai que l'urbanisation a eu comme effet la « limitation des abus du particulier et de la maison »,⁶ le XIX^e siècle a toutefois été caractérisé par une sorte de perpétuation de la « casa-grande » (maison de maître à la campagne) dans le « sobrado » (maison urbaine de riches), et de la « senzala » (maison des esclaves) dans le « mucambo » (maison urbaine de taudis). Le « personnalisme » a ainsi préservé son emprise sur les hiérarchies sociales, et dans ce contexte la rue était un espace considéré d'un mauvais œil, associé à la saleté, au danger et à la débauche. Dans *Sobrados e mucambos*, Gilberto Freyre signale certes que la rue gagne en « prestige » avec ses « moments de

² Roberto DaMatta est parti de l'observation du quotidien, des rites et des dramatisations qui mettent en scène la réalité sociale, mais aussi de l'étude de types populaires et de textes littéraires qui problématisent autant qu'ils alimentent une certaine vision du monde. Pour résumer les notions anthropologiques qu'il expose, nous nous sommes appuyés sur trois sources principales : DAMATTA, 1983; Idem. 1997; et Idem. 2010.

³ L'expression « grammaire sociale brésilienne » apparaît régulièrement dans les trois livres, déjà cités, de Roberto DaMatta.

⁴ En ce sens, les mots du sociologue d'Apipucos, dans le prologue de *Sobrados e mucambos*, sont révélateurs : « Le centre d'intérêt de notre étude sur les chocs entre races, cultures, âges, couleurs, sexes, n'est aucunement un champ extraordinaire de bataille [...]. Le centre d'intérêt pour notre étude des antagonismes, ainsi que des accommodations qui ont permis d'atténuer leur dureté, continue d'être la maison – la grande demeure confrontée à la plus petite maison, les deux dans leurs rapports avec la rue, la place, la terre, le sol, la forêt, et même la mer ».

FREYRE, 2002 (1936), p. 11-12.

⁵ FREYRE, 1974 (1933), p. 437 : « La miscégenation, qui se pratiqua ici largement, corrigea la distance sociale qui se serait, autrement, conservée énorme, entre la maison de maître, et la forêt tropicale ou les masures des esclaves ».

⁶ FREYRE, 2002, p. 14.

fraternité entre des extrêmes sociaux », tels que le carnaval ou les fêtes religieuses, mais il insiste surtout sur le fait que, dans la rue, s'aggravent « les désajustements économiques »⁷ entre les héritiers de la *casa-grande* et les fils de la *senzala*.⁸

Or le Brésil contemporain, étudié par DaMatta, a beaucoup changé, et le phénomène de déruralisation s'est encore considérablement amplifié, depuis la publication des grands classiques de Gilberto Freyre. Les espaces sujets aux dynamiques de mouvement et à l'isolement des individus, anonymes parmi les anonymes au sein des masses urbaines, se sont accrus,⁹ comme ont augmenté les tensions entre les « volontés personnelles » et les règles civiques. Dans ce Brésil urbain et globalisé, qui plus est un pays régi par les cadres d'un État démocratique moderne, au fonctionnement bureaucratique rationalisé, le « dilemme brésilien » serait plus que jamais d'actualité. Ce « dilemme », comme le désigne Roberto DaMatta, émane du difficile équilibre entre des relations liant des « individus » égaux en droits et en devoirs, qui devraient prédominer dans la « rue », et, d'autre part, des relations entre « personnes » qui sont régies, dans la « maison », par des liens de parenté, de voisinage, de classe, ou encore par des proximités d'ordre professionnel ou religieux.¹⁰

Dans le fragment 26 de *Tant et tant de chevaux*, un « Noir malingre » (TTC, p. 61),¹¹ personnage aux vêtements sales et avec un air de vagabond, est accusé injustement de vol par un vigile de supermarché. Puis il est conduit vers la police par le gérant, dont les mots éhontés traduisent la plus vile des discriminations : « 'coute, mec, si y a une chose que je connais c'est truang, voyou et compagnie... je les renifle à cent mètres » (TTC, p. 63).¹² Marc Augé, nous nous en souvenons, se référerait à « l'innocence » qu'un individu, libre parce qu'anonyme, peut ressentir à partir du moment où il pénètre dans un non-lieu. Mais encore faut-il que cet

⁷ *Ibid.*, p. 13 e 14.

⁸ Avec une certaine structuration hiérarchique héritée de la société patriarcale rurale, c'est toute une « mentalité » qui se perpétue en même temps qu'elle se généralise à l'ensemble des sphères sociales, et l'on se souviendra ici des mots de Sérgio Buarque de Holanda : « L'un des effets de l'improvisation quasi forcée d'une sorte de bourgeoisie urbaine au Brésil a été que certaines attitudes propres jusqu'alors au patriciat rural sont devenues communes à toutes les classes, comme règle idéale de conduite. Modelée par de longues années de vie rurale, la mentalité de la casa grande a envahi les villes et conquis tous les métiers, jusqu'aux plus humbles ». BUARQUE DE HOLANDA, 1998, p. 134.

⁹ Ce sont des aspects que Roberto DaMatta développe surtout dans *Fé em Deus e pé na tábuá. Ou como e por que o trânsito enlouquece no Brasil*, Rio de Janeiro, Rocco, 2010.

¹⁰ « Le système opère donc à deux niveaux différents. [...] Comme si nous disposions de deux codes pour penser notre système. Un code bureaucratique répondant à la tendance impersonnelle, universelle, égalitaire du système ; d'un côté, et de l'autre, dans les situations concrètes, [...], un code des relations et de la vie morale personnelles, de la débrouillardise, du 'malandresque' [*"a malandragem"*] et de la solidarité. La personne est l'objet de la solidarité et d'un traitement particulier : l'individu, au contraire, est soumis à la loi, c'est pour lui, entité abstraite, que les lois et la répression ont été instaurées ». DAMATTA, 1983, p. 209. .

¹¹ «um negro franzino» (EECM, p. 54).

¹² «Olha, cara, se tem uma coisa que eu conheço é malandro... vagabundo... Conheço pelo cheiro» (EECM, p. 56).

individu soit accepté en tant que client d'un non-lieu tourné vers le commerce. Lorsqu'un pauvre, noir de surcroît, est odieusement expulsé d'un supermarché, il est plus que jamais soumis au poids des « déterminations habituelles », ¹³ dont il devrait pourtant être débarrassé, a priori, par la fréquentation d'un non-lieu. Le gérant du supermarché refuse d'accorder au « Noir malingre » le statut d'individu ; il ne le met pas sur un pied d'égalité avec les autres clients et persiste à le traiter selon des critères personnels, en une perpétuation des antagonismes entre *casa-grande* et *senzala*, entre *sobrado* et *mucambo*.

On peut lire ce fragment narratif comme un exemple tangible du fait que la logique interpersonnelle opère encore significativement et compartimente l'univers social. Le roman de João Almino, quant à lui, nous ramène à un autre aspect de la dialectique entre maison et rue, telle qu'elle est caractérisée par Roberto DaMatta : dans sa dimension historique et parce qu'il a pour cadre le centre administratif et politique du pays, le texte fait poindre une sorte « d'englobement » ou d'inclusion de la rue par la maison, avec cette idée fréquemment diffusée par le sens commun que la nation brésilienne serait une grande famille, protégée par un leader charismatique. En quelque sorte, un foyer où le discours de l'État vaut pour tous. ¹⁴ Le récit de l'inauguration de la ville, à laquelle tous les personnages ont assisté, insiste sur la ritualisation de l'événement, à travers une certaine dimension mystique et de nombreux symboles d'union nationale. ¹⁵ Parmi ces symboles, une petite croix, « celle-là même de la première messe dite en 1500 », lorsque Cabral avait officiellement découvert le Brésil ; mais aussi « la cloche apportée d'Ouro Preto, qui avait pleuré la mort de Tiradentes le 21 avril 1792 » (*HB*, p. 70). ¹⁶

Des traces documentaires inscrites au sein même de la fiction retranscrivent par ailleurs des extraits du discours apologétique prononcé par le président, en une rhétorique qui désigne Brasília comme la consécration d'un nouveau destin pour le pays. Kubitschek, dans

¹³ AUGÉ, 1992, p. 129.

¹⁴ DAMATTA, 1997, p. 16.

¹⁵ La fiction de João Almino permet de recontextualiser les années de construction de la capitale. Elle éclaire le fait qu'elles ont été marquées par la volonté politique d'inscrire le projet de Brasília dans un certain cadre national, par une réécriture de l'histoire, visant à donner foi en l'idée d'un Brésil moderne tourné vers l'avenir. Un enjeu que l'historien Laurent Vidal souligne très clairement : « Le projet de Brasília ne se réduit pas cependant à ces fonctions d'outil politique, garant de stabilité ou vecteur identitaire. Il est également un mécanisme servant à créer ou plutôt à recréer de la temporalité. La recomposition chronologique, durant les années 1956-1960, de l'histoire du projet de transfert de la capitale brésilienne, cherche à mettre en évidence la continuité des propositions. Colonie, Empire et République sont alors unis par le même objectif. Ce procédé permet une construction hagiographique d'une histoire nationale tournée vers une finalité identique : Brasília. [...] Telle est la force principale du récit historique de Brasília : recourir au passé pour parler du présent en fonction du futur (le 'Brésil moderne'). Le projet de Brasília, par une ré-interprétation de l'histoire, fonde ainsi le discours sur l'avenir de la société brésilienne et légitime l'action de l'Etat, porteur de ce message ». VIDAL, 2002, p. 309.

¹⁶ «a mesma [cruz] da primeira missa rezada em 1500»; «o sino trazido de Ouro Preto, que havia chorado a morte de Tiradentes» (*CL*, p. 77).

cette optique, représente une sorte de père de la grande famille brésilienne. Le narrateur relate des épisodes où le président se rapproche du peuple, va au cirque et salue des groupes d'enfants, tandis que le *candango* Valdivino décrit avec orgueil les couleurs de la salle de bain construite pour la première dame, et que la tante Francisca vit un moment de gloire lorsqu'elle s'agenouille devant Kubitschek (*HB*, p. 65, 61 et 77) !

Du reste, dans le cadre d'une lecture du texte fictionnel partant des intuitions dégagées par Roberto DaMatta, le cas d'*Hôtel Brasília* est peut-être le plus frappant. Brasília, en effet, n'avait-elle pas été conçue, comme le souligne James Holston, pour devenir une « antithèse » et un « antidote » de la « stratification sociale » brésilienne ?¹⁷ Somme toute, le projet de la nouvelle capitale devait, idéalement, privilégier les aires de résidence collectives et les grandes avenues sans trottoirs, comme si Lucio Costa et Oscar Niemeyer souhaitaient outrepasser les catégories traditionnelles de la maison et de la rue. Or le texte de João Almino est précisément construit sur un mouvement de balancier entre ces deux pôles, la maison et la rue.

Voyons un peu comment le narrateur se définit lui-même : « Quant à moi, j'étais un gamin des rues et je me distinguais juste par ma connaissance des avenues de la ville et par le fait que j'étais le plus jeune de tous » (*HB*, p. 46-47).¹⁸ Roberto DaMatta, dans *Carnavals, bandits et héros*, avait fait remarquer la connotation péjorative de cette expression en portugais, « moleque de ruas » (enfant de rue), qui désigne un jeune sans orientation morale.¹⁹ Ce qualificatif est certainement utilisé par le narrateur d'*Hôtel Brasília* pour sa charge ironique et ambiguë, car au fond cet enfant, choyé et entouré d'affection à la maison, est attiré par les aventures que la rue peut lui offrir, ainsi que par le monde inconnu, ce monde des adultes, qu'il pressent dans le quartier de Cidade Livre, avec ses bordels et cabarets, fréquentés par son père. D'un autre côté, le lecteur d'*Hôtel Brasília* ne doit pas se laisser bernier par cette représentation exaltée d'un enfant libre et audacieux : l'enfant de rue (*moleque de rua*), tout compte fait, est aussi « le garçonnet pleurard que tante Francisca grondait avant de le caresser en le prenant sur ses genoux », cet enfant qui souffrait

¹⁷ HOLSTON, 1993, p. 28.

¹⁸ « Quanto a mim, era um moleque de rua e me destacava apenas por meus conhecimentos das avenidas da cidade e por ser o menor de todos » (*CL*, p. 53-54).

¹⁹ DAMATTA, 1983, p. 95. « De la même façon, les expressions 'gars de la rue' [*moleque de ruas*] ou 'Dehors !' (*Já para a rua*) sont très fortes et très blessantes, désignant, la première, quelqu'un dépourvu de sens moral [...] ».

d'insomnie quand il entendait « un vacarme d'ivrognes dans la rue [...] ou une chouette solitaire » (*HB*, p. 18).²⁰

Telle est, en tous les cas, la ligne générale de cette fiction : dans une oscillation entre l'intime et l'extérieur, entre la protection maternelle (si l'on considère la tante Francisca comme la mère adoptive du narrateur) et l'esprit aventurier, l'enfant fait la découverte du monde et appréhende les logiques différentes de la maison et de la rue. Qui plus est, par le point de vue distancié du narrateur à l'âge adulte, le lecteur dispose d'un ample panorama de la ville et d'une perspective critique lui révélant combien les rues, cet espace enchanté de l'enfance, ont été segmentées par de multiples hiérarchies sociales. Au cours de sa lecture, le lecteur découvre que la police, loin de défendre les lois a priori égalitaristes de la rue, frappe ou même exécute dans l'ombre des travailleurs, afin de servir les intérêts des grandes entreprises de construction ; par ailleurs, le texte rappelle à ce même lecteur que les villes-satellites s'érigent comme des dépotoirs pour parquer les populations les plus pauvres. Les présupposés du projet de Brasília ont fait long feu : les inégalités sociales et les cloisonnements spatiaux s'y sont reproduits de façon implacable, dès les premiers temps de sa construction.²¹

Récit d'un certain Orient permet aussi de délimiter assez finement les contours d'une dialectique entre la maison et la rue dans le microcosme d'un groupe d'immigrés libanais échoués à Manaus. Dans la fiction de Milton Hatoum, la rue est, avant toute chose, une aire de dangers. Elle est même qualifiée comme étant le « lieu du désastre », lors de la mort de Soraya Ângela. Ce qui domine, dans les rues de ce roman, est la corruption et la dégradation, tant humaine que physique. C'est dans la rue que les deux frères jumeaux vaquent en semant la bagarre et un parfum de scandale (*RCO*, p. 149-150) ; c'est dans la rue que les gens assistent à des duels, dans « l'espoir que la mort de l'un des adversaires dépasserait l'anecdote banale » (*RCO*, p. 120) ;²² c'est dans la rue, enfin, qu'Emir, Dorner ou la narratrice principale font l'expérience d'une terrible solitude, en ressentant au cours de leurs marches, pour les deux derniers personnages cités, la nostalgie d'une ville ancienne qui n'est plus que ruines et décomposition.

²⁰ «o menino chorão do qual reclamava Tia Francisca, antes de acariciar em seu colo»; «ouvia barulhos de bêbados pela rua [...] ou alguma coruja solitária» (*CL*, p. 24).

²¹ HOLSTON, 1993 (1989). Ou FREITAG, 2002, p. 30-31 : « Ils [les Brésiliens] pensent, par ce biais [à travers les projets urbains modernisateurs comme celui de Brasília], laisser derrière eux le modèle de société hiérarchisée et injuste qui trouve ses origines dans la période coloniale portugaise. Mais ces projets urbanistiques rationnels et planifiés pour le futur finissent justement par révéler, dans leur structure urbaine, la perpétuation de l'histoire passée ».

²² «Discorriamos sobre o duelo entre dois homens na rua [...]: um confronto aguardado há muito tempo pela cidade, ansiosa para que a morte de um não fosse apenas uma anedota [...]». *RCO*, p. 87.

Parallèlement, dans ce texte où la récupération du passé est très introspective, la maison d'Emilie, comme le note Stefânia Chiarelli, est « [...] pratiquement un personnage supplémentaire du roman, en tant qu'élément qui concentre et fait miroiter des émotions et sentiments ». ²³ Le personnage, mais aussi sa demeure, tels sont les fils conducteurs de la reconstruction mémorielle à laquelle se livre la narratrice. Pourtant, cette maison n'apparaît pas avec des contours très définis. La description n'est pas naturaliste et exhaustive. Au fond, le texte fait ressortir ce que Gaston Bachelard nomme « la poétique de l'espace », c'est-à-dire des « valeurs d'onirisme consonantes » que la maison abrite, « lueurs de rêverie qui éclairent la synthèse de l'immémorial et du souvenir ». ²⁴

L'horloge d'Emilie, tant de fois évoquée au cours du récit, est caractéristique des valeurs symboliques associées à la maison. Dans une lecture fondée sur l'anthropologie de Roberto DaMatta, l'horloge indique certes « une temporalité impersonnelle », qui marque « une durée cumulative et historique » ; mais, en raison d'une valeur intime et nostalgique que revêt cet objet ayant « traversé presque un siècle » (*RCO*, p. 30), ²⁵ ainsi que d'une dimension mystique – puisque les coups de l'horloge renvoient Emilie au souvenir d'un épisode de sa jeunesse, dans le couvent d'Ebrin –, l'horloge est plus fortement encore associée à une « durée cyclique ». ²⁶ Dans *Hôtel Brasília*, le temps de l'enfant, bien plus préoccupé par ses promenades avec son chien Typhon qu'aux événements du pays et de la ville, est superposé au temps linéaire et aux dates historiques. Dans *Estive lá fora*, l'époque de la dictature se telescope avec le fond ancien de légendes du sertão et des aïeux de Cirilo.

En ce qui concerne les romans d'Almino et de Hatoum, les attaches de la maison et les structures traditionnelles de la famille sont mises en évidence tout au long de la narration, et cependant cette « maison » s'écroule dans les deux cas. Le narrateur d'*Hôtel Brasília* écrit son récit emmuré dans sa solitude, les liens familiaux de son enfance se sont fissurés. La narratrice de *Récit d'un certain Orient*, à la mort d'Emilie, se sent elle aussi bien seule, tandis que l'oncle Hakim et le frère de la narratrice se sont exilés loin de Manaus, et que toute la famille a volé en éclats. En prenant acte de cet effondrement des liens familiaux, les deux narrateurs disposent peut-être, paradoxalement, de la distance nécessaire pour se réconcilier avec la mémoire de leurs enfances et de leurs histoires familiales.

Pour ce qui est d'*Estive lá fora*, la désagrégation des liens familiaux est à l'œuvre dès le début du roman. Cirilo cultive un mode de vie marginal très éloigné des valeurs patriarcales

²³ CHIARELLI, 2007, p. 82.

²⁴ BACHELARD, 2012 (1957), p. 25.

²⁵ « o relógio negro, aquele nicho com hastes dourados que atravessara quase um século inteiro ». (*RCO*, p. 21).

²⁶ DAMATTA, 1997, cit., p. 55.

et religieuses qu'il a héritées par son éducation dans un milieu rural traditionnel. Il n'a de plus aucune nouvelle de son frère, qui a coupé les ponts avec la famille. Autrement dit, dans trois des romans du corpus, les récits mettent clairement en lumière une déchirure, un écartèlement mal résolu entre, d'une part, le poids encore très lourd d'une « maison » traditionnelle, aux structures assez rigides, et, d'autre part, une modernité urbaine qui sape les fondations de la vieille famille brésilienne.²⁷

Le roman de Cristóvão Tezza rend aussi compte d'un rapport conflictuel, pour les personnages, avec la famille, la maison. Mais dans cette fiction les personnages n'en sont pas encore à couper nettement des liens au sein de leurs structures familiales. Le texte caractérise plutôt leur malaise, leur indécision quant à la direction qu'ils doivent donner à leur vie de couple, et leurs difficultés à se défaire des schémas traditionnels de la famille.²⁸ Dans un texte où elle s'interroge sur la question du « non-lieu » dans *O fotógrafo*, Patrícia Médici pointe une contradiction dans l'attitude des personnages de ce roman :

L'homme a pour coutume de considérer sa maison – le 'lieu' – comme un espace privé, intime [...]. Dans le roman, cependant, la maison devient le non-lieu, l'espace de transition, où les personnages se retrouvent broyés, où ils alimentent leurs angoisses et se sentent asphyxiés.²⁹

Par opposition, la critique souligne que les personnages de ce roman n'aspirent qu'à sortir dans la rue, restant très peu de temps chez eux.

La très grande majorité des photogrammes narratifs du texte se passent donc dans les rues, et non à l'intérieur de lieux fermés. Pourtant, nous nous permettons de renverser le constat de Patrícia Médici, en restant au plus près de la notion de non-lieu telle qu'elle a été exprimée par Marc Augé : si les personnages de *O fotógrafo* fuient la « maison », c'est bien parce qu'elle demeure, plus que jamais, un « lieu anthropologique », défini par des relations identitaires et « privées », par un ancrage dans le temps et par la constitution d'une mémoire.

²⁷ Cela nous renvoie aux mots de l'anthropologue Michel Agier sur le « caractère éphémère des groupes domestiques dans la ville moderne ». AGIER, 1999, p. 3. Les projets s'individualisent, les relations père-fils se distendent (*O fotógrafo* ou *Estive lá fora* en donnent un aperçu), mais parallèlement à ces lignes de fracture au sein de l'espace domestique, Michel Agier évoque une « parenté pratique », dans des « réseaux non-généalogiques » et « des sociabilités élargies », entre « le monde domestique » et les macrostructures (*Ibid.*, p. 14). On songe ici aux réseaux établis entre les immigrés du Moyen-Orient à Manaus, dans *Récit d'un certain Orient* ; à la secte d'Íris qui accueille les plus démunis dans une sorte de famille religieuse, dans *Hôtel Brasília* ; ou bien au partage d'un vécu misérable qui cimente une forme d'identité de quartier, dans *Passager de la fin du jour*.

²⁸ En guise d'illustrations, penchons-nous rapidement sur le cas de trois de ces personnages : malgré une relation conjugale difficile et une passion avec une amante, le professeur Duarte ne semble pas prêt à larguer son confort de vie et ses habitudes au sein de sa famille ; Lídia se sent à l'étroit dans la routine que lui a imposée son mariage avec le photographe ; Íris, bien que détestant son père, qui l'a violée, éprouve les pires difficultés à se défaire de son influence.

²⁹ MÉDICCI DE FREITAS, 2009, p. 45.

En un mot, ils considèrent la maison comme un carcan, fixé par une vision traditionnelle (il n'est nullement question de famille recomposée ou monoparentale dans les situations romanesques exposées, et le photographe, de plus, semble prisonnier du regard que porte son père sur sa vie familiale). La rue, au contraire, attire les personnages parce qu'elle reste le lieu d'une liberté possible, une liberté qui découle de l'anonymat et qui est encore renforcée, pour le photographe, par le fait qu'il peut à tout bout de champ se cacher derrière l'objectif de son appareil...

Toujours est-il que les personnages de Tezza souffrent de l'absence de médiation entre la « maison » et la « rue ». Ils sortent dans la rue pour échapper aux fractures qu'ils vivent au sein de leurs familles.³⁰ Le « dilemme brésilien » reposerait sur la façon d'équilibrer ces deux sphères que sont la maison et la rue, entendues avant tout comme des notions sociologiques. L'équilibre est précaire, comme l'éclaire à merveille toute l'intrigue de *Récit d'un certain Orient*, pour revenir vers un autre roman de notre corpus. Le roman de Milton Hatoum, en effet, donne à voir très finement des formes de conciliation et des lignes de continuité entre la maison et la rue. Tant qu'Emilie vit encore, une relative unité existe encore dans le clan familial. C'est la seule personne capable de ménager les différentes susceptibilités et de faire en sorte que soit acceptée la présence d'enfants illégitimes. Mais quand elle meurt, toutes les failles de la famille sont exposées au grand jour, et les membres de cette famille semblent plus que jamais vulnérables dans une ville qui les étouffe, où ils ne se sentent plus chez eux, ce qui est particulièrement palpable lors de la rencontre entre Dorner et la narratrice. « Personne ne pouvait se passer d'Emilie ni s'opposer à ses manies » :³¹ la phrase, on ne peut plus transparente, en dit long sur Emilie et sa « posture de mère du monde », selon les termes de l'oncle Hakim.³²

La matriarche est l'exemple même de ce que Roberto DaMatta dénomme « l'art brésilien » de concilier les extrêmes, de mettre de l'huile dans les relations entre patrons et domestiques, de rassembler les enfants légitimes et, d'autre part, les enfants nés de père

³⁰ « Solvitur ambulando », c'est en marchant que l'on résout ses problèmes : les personnages de Tezza paraissent guidés par le message contenu dans ce vieil adage latin. L'adage constitue d'ailleurs le credo d'Augusto, le personnage la nouvelle de Rubem Fonseca, « A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro ». FONSECA, 1992, p. 11.

³¹ « Ninguém podia viver longe de Emilie, nem refutar suas manias. » (RCO, p. 18).

³² « Emilie se regozijava [...], fazia gosto observar sua postura de mãe-do-mundo » (RCO, p. 20). Nous avons traduit littéralement cette expression, sans citer, une fois n'est pas coutume, la traduction française, dans laquelle la « posture de mère du monde » a été substituée par l'expression « son rôle de grand-mère » (RCO, p. 26). Bien sûr, le texte de l'édition française ne dénature pas vraiment le sens, car effectivement Emilie est une mère ou grand-mère adoptive pleine de bienveillance et d'admiration envers son enfant, « une petite idole » (RCO, p. 19), mais l'expression du texte original nous semble plus forte, faisant d'Emilie une femme qui a la maîtrise totale du « monde » qu'elle régit ; une femme absolument enchantée lorsque sa « création », c'est-à-dire les enfants qu'elle éduque, est admirée par toutes ses connaissances.

inconnu (comme Soraya Ângela) ou bien adoptés (comme la narratrice et son frère). Selon DaMatta, « dans le cas du Brésil la maison est un espace compliqué, où des styles en apparence exclusifs paraissent vivre en un accord intime ». ³³ À Noël et lors de marches en l'honneur d'Emir, son frère défunt, Emilie réunit plusieurs horizons socioculturels différents, et ici l'on songe aussi à la fête d'inauguration de la capitale, dans *Hôtel Brasília*, un moment où *candangos* et ingénieurs sont symboliquement associés. Comme un écho aux mots de Roberto DaMatta : « [...] la fête, le cérémonial, le rituel et les moments de solennité sont les modalités mettant en relation des ensemble séparés et complémentaires d'un même système social ». ³⁴

Par ailleurs, la tante Francisca est cuisinière pour les ouvriers de Brasília, tandis qu'Emilie organise des goûters pour les délinquants et chômeurs des quartiers voisins. Cela nous renvoie, une fois encore, à une remarque de Roberto DaMatta sur « le rôle du déjeuner et de la nourriture comme élément articulatoire de segments sociaux ». ³⁵ Il est d'ailleurs intéressant d'analyser de concert les profils de ces deux personnages féminins, Emilie et Francisca. Piliers de la maison, elles ont toutes deux une éducation reposant sur de fortes valeurs chrétiennes, elles cuisinent et s'occupent des enfants, en restant généralement éloignées des activités de leur mari ou compagnon ; c'est-à-dire qu'elles demeurent des figures féminines très traditionnelles. Pourtant, ce sont elles qui donnent le cap de la famille dans les relations sociales, comme lorsque Francisca tient tête au père du narrateur pour inviter l'ouvrier Valdivino à se loger chez eux, ou comme lorsqu'Emilie se rabiboche avec son mari après un désaccord religieux, en envoyant sa femme de ménage, en tant que « médiatrice dans la brouille », afin de lui apporter quelques friandises (*RCO*, p. 55). ³⁶

Les personnages ici évoqués, ainsi que les situations romanesques qui les concernent, ne peuvent-ils être raccordés au propos de Roberto DaMatta sur les zones de dialogue et les ponts établis par les Brésiliens pour établir un « *continuum* » ³⁷ complexe entre les règles impersonnelles de la rue et les rigidités des structures familiales ? Dans une société machiste, Emilie ou Tia Francisca, grandes figures féminines qui incarnent elles-mêmes un modèle traditionnel de société, tempèrent les conflits. Elles ont un rôle essentiel dans l'interaction

³³ DAMATTA, 1997, p. 13.

³⁴ *Ibid.*, p. 56

³⁵ *Ibid.*, p. 118.

³⁶ “[...] Anastácia servira de mediadora na desavença” (*RCO*, p. 40). La stratégie d'Emilie est celle de la persuasion par la séduction et la douceur (ou plutôt les douceurs, à proprement parler, puisqu'Emilie a préparé des desserts pour son mari) : « Elle dit tout bas à la servante que la rancœur d'un homme en colère cède à la tendresse et aux mets délicats » *RCO*, p. 55. (“Ela cochichava à empregada que o rancor de um homem apaixonado se amaina com carinho e quitutes” *RCO*, p. 40).

³⁷ DAMATTA, 1997, p. 98.

entre la maison et l'extérieur, c'est-à-dire entre le noyau familial et les personnages de classes sociales différentes, comme Valdivino ou la domestique Anastácia.

Cette dernière, lorsqu'Emilie découvre qu'elle est la nièce de son guérisseur Lobato, est soudain invitée à la même table que les patrons, et par là acquiert le statut de « personne », selon le vocabulaire de Roberto DaMatta.³⁸ Emilie et Anastácia, ainsi que le relève le narrateur (Hakim dans le chapitre en question), brodent et cousent parfois ensemble, se racontant même avec émotions les souvenirs de leurs enfances respectives. Mais aussi « cordiales »³⁹ que soient leurs conversations, Anastácia ne cesse jamais d'être située dans la position d'une inférieure, à qui l'on refuse de goûter les sucreries et les fruits mangés par la famille.

Nous employons à dessein cet adjectif, « cordial », car entre Valdivino et la famille du narrateur, entre Emilie et ses domestiques, mais aussi entre Cirilo et les pêcheurs dont la fille est alitée, ou même entre Ricardo Carvalho et sa secrétaire Rose (*Le silence de la pluie*), les rapports ne laissent pas de renvoyer à la fameuse « cordialité » brésilienne, conceptualisée par Sérgio Buarque de Holanda:

L'affabilité, l'hospitalité, la générosité, qualités si vantées par les étrangers en voyage chez nous, représentent, en effet, un trait distinctif du caractère brésilien, dans la mesure tout au moins où se maintient active et féconde l'influence ancestrale des modèles de rapports humains forgés en milieu rural et patriarcal. Mais ce serait une erreur de croire que ces qualités signifient « bonnes manières », urbanité.⁴⁰

Il ne faudrait donc pas se leurrer sur la nature des conciliations entre opposés sociaux. Les rapports peuvent parfois être très affectueux, ils n'en sont pas moins parfaitement définis sur le plan social. L'idée, au fond, est que chacun doit rester à sa place, les patrons d'un côté, les domestiques et subalternes de l'autre. Plusieurs situations romanesques attestent de ces relations à double tranchant. Toujours dans le texte d'Hatoum, Dorner, en tant qu'étranger, est interpellé par les rapports ambigus entre patrons et domestique. Il observe que la domination des uns sur les autres va au-delà d'une simple question économique : « Dorner disait, je m'en

³⁸ Dans le texte d'Hatoum, les mots de la narratrice sont limpides quant à cette évolution du statut d'Anastácia, qui entraîne du même coup une évolution dans ses façons d'agir : « La lavandière se dépouilla de son comportement d'esclave pour adopter celui de la servante qui impose le respect ». *RCO*, p. 118. (« A lavadeira começou a viver como uma serviçal que impõe respeito, e não mais como uma escrava » *RCO*, p. 87). Notons que la construction du texte français tend à insister sur une intention délibérée de la servante, résolue à conquérir son espace de liberté, alors qu'en réalité, si Anastácia finit par imposer le respect, c'est avant tout parce que la famille d'origine libanaise, menée par Emilie, la laisse vivre plus librement.

³⁹ Assez significativement, l'adjectif apparaît dans le texte de Milton Hatoum, quand Hakim relate qu'Emilie s'efforçait « d'entretenir la flamme de sa relation cordiale avec Anastácia Soccoro ». *RCO*, p. 108 (« Eu notava um esforço por parte de Emilie para manter acesa a chama de uma relação cordial com Anastácia Socorro. » *RCO*, p. 78).

⁴⁰ BUARQUE DE HOLANDA, 1998, p. 232-233.

souviens, que les privilèges, ici dans le Nord, ne sont pas seulement ceux de la fortune », rappelle l'oncle Hakim. La domination passe donc par un mélange de bons traitements et d'une exploitation féroce. Les paroles rapportées de Dorner témoignent d'une prise de distance lucide : « Une étrange forme d'esclavage sévit ici [...] ; l'humiliation et la menace ont remplacé le fouet, la pitance et l'appartenance illusoire à la famille du maître en sont les chaînes et les carcans » (*RCO*, p. 107).⁴¹

Dorner serait là comme un interprète de la pensée sociale brésilienne, ses mots faisant écho à l'anthropologie de Roberto DaMatta qui d'une certaine façon tisse un fil entre Gilberto Freyre et Sérgio Buarque de Holanda. Au final, c'est bien la logique du « savez-vous à qui vous parlez ? »⁴² qui prime. Cette phrase interrogative est au cœur des réflexions de Roberto DaMatta sur la « société relationnelle » du Brésil, avec son « système social fondé sur la relation, le lien, l'intermédiaire ».⁴³ C'est une rengaine, si commune dans le langage des Brésiliens, qui vise à faire prévaloir des hiérarchies interpersonnelles, à obtenir des passe-droits ou des laisser-passer, que ce soit en l'échange d'une somme d'argent ou bien grâce à une position sociale bien établie et à de bons contacts.

Un roman comme *Passager de la fin du jour* éclaire crûment cette tendance de la société à favoriser une sorte de corruption ordinaire et généralisée, lorsque sont racontés les déboires du père de Rosane dans une file d'attente chez un médecin. « Parfois, une personne essayait de vendre une meilleure place dans la file d'attente. S'il avait eu de l'argent, il l'aurait achetée, et serait passé devant les autres, personne n'aurait protesté, cela arrivait tout le temps » (*PFJ*, p. 129).⁴⁴ La suite de ce passage narratif est du même acabit, puisque le père de Rosane, qui sollicite une indemnité pour une blessure grave contractée à cause de son travail, ne reçoit finalement une retraite mensuelle, après bien des peines, que parce qu'une dame des ressources humaines de son entreprise, « par pitié, par sympathie – après tout, cela faisait des années qu'ils se voyaient dans l'entrepris –, ou pour passer le temps » (*PFJ*, p. 131),⁴⁵ lui donne le contact d'une autre dame travaillant à l'institut des retraites. La phrase suivante nous ramène tout droit aux rouages sociaux éclairés par DaMatta : « En-dessous, elle avait noté l'adresse et lui avait dit de s'y rendre pour rencontrer spécialement cette autre

⁴¹ “Lembro Dorner dizer que o privilégio aqui no norte não decorre apenas da posse de riquezas.” “Aqui reina uma forma estranha de escravidão. (...) a humilhação e a ameaça são o açoitio; a comida e a integração ilusória à família são as correntes e golilhas.” *RCO*, p. 78.

⁴² DAMATTA, 1983, p. 92.

⁴³ DAMATTA, 1997, p. 93.

⁴⁴ “Às vezes uma pessoa tentava vender um lugar melhor na fila, mais na frente. Se ele tivesse dinheiro, compraria, entraria, na frente dos outros, ninguém ia reclamar, acontecia sempre”. (*PFJ*, p. 103).

⁴⁵ “por pena, por simpatia – afinal, fazia anos que os dois se viam ali na empreiteira –, ou por desenfado” (*PFJ*, p. 105).

dame ». ⁴⁶ C'est-à-dire que les présupposés égalitaristes de l'appareil bureaucratique sont court-circuités par une logique clientéliste et personnaliste. Une fois de plus, on constate tout le talent de Rubens Figueiredo pour renvoyer, par une sorte de précision documentaire et par la construction d'anecdotes du quotidien, à des pratiques courantes et à des mécanismes sociaux.

Comme nous espérons l'avoir dégagé, la maison et la rue, dans l'approche de Roberto DaMatta, représentent donc bien plus que de simples notions spatiales ou des modes d'habitation. Ce sont des catégories sociologiques qui englobent une « cosmologie sociale » et qui « contiennent des visions du monde ou des éthiques particulières » ⁴⁷. Les textes littéraires, parce qu'ils se fondent sur les émotions et les dynamiques des rapports entre personnages, ont pour terrain privilégié cet entre-deux, ces zones de conciliation ou de friction, ces nœuds de médiation ou de conflit entre les éthiques différenciées de la maison et de la rue, au sein d'une société urbaine qui accentue les contrastes entre logiques interpersonnelles et interindividuelles, paternalistes et égalitaristes. Il ne faudrait cependant pas perdre de vue la représentation physique des lieux, dans les fictions que nous étudions. Or justement, ici encore, l'entre-deux spatial est un élément qu'il convient de détacher, avec l'importance de plusieurs « sous-espaces », ⁴⁸ autrement dit d'espaces intermédiaires qui établissent une jonction entre les sphères de la rue et de la maison.

Une bonne partie du *Récit d'un certain Orient* se développe dans ces sous-espaces. D'une part, il y a des sous-espaces qui appartiennent plutôt à la sphère de la maison, mais qui restent très ouverts : par exemple, la chambre d'amis où s'installe la narratrice, le magasin « La Parisienne », le jardin et le patio de la maison d'Emilie, et même les cuisines fréquentées par les domestiques. D'autre part, il y a des espaces de la rue qui ont une certaine valeur d'abri et d'intimité : les places, les églises, les marchés et les bordels. « De la même façon que la rue a des espaces d'habitat et/ou d'occupation, la maison a aussi ses espaces tendant vers la rue », écrit Roberto DaMatta. ⁴⁹ Par exemple, pour Emilie, qui « jamais n'a traversé le fleuve »

⁴⁶ « Anotou embaixo o endereço e lhe disse para ir lá e falar só com ela » (*PFD*, p. 105). Dans l'édition de Books Edition, la traduction était la suivante : « En-dessous, elle avait noté l'adresse et lui avait dit de se rendre à cet endroit afin de la rencontrer » (*PFJ*, p. 131). Exceptionnellement, nous n'avons pas conservé la traduction de l'édition parue en France, non pas parce qu'elle est maladroite (elle est au contraire plus élégante), mais parce qu'elle ne permet pas d'éclairer suffisamment notre propos, en ne correspondant pas complètement à la phrase d'origine. En effet, dans celle-ci, l'expression restrictive « só com ela » (seulement avec elle) est à détacher : le père de Rosane n'aurait aucune chance d'obtenir gain de cause à la caisse de retraite s'il s'adressait à d'autres personnes ; c'est seulement et exclusivement ce contact, dans cette forme de pistonnage, qui va lui garantir d'être entendu.

⁴⁷ DAMATTA, 1997, p. 14 e 44.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 51.

afin de sortir de la ville, le jardin, avec les « arums et plantes grimpantes » qu'elle y a plantés (*RCO*, p. 111),⁵⁰ représente une sorte de porte d'entrée pour voyager, par l'imagination, dans la forêt tropicale.

Dans le texte d'Almino, le bordel est, de la même façon, l'un de ces espaces intermédiaires porteurs d'une forte valeur symbolique : il est à la fois une « maison close », l'expression française étant à elle seule significative d'une coupure avec la rue, et en même temps implique une opération mercantile, bien à l'écart de l'univers familial dans lequel baignait le narrateur dans ses jeunes années. Désigné par Moacyr, le père du narrateur, comme « une des affaires les plus lucratives dans la Cidade Livre » (*HB*, p. 103),⁵¹ le bordel est un lieu chargé de tension dramatique. Le père y trame ses affaires immobilières avec son associé Paulão, et il y rencontre la prostituée Lucrecia, personnage qui est l'un des grands éléments perturbateurs de cette intrigue.

Enfin, soulignons l'importance de ces espaces intermédiaires dans un autre roman de notre corpus, *Le silence de la pluie*. Pour Fernanda Mara de Almeida, Espinosa « peut être considéré comme un détective d'intérieurs [...] dans la mesure où il opte pour des rencontres en milieux fermés – des appartements, des bureaux, des restaurants [...] ». ⁵² Nous tendrions à nuancer cette remarque : certes, Espinosa aime retrouver ces suspects dans des espaces intérieurs, mais en réalité, plutôt que de privilégier les « ambiances fermées », Espinosa prise avant tout les « sous-espaces », dans l'acception de Roberto DaMatta. Les restaurants et les bars, où il marque l'essentiel de ses rendez-vous, ne sont pas complètement « fermés », dans la mesure où ils sont aussi des lieux de passage. D'ailleurs, Espinosa affectionne les restaurants bruyants, ouverts sur la rue et son mouvement. Plutôt que dans des ambiances confinées, il semble plus à l'aise dans ces espaces mi-ouverts, mi-fermés.

On note également qu'avant d'entrer dans l'appartement de Bia, il reste quelques temps à observer le patio, avec son beau manguier, et entame le dialogue sur le perron de l'escalier, pour « soulager un peu la tension » (*SDP*, p. 40).⁵³ Dans la conception de Roberto DaMatta, les sous-espaces, à l'exemple d'une porte d'entrée pour les visiteurs dans une maison, définissent des médiations complexes et sont essentiels pour assurer une continuité entre intérieur et extérieur. Peut-être est-ce pour cette raison qu'Espinosa marque ce temps d'arrêt et de détente, dans l'entre-deux du patio, avant de pénétrer à la fois dans l'appartement et dans la conscience de Bia, qu'il cherche à démasquer... On a d'ailleurs pu observer que le

⁵⁰ «jamais atravessara o rio»; «tajas e trepadeiras» (*RCO*, p. 111).

⁵¹ «um dos negócios mais lucrativos da cidade», (*CL*, p. 111).

⁵² ALMEIDA, 2012, p. 65.

⁵³ «aliviar a tensão» (*SDC*, p. 36).

personnage déteste le siège de la Planalto Mineiraçã, précisément parce que le décor aseptique du bureau a été conçu pour cloisonner l'endroit et le démarquer de la rue. De plus, le passage narratif où il se retrouve enfermé, au sens propre du terme, dans une chambre d'hôtel, à attendre dans le noir l'arrivée du supposé assassin, est le moment le plus irrespirable du livre. Enfin, et surtout, il préfère, de très loin, ruminer ses enquêtes sur un banc de la place Mauá, « à l'ombre d'un grand ficus » (*SDP*, p. 13),⁵⁴ plutôt que de réfléchir à l'étroit de son bureau de police. Comme s'il recherchait un point intermédiaire entre le dehors et le dedans, entre le chaos de la ville et une volonté de mettre au clair ses pensées...⁵⁵ à moins que ce ne soit une façon de contrer l'embourbement de ses pensées par l'excès de vie qu'il observe dans les rues.

8.3 L'espace lisse et l'invention du quotidien

Nous l'avons vu, dans l'anthropologie de Roberto DaMatta, l'intérieur domestique et l'extérieur urbain ne sont pas si opposés qu'il n'y paraît à première vue, et ce sont d'ailleurs les interférences, les chocs ou bien les coutures entre ces deux sphères, qui constituent l'objet de son approche scientifique. Pour son confrère Michel Agier, ces passerelles entre l'individu et son univers social fondent une « dimension familière de la ville », qui est « une part essentielle de la vie citadine », permettant « l'ancrage social minimal de chacun ».¹ Les deux approches anthropologiques insistent donc sur la médiation entre l'individu et le collectif, entre le connu et l'inconnu. Or, dans des villes fragmentées qui tendent à atomiser les liens interindividuels, comment préserver cette articulation, cet entre-deux indispensable à l'ancrage des individus au sein de leur société et de leur univers spatio-temporel ? La question reste largement ouverte, et un romancier n'a certes pas vocation à y répondre, mais on trouvera du moins dans les textes étudiés des situations romanesques donnant de la matière à

⁵⁴ «à sombra de um grande ficus» (*SDC*, p. 11).

⁵⁵ Cela rejoint ici le sens de l'analyse de Fernanda Mara de Almeida, lorsqu'elle tente de cerner l'importance des « lieux intérieurs » dans *Le Silence de la pluie* : « Ces lieux semblent aussi renvoyer à un effort désespéré du détective pour préserver son monde intérieur, comme un contrepoint au chaos et à la violence qui règnent au dehors ». ALMEIDA, 2012, p. 65.

¹ AGIER, 1999, p. 55.

penser sur des façons d'« inventer » ou de réinventer « l'espace », et de passer ainsi entre les mailles d'un « espace » presque partout « strié », segmenté, fragmenté...²

Dans le prolongement de nos réflexions sur l'habitat et la dialectique entre la maison et la rue, il y a dans la vie citadine, selon Michel Agier, « une alternance permanente entre le connu et l'inconnu, [...] entre la proximité et la distance ».³ Pour s'identifier à des lieux aussi élargis que les villes, les individus ont besoin de rapports de proximité avec l'altérité. Ces rapports, ils les construisent en premier lieu dans leur sphère domestique, et en corollaire, « c'est sur le monde domestique qu'il convient de porter d'abord l'attention ».⁴ Comme nous venons de l'évoquer il y a quelques paragraphes, les personnages féminins tels que la tante Francisca et Emilie usent de la ruse, mais aussi de la séduction, qu'elles ont à revendre si l'on en croit les propos des narrateurs, qui ont encore en souvenir leurs fantaisies imaginatives et érotiques, à l'époque de leur enfance!

Pour Roberto DaMatta, dans la société brésilienne « les femmes, avec créativité et flexibilité, meuvent l'univers social dans zones 'ambigües' »,⁵ par une maîtrise des codes émotionnels qui régissent la famille. Au sein d'une société patriarcale et inégalitaire, les femmes et, plus généralement, tous ceux que les hiérarchies placent dans une position de faiblesse, tendraient à atténuer les conflits entre pratiques traditionnelles et conceptions individualisantes de la société, grâce à un art délicat de la conciliation.⁶ De conciliation, certes, mais aussi de ruse, par des tactiques subtiles qui, au moins temporairement, renversent des situations données. Exactement comme lorsqu'Emilie, dans le texte d'Hatoum, se venge de son mari après une dispute, en lui subtilisant son exemplaire du Coran!

« Ruse » et « tactique » : ces termes que nous avançons nous renvoient directement au travail de Michel de Certeau sur la façon dont « le quotidien s'invente avec mille manières de *braconner* », avec des « ruses multimillénaires »,⁷ avec des « tactiques traversières » qui n'ont n'ont peut-être pas la force ni le projet déclaré de s'opposer aux « régions définies et occupées par les systèmes de la 'production' », mais qui « s'insinuent partout », en tant que

² Quand nous parlons « d'invention de l'espace », nous nous appuyons avant tout sur notre lecture de Michel de Certeau et de Michel Agier. Quand nous mettons en avant le terme « d'espace strié », auquel s'opposerait « l'espace lisse », nous faisons référence à la philosophie de Deleuze et Guattari.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ Un peu à l'image de Roberto DaMatta, nous nous référons ici à « l'ambigu dans un versant positif, capable de réunir désir et loi, liberté et contrôle, travail et actes de malandrins, sexe et mariage, [...] relations personnelles et lois universelles, vie et mort, individu et relations ». DAMATTA, 1997, p. 115.

⁶ Roberto DaMatta précise sa pensée de la façon suivante : « J'ajouterais simplement que le paradigme brésilien est plus qu'une femme. Ou pour mieux le dire, c'est précisément une femme parce que le féminin assume un aspect relationnel fondamental dans la structure idéologique brésilienne, en tant qu'entité médiatrice par excellence ». *Ibid.*, p. 116.

⁷ CERTEAU, 1990 (1980), p. XXXVI. C'est l'auteur qui souligne.

« fabrication » cachée, pour se réappropriier l'espace et « réemployer les structures marchandes ». En somme, pour « utiliser, manipuler et détourner » l'ordre imposé, dans une « réussite du 'faible' contre le plus 'fort' ». ⁸ Dans le roman d'Hatoum, la maison d'Emilie, justement, est un cas exemplaire de « bricolage » inventif, de « 'manières de faire' quotidiennes ». Par sa manière d'habiter à la fois sa maison et la langue portugaise, qu'elle « meuble » d'images empruntées à son enfance, la matriarche insinue sa culture venue d'Orient. On pourrait dire, en paraphrasant Michel de Certeau, qu'elle se « crée un espace de jeu par des *manières d'utiliser* l'ordre contraignant du lieu ou de la langue ». ⁹

Espinosa, le personnage de Garcia-Roza, est lui aussi passé maître dans ce que Certeau appelle « un art de l'entre-deux », par son mode d'habitat. Il a aménagé son intérieur avec les meubles et sièges « hérités de ses [mes] parents avec leur tapisserie d'origine » (*SDP*, p. 144). ¹⁰ Ses livres « étalés anarchiquement » le rattachent également à son identité familiale ; ils lui rappellent son affection pour sa grand-mère, qui lui avait fait découvrir le plaisir de la lecture (*SDP*, p. 54). Comme le fait ressortir la critique littéraire Renata Magdaleno, « chez lui, Espinosa sait qui il est », ¹¹ ce qui nous renvoie à l'opposition entre maison et rue. En effet, il trouve dans son appartement un refuge, ¹² une protection face à l'hostilité du dehors, un repli qui le calfeutre, loin de la corruption qu'il observe dans son environnement de travail. Cependant, il aime s'asseoir près des « portes-fenêtres vitrées et des persiennes ouvrant sur l'extérieur » (*SDP*, p. 144), ¹³ et ce détail correspond bien à son besoin d'être à la fois dans et hors la rue. ¹⁴ Surtout, il « tire des effets d'imprévu », comme dirait Certeau, grâce à son mode « inventif » (c'est l'épithète qu'emploie Espinosa lui-même, *SDP*, p. 145) de ranger ses livres sans l'aide d'une étagère. Ce rangement original, selon la lecture de Renata Magdaleno, lui permettrait de « garder vivace toute sa personnalité ». ¹⁵ En un mot, que l'on emprunte encore à Michel de Certeau, « sans sortir de la place où il lui faut bien vivre et qui lui dicte une loi, il y instaure de la *pluralité* et de la créativité ». ¹⁶

⁸ CERTEAU, 1990 (1980). Les expressions citées, qui disent assez ce que Michel de Certeau a voulu dégager comme pratiques du quotidien, sont tirées des pages XXXVII, XXXV, XLI, XLVII et 51.

⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰ «herdados dos seus [meus] pais e ainda com a forração original» (*SDC*, p. 130).

¹¹ MAGDALENO, Renata. « A solidão do detective: uma reflexão a partir de Luiz Alfredo Garcia-Roza », in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, UnB, n° 33, janvier-juin 2009, p. 118.

¹² Renata Magdaleno fait en particulier remarquer la tendance qu'a Espinosa à laisser son appartement dans le désordre et à ne pas vouloir réparer ses vieux appareils électroménagers (notamment un grille-pain, dans *Le silence de la pluie*), comme s'il y avait là une façon de résister aux changements, de préserver un mode de vie désuet face à la fureur et à la frénésie du monde urbain contemporain. *Ibid.*, p. 117.

¹³ «portas de vidro e de venezianas dando para o fora» (*SDC*, p. 130).

¹⁴ Voir notre analyse dans le chapitre précédent.

¹⁵ MAGDALENO, *op. cit.*, p. 118.

¹⁶ CERTEAU, 1990 (1980), p. 51.

Dans sa recherche qui a abouti à la publication de *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau songeait avant tout à la créativité de la « culture populaire ». ¹⁷ Or c'est sans doute le personnage chauffeur de taxi, campé par Luiz Ruffato, qui dans notre corpus incarne le mieux cette forme de créativité populaire. Selon Nelson H. Vieira, ¹⁸ ce chauffeur est devenu un expert dans l'art de « faire avec » et de créer des « modes inventifs d'opérer », expressions qu'il reprend de Michel de Certeau. Durant son long monologue, le chauffeur de taxi énumère les nombreuses vicissitudes de son existence précaire, et en dépit de tous les obstacles qu'il a rencontrés et rencontre encore aujourd'hui, il finit par s'exclamer : « São Paulo, une mère pour moi » (*TTC*, p. 94). ¹⁹ Au sein d'une ville où chacun peut se sentir esseulé dans une lutte quotidienne pour la survie, il raconte ses trucs et astuces pour vivre de petits travaux (« pour transformer le garage en boutique j'ai dû laisser ma voiture dans la rue », *TTC*, p. 96) ²⁰ et pour recréer des formes de solidarité (« Ce n'est pas sa maison, c'est celle de tous ses parents : beaux-frères, beaux-pères, amis, pères, frère. Chaque fin de semaine, y a des invités qui viennent se griller une petite viande », *TTC*, p. 94). ²¹

Surtout, ce que le texte traduit très bien, ce sont les manières de dire de ce personnage, dont on donnera simplement trois exemples : « Alors nous allons prendre le chemin le plus rapide. Qui n'est pas le plus court, vous le savez » (*TTC*, p. 91) ; « Pour gagner sa vie avec le troc, celui qui n'est pas roublard n'a pas d'avenir, vous n'êtes pas d'accord ? » (*TTC*, p. 97) ; « À l'époque, j'étais plutôt cavaleur. Chaud lapin, jeune et beau, baratineur... Y avait pas une semaine sans que je sorte avec une femme différente » (*TTC*, p. 95-96). ²² Ces tours de phrases expriment toute l'habileté de ce personnage à contourner les difficultés de la vie. Ses formules d'apostrophes visent à créer une sympathie directe avec son interlocuteur. Son usage de la langue et son « énonciation proverbiale » reflètent « son arsenal de valeurs », celles-ci lui permettant de « donner un sens immédiat à sa position dans le monde et aux événements de sa vie quotidienne », selon les mots de Michel Agier. ²³

Ce dernier, précisément, étudie l'hétérogénéité des pratiques citadines à partir des « styles et façons d'être », qui sont « des formes du rapport entre soi et les autres » ou, pour le

¹⁷ *Ibid.*, p. 31-49.

¹⁸ VIEIRA, 2007, p. 126.

¹⁹ «São Paulo, uma mãe para mim» (*EECM*, p. 85).

²⁰ «para transformar a garagem na loja tive que deixar o carro na rua», *EECM*, p. 87.

²¹ «A casa não é dele, é dos parentes: concunhados, cunhados, sogros, amigos, pais, irmãos... Todo fim de semana tem gente lá queimando uma carinha no churrasqueiro.» *EECM*, p. 85.

²² «Então vamos pelo caminho mais rápido. Que não é o mais curto, o senhor sabe», *EECM*, p. 83; «Nesse meio de berganha quem não é vivo não tem futuro, o senhor não concorda?», *EECM*, p. 88; «Naquela época eu era meio sem-vergonha. [...] Não tinha semana que eu não saísse com mulher diferente. E não estou falando de zinha paga não, porque disso nunca gostei», *EECM*, p. 86.

²³ AGIER, 1999, p. 128.

dire autrement, « différents visages de la citadinité » ; et pour donner un exemple de ces « styles », l'anthropologue fait notamment allusion à un terme bien connu de la culture brésilienne, à savoir le « *jeito* », cet art de la débrouille qu'incarne le chauffeur de taxi.²⁴ La réflexion de Michel Agier nous intéresse tout particulièrement, car elle reprend des concepts de Michel de Certeau en les croisant avec les intuitions de Marc Augé sur de nouvelles configurations urbaines ayant essaimé lors des dernières décennies. Selon Agier, la prolifération de non-lieux est allée jusqu'à créer de véritables « non-villes »,²⁵ sans médiation médiation entre un espace urbain fragmenté et les parcours des citoyens. Cependant, en se plaçant au plus près des pratiques « microbiennes et singulières » des citoyens, il fait « l'hypothèse qu'un ensemble d'exemples singuliers, pris sur le vif, représente aujourd'hui la meilleure option de la description urbaine ».²⁶ Ces pratiques, « en l'absence d'institutions et de formes urbaines stabilisées, et en partie à l'écart des grands circuits planétaires », configurent « une ville bis », c'est-à-dire qu'elles fondent « l'autre ville, infra-urbaine, celle que forment les stratégies des citoyens, dans les creux et les marges de la ville des formes ».²⁷

Agier s'inscrit aussi dans le prolongement de Deleuze et de son concept d'espace troué, en postulant que « d'énormes trous de la ville globale ou générique apparaissent ainsi, où l'on voit naître d'autres inventions de la ville [...] ».²⁸ Au cours de notre deuxième partie, nous avons évoqué la défiance deleuzienne par rapport au « logos », incarné par l'État et la cité. Le logos maîtrise et dénombre l'espace, le segmente selon des hiérarchies sociales et des assignations de pouvoir. Mais à « l'espace strié » s'opposent, d'abord, « l'espace lisse », un espace nomade, une surface ouverte dont « la variabilité, la polyvalence des directions est un trait essentiel »,²⁹ mais aussi « l'espace troué », un espace où des résistances, en une sorte de corps-à-corps avec la matière, se présentent comme des percées dans l'ordre quadrillé des choses.³⁰

Chez Deleuze, la ville est « force de striage », en tant qu'elle incarne une façon de « compter l'espace », de s'opposer au déploiement nomade, et le capitalisme renforce cet

²⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁵ *Ibid.*, p. 53.

²⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁷ *Ibid.*, p. 99.

²⁸ *Ibid.*, p. 7.

²⁹ DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 474.

³⁰ Dans la langue philosophique, aux résonances poétiques, de Deleuze et Guattari, l'espace « troué » est associé au « signe de Caïn » : « Percer les montagnes au lieu de les gravir, fouiller la terre au lieu de la strier, trouer l'espace au lieu de le tenir lisse, faire de la terre un gruyère. [...] Le signe de Caïn est le signe corporel et affectif du sous-sol, traversant à la fois la terre striée de l'espace sédentaire et le sol nomade de l'espace lisse, sans s'arrêter à aucun, le signe vagabond de l'itinérance, le double vol ou la double trahison du métallurgiste en tant qu'il se détourne de l'agriculture et de l'élevage ». *Ibid.*, p. 515.

assujettissement aux lois, à une organisation par la règle et le compas. Cependant « il y a deux mouvements non symétriques, l'un qui strie le lisse, mais l'autre qui redonne du lisse à partir du strié ». ³¹ Une logique de la spirale, du mouvement inventif et de la ligne de fuite peut venir venir contrecarrer les forces de striage. Il est donc possible de contester les segmentations de l'espace, ³² et le plus souvent cette contestation s'opère dans les lieux les plus démunis, les plus marginalisés.

Voilà que des espaces lisses sortent de la ville, [...] mais ceux d'une riposte combinant le lisse et le troué, se retournant contre la ville : immenses bidonvilles mouvants, temporaires, de nomades et troglodytes, résidus de métal et de tissu, patchwork, qui ne sont même plus concernés par les striages de la monnaie, du travail ou de l'habitation. [...] Force condensée, potentialité d'une riposte ? ³³

Tant Deleuze et Guattari que Michel Agier nous suggèrent donc une refondation de l'espace dans les quartiers mêmes où il pourrait sembler être le plus déchiré, le plus dangereusement précaire. Agier s'est en effet demandé « comment des liens sociaux et des formes de symbolisation de la vie se recréent, de proche en proche » dans ce qu'il dénomme génériquement la « ville nue », ³⁴ ou bien encore la ville « aux extrêmes limites », dans laquelle « le dénuement s'est parfois instauré autour de la seule vie biologique ». ³⁵ On ne peut ici s'empêcher de songer à *Passager de la fin du jour*, car comme nous l'avons démontré au cours de nos deux premières parties, le vocabulaire employé par le narrateur fait maintes fois allusion au « seul fait de pouvoir survivre biologiquement », selon une autre expression employée par Agier. ³⁶ Or certaines situations romanesques du récit de Rubens Figueiredo présentent des façons de constituer des liens sociaux, en dépit de tout et par-delà une lutte biologique pour la survie, notamment à travers la constitution d'une identité de quartier, par opposition au quartier voisin, mais aussi lorsqu'éclot des formes de solidarité spontanée. ³⁷ Le cas le plus significatif est fourni lorsque Pedro évoque l'histoire d'une amie de Rosane,

³¹ *Ibid.*, p. 600.

³² « Il suffit parfois de mouvements, de vitesse ou lenteur, pour refaire un espace lisse. Et, certes, les espaces lisses ne sont pas par eux-mêmes libérateurs. Mais c'est en eux que la lutte change, se déplace, et que la vie reconstitue ses enjeux, affronte de nouveaux obstacles, invente de nouvelles allures, modifie les adversaires ». *Ibid.*, p. 625.

³³ *Ibid.*, p. 601.

³⁴ AGIER, 1999, p. 159-160.

³⁵ *Ibid.*, p. 156.

³⁶ *Ibid.*, p. 158.

³⁷ Le sociologue Manuel Castells met en lumière le besoin des populations de quartiers défavorisés à recréer ou à exacerber leur identité, leurs liens communautaires, comme un contrepoids aux logiques globalisantes : « L'espace du niveau supérieur est généralement connecté à la communication globale et à un vaste réseau d'échange, ouvert aux messages et expériences qui embrassent le monde entier. À l'autre bout du spectre, des réseaux locaux fragmentés, souvent fondés sur les ethnies, n'ont que leur identité comme ressource la plus précieuse pour la défense de leurs intérêts et, au bout du compte, de leur existence ». CASTELLS, 1997 (1989), p. 228.

gravement blessée, atteinte par une balle perdue, à l'occasion d'une course-poursuite entre la police et un jeune délinquant.

Dans sa rue, la jeune femme, plusieurs années après cet accident dont elle n'a survécu que par miracle, ne cesse de saluer des habitants du quartier, en répétant : « Il m'a aidée, il m'a énormément aidée » (*PFJ*, p. 209).³⁸ Ces personnes, « des connaissances, mais seulement seulement des connaissances » (*PFJ*, p. 213),³⁹ étaient venus à son chevet pour la reconforter et pour l'aider à se soigner, à se laver. Au cours de ce passage qui tranche avec la perspective dominante de cette fiction, laquelle expose avant toute chose l'isolement d'individus qui « survivent biologiquement », la narration prend des accents émouvants, notamment à travers l'anaphore de l'expression « ces gens » (« aquela gente », en portugais) qui sonne comme un hommage aux anonymes ayant aidé la jeune femme.⁴⁰

Dans *Tant et tant de chevaux*, c'est aussi au cœur de la « ville nue », dans une favela violente, qu'émerge une pensée émancipatrice. La voix d'une contestation des hégémonies socioéconomiques est incarnée, dans le fragment 47, par « Le crâne », personnage lettré de la favela. C'est par la lecture de livres, c'est-à-dire par l'appropriation d'objets culturels des sphères dominantes, que « Le crâne » met en relief la condition d'opprimés des gens de son quartier. Ici encore, les situations romanesques mettent en évidence une réappropriation de règles. La réutilisation de codes et de pratiques produit un décalage, un détournement, ou encore une « trouée » dans l'espace quadrillé.

Pour finir, c'est également dans la « ville nue », dans de « sordides cases sur pilotis » (*RCO*, p. 117),⁴¹ que vit Lobato, la grande figure du nomadisme urbain dans le *Récit d'un certain Orient...* Ce personnage de Milton Hatoum, un indigène qui vient de la forêt et parle *nheengatu*,⁴² un guérisseur par les plantes fréquentant la « Cidade Flutuante » – le nom même même évoque un espace mobile –, n'est-il pas l'archétype de ce que Deleuze et Guattari appelaient « l'invention nomade », qui est « dans son essence l'élément constituant de

³⁸ “Ele me ajudou muito, me ajudou muito”. *PFJ*, p. 167.

³⁹ “pessoas, conhecidas, mas apenas conhecidas”, *PFJ*, p. 171.

⁴⁰ « Ces gens qu'à présent [...] elle rencontrait dans la rue, ces gens-là transportaient dans leurs bras jusqu'à la salle de bain. [...]. Ces gens venaient seconder sa mère lorsqu'elle demandait de l'aide, de jour comme de nuit ». *PFJ*, p. 213. (“Aquela gente que ela agora, [...] encontrava andando na rua, aquela gente a levava no colo para o banheiro. [...] Aquela gente acudia quando a mãe dela pedia ajuda, de dia ou de noite”. *PFJ*, p. 170).

⁴¹ “sórdidas palafitas” (*RCO*, p. 85).

⁴² Le *nheengatu* est une langue qui s'est formée à partir de plusieurs variantes des langues tupis-guaranis, et dont dont les caractéristiques linguistiques se sont vraiment fixées au XIX^e siècle, devenant la « langue générale » (par opposition aux multiples « langues particulières) la plus parlée et s'appuyant sur les langues générales antérieures, que les jésuites avaient utilisées pour l'évangélisation des indigènes. Cette langue est une sorte de tupi moderne, et elle est encore parlée aujourd'hui, notamment dans des villes au nord de l'Amazonas. Pour plus d'informations, on peut se reporter à l'article suivant : RIBAMAR, 2008, p. 119-149.

l'espace lisse, de l'occupation de cet espace, du déplacement dans cet espace, et de la composition correspondante des hommes » ?⁴³

Le texte précise que Lobato n'est guère apprécié à Manaus ; beaucoup de gens vont même jusqu'à le haïr, et « il s'en trouva qui vilipendaient » ce personnage, ses méthodes et sa « vie errante » (*RCO*, p. 117).⁴⁴ Il n'y a là rien de surprenant, car tout ce que Lobato incarne et pratique s'oppose en tous points aux méthodes rationnelles de la médecine (faire appel à lui est « un affront pour les médecins » ; *RCO*, p. 116),⁴⁵ ainsi qu'à une conception de l'identité figée et de l'habitat sédentarisé. Dans l'ensemble du passage centré sur ce personnage, le vocabulaire employé fait, d'une certaine façon, écho au concept deleuzien d'espace lisse. La narration fait allusion à ses grands talents de guérisseur, développés grâce à une connaissance profonde de la nature et non pas à des préceptes scientifiques ;⁴⁶ elle rapporte les racontars qui circulent sur ce personnage en reprenant les adjectifs « diabolique »⁴⁷ et « profane » (*RCO*, p. 116-118),⁴⁸ termes dont la population se sert pour qualifier les pratiques du « prince de la magie blanche » (*RCO*, p. 82). Sa façon de vivre et d'habiter la ville est comme une menace pour l'espace « strié », à la fois « limité et limitant »,⁴⁹ et on notera que, par-delà le personnage, c'est une zone périphérique dans son ensemble, avec ses cultures populaires et son habitat tout à fait contraire aux modes de l'architectures moderne, qui est dénigrée et mise à l'écart.

Ces traits infâmes et les anathèmes lancés contre un homme paisible qui ne se faisait jamais remarquer étaient autant de traits décrochés contre une tradition encore vivante qui palpait au cœur des quartiers périphériques, avec leurs maisons surélevées, fouettées par la pluie. *RCO*, p. 118.⁵⁰

D'une façon générale, tout le texte de Milton Hatoum, bien que l'intrigue ne nous emmène guère en dehors des frontières de Manaus, est une invitation au nomadisme et au

⁴³ DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 519.

⁴⁴ “não faltou quem vituperasse contra os métodos”; “o que mais irritava era a vida errante” (*RCO*, p. 85)

⁴⁵ “Foi uma afronta para os médicos daqui.” *RCO*, p. 84.

⁴⁶ « Plusieurs notions, pratiques et théoriques sont aptes à définir un art nomade et ses suites (barbares, gothiques gothiques et modernes) » DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 614.

⁴⁷ « [...] Le lisse peut lui-même être tracé et occupé par des puissances d'organisation diaboliques ». *Ibid.*, p. 600.

⁴⁸ “rituais diabólicos”; “galinhas mortas entre montículos de medalhas profanas”. *RCO*, p. 84-86.

⁴⁹ « Il [l'espace strié] est limité dans ses parties, auxquelles des directions constantes sont attachées, qui sont orientées les unes par rapport aux autres, divisibles par des frontières, et composables ensemble ; et ce qui est limitant (*limes* ou muraille, et non plus frontière), c'est cet ensemble par rapport aux espaces lisses qu'il 'contient', dont il freine ou empêche la croissance, et qu'il restreint ou met au-dehors ». DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 474.

⁵⁰ “Esses atributos infames, vitupérios dirigidos a um homem pacato e quase invisível, eram lancetadas dirigidas também contra uma tradição ainda viva, que pulsava no coração dos bairros da periferia, no interior das habitações suspensas, açoitadas pela chuva”. (*RCO*, p. 86).

voyage, notamment à travers la récupération d'une culture venue d'un lointain Orient – et d'ailleurs les contempteurs de Lobato ne manquent pas de renvoyer dos à dos le guérisseur et l'immigrée libanaise : « Seule une nomade immigrée peut ajouter foi aux charlataneries d'un guérisseur », tels sont les commentaires qui, selon le narrateur, essaieraient dans la ville (*RCO*, p. 116).⁵¹ À tout prendre, même un sédentaire urbain peut voyager en ville : « on peut habiter en lisse même les villes, être un nomade des villes », ainsi que nous le font remarquer Gilles Deleuze et Félix Guattari.⁵² Vagabonder, c'est déployer un espace nomade qui contrecarre l'organisation géographique, le plan rationalisé des villes et de ses carrefours ; se promener en ville, c'est créer du mouvement dans la ville organisée, c'est la faire « transhumer », dirait Michel de Certeau,⁵³ c'est-à-dire que « l'invention du quotidien » se fait fait par la marche, dans une pratique ordinaire de la ville.

Dans l'un des romans du corpus, celui de Tezza, Íris et le photographe projettent même de mettre en scène leurs « énonciations piétonnières », selon l'expression de Michel de Certeau.⁵⁴ Ils décident de « faire un jeu »⁵⁵, une simulation de course-poursuite, comme si les rues de Curitiba devenaient une sorte d'échiquier où les variations et combinaisons de parcours sont multiples, non moins que les « coups » et surprises. D'abord enfermé dans les artères de Curitiba, le photographe entend, secondé par Íris, renverser les carcans et faire de ce dédale un espace de variations absolues et de parcours libérateurs. Les limites spatiales et les « stries » sont jouées et déjouées, et ce jeu urbain est en même temps un jeu de séduction entre les deux personnages. Comme si ces derniers avaient compris toutes les potentialités de ce que Michel de Certeau appelle la « rhétorique de la marche », ou bien encore le « parler des pas perdus ».⁵⁶

⁵¹ « Só uma nômade imigrante pode se fiar nas charlatanices de um curandeiro » (*RCO*, p. 84).

⁵² DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 602.

⁵³ « Une ville transhumante, ou métaphorique, s'insinue ainsi dans le texte clair de la ville planifiée et lisible ». CERTEAU, 1990, p. 142.

⁵⁴ CERTEAU, *ibid.*, p. 148. Ce que soulève Michel de Certeau sur le plan théorique rejoint une fertile intuition critique d'Henri Mitterand, qu'il applique à Zola, et qui peut tout à fait servir à éclairer un aspect que nous avons étudié dans notre deuxième partie, à savoir l'importance, au sein des romans à l'étude, des trajets et des sensations personnelles dans la manière de représenter l'espace urbain. L'énonciation piétonnière est à mettre en parallèle avec « l'énonciation muette », le terme employé par Mitterand dans la citation suivante : « Le lieu représenté n'existe aux yeux du lecteur que par l'énonciation muette qu'en fait le personnage, à la fois par son trajet, par ses perceptions, par ses tentatives d'identification et de repérage ». MITTERAND, 1990, p. 123.

⁵⁵ « Faisons un jeu » (“Fazemos um jogo”), c'est bien l'expression lancée par Íris ! *OF*, p. 282.

⁵⁶ CERTEAU, 1990, p. 149 et 147. Le penseur français précise : « S'il est vrai qu'un ordre spatial organise un ensemble de possibilités [...] et d'interdictions [...], le marcheur actualise certaines d'entre elles. [...] Mais aussi il les déplace et il en invente d'autres puisque les traverses, dérives ou improvisations de la marche, privilégient, muent ou délaissent des éléments spatiaux. [...] Et si, d'un côté, il ne rend effectives que quelques-unes des possibilités fixées par l'ordre bâti (il va seulement ici, mais pas là), de l'autre il accroît le nombre des possibles (par exemple, en créant des raccourcis ou des détours) et celui des interdits (par exemple, il s'interdit des chemins tenus pour licites ou obligatoires) ». *Ibid.*, p. 149.

Le point que nous souhaitons ici détacher est que le dialogue qui se noue entre Íris et le photographe va leur permettre de renverser leur situation de personnages « traqués »,⁵⁷ ou plutôt de faire de cette situation un jeu subversif. Le jeu s'institue après que le photographe a avoué à la jeune femme avoir été payé pour livrer des photos d'elle à un inconnu. Le photographe découvre alors que cet inconnu est en réalité le père d'Íris, et c'est ainsi que les deux personnages fomentent leur complot : ils décident de poursuivre la traque dans les rues de Curitiba, mais cette fois-ci en étant les maîtres du jeu et en se partageant l'argent donné par le père d'Íris.

Tiens, je te donne un exemple. Disons que demain j'irai au parc São Lourenço. J'adore marcher dans le coin. Tu t'y rendras toi aussi et tu me photographies. On ne se parle pas, bien sûr. Tu me suis. Tu prends le bus avec moi. Plus tard tu choisis les prises de vue. [...] Hors-champ. Au milieu d'autres passagers. [...] La semaine suivante tu me suis jusqu'à l'université, vers le Rectorat. Au supermarché, au restaurant, au self-service. *OF*, p. 282-283.⁵⁸

Le roman s'achève sur cette conversation, le lecteur ignore s'ils mettront en pratique leur projet, mais le simple fait d'imaginer ce jeu de pistes renforce la complicité des personnages, et « il s'en fallut de peu pour que les deux ne sortent pas ensemble dans la rue, rigolards, pour commencer leur partie, au petit matin » (*OF*, p. 284).⁵⁹ La ville ne serait plus un espace d'errance sans but et solitaire, mais pourrait bien devenir un terrain de jeu amoureux et libre. « Soudain, cela lui parut être le projet de toute une vie – il se vit à la poursuite d'une Íris volatile, l'appareil en main, par les rues et les places de Curitiba, comme en un jeu où les cartes sont tirées (*OF*, p. 281).⁶⁰ Leur jeu, en somme, constitue une façon particulière et ludique d'illustrer les propos de Sansot sur la réinvention de l'espace dans la position de « l'homme traqué » : « Tandis que les autres reposent et vivent dans l'intégration », l'homme traqué « assume pour sa part l'inconfort d'être une subjectivité, il réinvente l'espace ». ⁶¹

Mais plus largement, au-delà même des projets de marches ludiques entrepris par le photographe et Íris, tous les textes du corpus, nous l'avons déjà assez signalé, n'ont de cesse de suivre les parcours de personnages qui se déplacent dans les rues de leurs villes

⁵⁷ Nous renvoyons à notre deuxième partie, où nous nous étions étendus sur « l'homme traqué », figure évoquée par Pierre Sansot.

⁵⁸ «Veja um exemplo. Amanhã, digamos, eu vou ao parque São Lourenço. Adoro caminhar lá. Você vai também e me fotografa. Nós não nos falamos, é claro. Você me segue. Pega o ônibus comigo. Depois, escolhe os ângulos. [...] Fora do foco. No meio dos outros. [...] na outra semana você me segue até a universidade, ali na Reitoria. No supermercado, No restaurante a quilo”.

⁵⁹ “[...] Por pouco não saíram os dois à rua, entre risadas, para começar a partida, madrugada adentro”.

⁶⁰ “Súbito, aquilo parecia o projeto de uma vida inteira – viu-se perseguindo de máquina em punho uma Íris volátil pelas ruas e praças de Curitiba, num jogo de cartas marcadas [...]”.

⁶¹ SANSOT, 2004, p. 188.

respectives. Or les itinérances de Cirilo dans *Estive lá fora*, ou bien encore les promenades d'Espinosa au gré de son humeur et du hasard dans *Le silence de la pluie*, ne sont-elles pas, selon les mots de Deleuze et Guattari, des « parcours nomades en espace lisse », dans la mesure où ces marcheurs font « en sorte que la ville dégorge un patchwork, des différentielles de vitesse, des retards et des accélérations, des changements d'orientation, des variations continues [...] » ?⁶² Allons même plus loin : en retraçant les errances sinueuses de personnages personnages décentrés, en insistant sur leur « geste cheminatoire » qui tend à contrecarrer des « organisations spatiales » trop rigides,⁶³ ce sont les textes qui parcourent et traversent les lieux, les relient entre eux, nous faisant passer de l'un à l'autre par des ellipses et des sauts de gambades. « Tout récit est un récit de voyage, – une pratique de l'espace », souligne Michel de Certeau.⁶⁴

8.4 Une place pour l'utopie ?

Le voyage et la réappropriation de l'espace... Ces questions nous amènent, plus largement, à nous interroger sur la part d'utopie que pourraient encore secréter les grandes villes. Avec l'effritement du sens et de l'humanité des villes, notre époque n'encourt-elle pas le risque de perdre le sens du rêve et de l'utopie que l'homme a depuis toujours projeté sur les villes ?¹ Pascal Bouvier rappelle que la fondation des villes antiques était liée à une dimension dimension sacrée, et que les murs des cités étaient comme la délimitation « d'une reproduction symbolique d'un monde nouveau, pas seulement une agglomération humaine, mais la matérialisation d'un cosmos sous l'égide des dieux ».²

Puis le christianisme a nourri une double mythologie autour de la Cité terrestre infernale et de la Cité céleste, du péché et de l'espérance, de Babylone et de la nouvelle Jérusalem, construisant un schème dont la version sécularisée est le diptyque utopie / dystopie (une utopie négative, qui envisage le pire).³ L'utopie urbaine s'est prolongée ensuite hors du domaine strictement religieux et a pris tout son essor aux XVIII^e et XIX^e siècles, lors de

⁶² DELEUZE et GUATTARI, 1980, p.602.

⁶³ CERTEAU, 1990, p. 152.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 171.

¹ L'utopie est associée aux villes depuis bien longtemps, et l'on peut ici se référer au travail de Pascal Bouvier, BOUVIER, 2006, p. 61-92.

² *Ibid.*, p. 69.

³ *Ibid.*, p. 70.

l'avènement de la ville industrielle et des grands projets urbanistiques. Elle génère une réflexion sur le bonheur et l'harmonie sociale. « À travers elle [l'utopie], se manifeste la fiction d'une maîtrise de la société par l'espace ».⁴ Enfin, au sujet de la vieille union entre urbanisme et utopie, citons ces mots de Philippe Chassaing : « L'art de bâtir des villes a toujours eu, au fond, pour objectif d'apporter des solutions aussi rationnelles et aussi parfaites que possible aux formes et aux conditions de vie urbaines [...] ».⁵

Cependant, aucun des textes ici étudiés ne véhicule directement l'espoir ou l'idéal d'une ville harmonieuse et parfaite, ou même ne renvoie à une foi déterminée en l'avenir et en le progrès. Notre époque n'est sans doute plus portée à croire aux grands récits – ou aux doux rêves. Elle se défie du progrès et des certitudes de la raison. Souvent, ce qui ressort des lectures de nos romans est, au contraire, une vision noire de la ville ; un « noir » et un vide complet que *Tant et tant de chevaux* matérialise graphiquement par un carré noir sur une page entière, dans le dernier fragment, comme une « oblitération du temps, de l'espace et du propre sujet en tant qu'agent social », selon la formulation critique Karl Erik Schøllhammer.⁶

Pourtant, Renato Gomes Cordeiro souligne que le texte de Ruffato, « par une distanciation critique [...], permet d'entrevoir des résidus utopiques », dans la mesure où le texte aurait une visée « éthique et politique » associée à l'esthétique.⁷ D'une certaine façon, Ferreira Cury rejoint le commentaire de son confrère critique lorsqu'elle avance que, en embrassant le regard de toute une foule de personnages,⁸ *Tant et tant de chevaux* crée des médiations pour « la communion avec le regard du lecteur » et pousse à « regarder l'autre », à avoir les mêmes ressentis que l'autre, à se responsabiliser pour l'autre.⁹ C'est-à-dire qu'en composant des fragments sur les souffrances de plusieurs êtres anonymes, le texte créerait une

⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁵ CHASSAING, 2008, p. 16.

⁶ SCHOLLHAMMER. « Fragmentos do real e o real do fragmento ». In: ITAMAR HARRISON, 2007, p. 80.

⁷ GOMES CORDEIRO, 2007, p. 139.

⁸ On peut se référer à toute notre section sur la question de la focalisation plurielle, dans notre deuxième partie. L'adoption par la narration du point de vue des personnages est, par exemple, très perceptible dans le fragment « Ce que veut une femme » (*TTC*, p. 28-33) : tous les passages en italique donnent accès au discours direct d'une femme désespérée, enfermée avec son mari professeur dans un cagibi sordide, un appartement d'un quartier populaire et violent.

⁹ La critique renvoie à l'éthique de Levinas et au « visage », à « l'en-face » de l'altérité. FERREIRA CURY, Maria Zilda. « Ética e simpatia: o olhar do narrador em contos de Luiz Ruffato ». In: ITAMAR HARRISON, 2007, p. 114. Partant des avancées philosophiques apportées par la phénoménologie de Husserl, ce dernier ayant insisté sur le fait que notre mode de compréhension et notre dévoilement du monde s'accomplissent par une conscience intentionnelle, tout autant conscience de soi que conscience dirigée vers l'extériorité, Levinas postule une conscience non-intentionnelle qui ne lui est pas opposée mais qui se fonde sur une relation antérieure à la compréhension. Relation qui passe d'abord et surtout par le langage et l'invocation, mode du face-à-face avec autrui... « L'invocation est antérieure à la communauté. Elle est un rapport avec un être qui, dans un certain sens, n'est pas rapport avec moi – ou si l'on veut, qui n'est en rapport avec moi qu'autant qu'il est entièrement par rapport à soi. [...] C'est cette présence pour moi d'un être identique à soi que nous appelons présence du visage ». LENINAS, 1991, p. 43.

forme d'empathie et inviterait à rediscuter la réalité, en contestant ses cadres. De la même manière, *Passager de la fin du jour* conduit le lecteur à remettre en question les discours qui légitiment les découpages sociaux. En communiquant, par les émotions et l'impact des mots, les expériences d'existences broyées par les cadres économiques et sociaux, le roman de Rubens Figueiredo serait à même de susciter une lecture critique de la société et un désir d'humanisation, si l'on en croit ce qu'en dit le chercheur en littérature Wellington Marçal de Carvalho:

Pour contrer le leurre qui voudrait nous faire croire que « le monde est ainsi fait », pour rappeler à l'être humain que le projet d'organisation sociale en vigueur fait de lui un subalterne, pour l'écarter de sa vie docile, sa vie au jour le jour ordinaire et résignée, l'angle créateur de Rubens Figueiredo, qui mimétise des fragments du réel et transfigure ainsi les tromperies et l'insipidité de la vie menée par des individus marginaux, est absolument crucial.¹⁰

L'humanité n'est donc pas absente des romans du corpus, y compris de ceux qui penchent le plus nettement du côté d'une vision dystopique de la ville. Le lecteur aura cependant bien du mal à trouver autre chose que « des résidus » – pour reprendre le mot de Gomes Cordeiro – ou des vestiges d'utopie. Sur cette question de l'utopie, on aurait pourtant pu en attendre bien davantage du roman représentant Brasília, peut-être la dernière grande utopie urbanistique en date. Mais comme nous l'avons souligné à diverses reprises, si *Hôtel Brasília* redonne vie, notamment à travers les carnets de notes écrits par le personnage Moacyr, à l'enthousiasme et au parfum d'utopie de la capitale au cours de ses premières années, ce sont surtout les « contradictions »¹¹ de la ville qui sont inscrites au cœur de la narration. L'utopie aurait tourné court face à la réalité politique et sociale. Finalement, l'utopie et le rêve d'une régénérescence ne sont plus portés, dans ce roman, que par des sectes de mystiques. Mais il s'agit d'utopies qui, plutôt que d'indiquer un nouvel horizon pour la société, aspirent à un espace hors le monde. Le constat vaut d'ailleurs pour d'autres romans : il n'y a pas de réelles utopies, si ce n'est celles véhiculées par des personnages illuminés, comme Íris dans *Hôtel Brasília*, comme les prêtres évangélistes de *Tant et tant de chevaux*, ou comme le « prophète fou » (*ELF*, p. 125) d'*Estive lá fora*.¹²

¹⁰ CARVALHO. Wellington Marçal de, « A epopéia negativa em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo » (p. 246-259). In: *Revista UFMG*, Belo Horizonte, UFMG, vol. 21, n° 1 et 2, janvier-décembre 2014, p. 249.

¹¹ Ces contradictions apparaissent très tôt dans l'histoire de Brasília, comme le montre le roman d'Almino en évoquant les conditions de vie précaires des ouvriers « *candangos* ». Si tôt que, après seulement sept années de vie officielle pour la capitale, le cinéaste Joaquim Pedro de Andrade a intitulé son film documentaire *Brasília: contradições de uma cidade nova* (1967).

¹² Nous aurons l'occasion d'évoquer plus longuement cette figure romanesque lorsque nous nous livrerons à une étude plus approfondie d'*Estive lá fora*, dans la dernière section de notre troisième partie.

Certes, l'utopie, par son étymologie, renvoie à l'idée d'un lieu qui n'existe en aucun lieu, un lieu qui n'est pas. Mais ces formes d'utopies mystiques, qui figurent dans les romans à l'étude, n'entretiennent plus de rapport analogique avec le monde. Autrement dit, ce ne sont plus simplement des îles localisées dans un réel indéfini, des « pays sans lieu », ¹³ définition de l'utopie donnée par Michel Foucault ; les croyances de ces sectes, en vérité, font miroiter des pays à la fois sans lieu mais aussi sans société, dans le seul champ du divin et des puissances surnaturelles. Michel Foucault, précisément, a lancé le célèbre concept d'hétérotopie, qui peut ici nous être utile. Si l'on a bien du mal à ne voir autre chose que des « vestiges d'utopie » dans les textes de notre corpus, on y décèle par contre la présence d'hétérotopies. Comme Deleuze ou Michel de Certeau, Foucault part du constat qu'on « vit, on meurt, on aime dans un espace quadrillé, découpé, bariolé », et néanmoins certains lieux « s'opposent à tous les autres, sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier ». ¹⁴ Ces lieux, les hétérotopies, « sont des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte », mais aussi « un temps déterminé ». ¹⁵ Ce sont des lieux « que la société a organisé elle-même », ¹⁶ et parmi les lieux cités par Foucault, tels que les cimetières, les prisons, les maisons closes ou les jardins, beaucoup apparaissent dans nos romans. ¹⁷

Certaines de ces hétérotopies sont particulièrement « isolées par rapport à l'espace environnant » et peuvent alors se présenter comme « des hétérotopies de déviation », autrement dit « des lieux que la société ménage dans ses marges » pour les comportements déviants. ¹⁸ Dans *Récit d'un certain Orient*, la narratrice a fait un séjour dans un asile, une « clinique de repos ». Elle-même encadre cette expression, « clinique de repos », par des guillemets, pour signifier combien ces termes renvoient à une expérience d'isolement et d'immobilisation, par opposition au tumulte du dehors. Le passage où elle évoque cette clinique met en relief la différence entre, d'une part, une hétérotopie fermée sur elle-même et, d'autre part, le dehors, caractérisé comme le « monde du désordre, assombri par l'atmosphère

¹³ FOUCAULT, 2009 (1966), p. 23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ Nous avons déjà souligné, en particulier, l'importance des bordels, en tant que lieux intermédiaires, à la fois dans et hors la rue, dans *Estive lá fora*, *Récit d'un certain Orient* et *Hôtel Brasília*. « L'hétérotopie est un lieu ouvert, mais qui a cette propriété de nous maintenir au dehors », et dans les maisons closes ou les motels américains, poursuit Michel Foucault, « la sexualité illégale se trouve à la fois abritée et cachée, tenue à l'écart, sans être pour autant laissée à l'air libre ». FOUCAULT, *ibid.*, p. 32 et 33.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26-27.

sale du mouvement vertigineux de la ville qui s'agrandit à chaque instant » (*RCO*, p. 145).¹⁹ Comme dans la prison qui enferme le père du narrateur, le texte rend ainsi compte d'un cloisonnement étanche avec la ville, « monde du désordre ».

D'ailleurs, cette idée d'une cloison étanche séparant l'univers carcéral, sur le plan symbolique mais aussi, plus concrètement, sur le plan de l'urbanisme, apparaît très nettement lorsqu'est évoquée une prison dans *Passager de la fin du jour*. Pedro, en effet, passait souvent, lors de ses trajets en bus, devant un bâtiment immense. « Quel mur énorme! » (*PFJ*, p. 218),²⁰ s'exclamait-il. Il voyait ce bâtiment austère et délabré, rongé par les moisissures (la description insiste sur cet aspect peu accueillant), sans savoir, avant que Rosane ne le lui explique, qu'il s'agissait là d'une prison. Dans les mots du narrateur, Pedro « attendait juste que le mur cesse de défiler devant la fenêtre du bus pour pouvoir continuer à observer le paysage, le trottoir, les immeubles » (*PFJ*, p. 218-219).²¹ Cette indication a priori anodine est en réalité très éloquent pour ce qui est de la représentation de la ville et de ses frontières internes ; elle marque combien la prison est une coupure, un intervalle brutal au beau milieu de la ville.

Cependant, les hétérotopies peuvent aussi être « liées au passage, à la transformation, au labeur d'une régénération »,²² comme les lieux où entrent des adeptes pour se purifier. On songe, une fois de plus, à la secte qui figure dans *Hôtel Brasília*. Il y a chez les adeptes de cette secte l'idée d'une régénération, d'un passage rédempteur sur terre, et en même temps une croyance en l'éternité, dans un espace constitué hors du temps des mortels.²³ Dès lors, ce n'est pas un hasard si le lieu où est installée cette communauté mystique est un jardin, dont la végétation le rattache à un temps immémorial. « Le jardin, depuis le fond de l'Antiquité, est

¹⁹ “clínica de repouso”; “o mundo da desordem, ofuscado pela atmosfera suja do movimento vertiginoso da cidade que se expande a cada minuto”.

²⁰ “Que paredão!” (*PFJ*, p. 175).

²¹ “Pedro só esperava a parede terminar de passar na janela do ônibus para ele continuar a ver a paisagem, a calçada, nos prédios” (*PFJ*, p. 135).

²² FOUCAULT, 2009 (1966), p. 31.

²³ Le Jardin de la Salvation serait donc, dans l'esprit des croyants de la secte, un espace intermédiaire entre l'enfer terrestre, inscrit dans le temps de l'histoire (ce temps politique et social de la capitale), et le royaume des cieux. En cela, l'antre de cette secte se rattache à un vieil imaginaire religieux de la ville, fondé sur des mythes importants aux premiers temps du christianisme, que Pascal Bouvier résume en quelques lignes : « L'imaginaire religieux va ainsi déterminer une ambivalence radicale sur la question de la ville : elle est à la fois un lieu de perte, de péché, mais elle pourrait être le jeu d'une communauté authentique et fondée sur la foi ». Pascal Bouvier, *op. cit.*, p. 70. Bouvier évoque en particulier l'importance de Jérusalem, qui était conçue comme l'antithèse des villes païennes, Babylone ou Sodome et Gomorre, et qui devait être, dans l'esprit des croyants, la ville d'une expérience intermédiaire, d'un paradis terrestre retrouvé, avant la mort et l'arrivée dans la Jérusalem céleste.

un lieu d'utopie », écrit Foucault, qui rappelle aussi que le jardin se raccordait, en Orient « à une signification magique ».²⁴

Ce qui nous ramène ici au texte d'Hatoum et à la cour de la maison d'Emilie, « cernée » par « un Jardin des Délices », au centre duquel se trouve une « fontaine, là où, semblables aux arêtes liquides d'une pyramide invisible, aérienne et vide, des filets d'eau cristalline jaillissent de la bouche des quatre anges de pierre » (*RCO*, p. 128-129).²⁵ On note que le texte renforce la beauté magique de cette fontaine, de cette cour et de ce jardin, au nom très significatif, par des détails ayant des résonances symboliques, comme la limpidité de l'eau et la statuaire des anges. La description fait donc de ces lieux, pleinement, des hétérotopies, autrement dit des « utopies localisées »,²⁶ pouvant donner l'impression que « tout le reste de la réalité » est « illusion ».²⁷

Les « hétéro-topies, les espaces absolument autres », se posent, ainsi, comme des « contre-espace » qui déplacent les cadres de référence. En vérité l'hétérotopie est plutôt une « contestation de tous les autres espaces »,²⁸ davantage qu'une idéalisation d'un monde nouveau telle que l'utopie. Cependant, Foucault, encore lui, nous permet d'évoquer un autre « grand acteur utopique » :²⁹ le corps humain. En effet, le corps « est *toujours* ailleurs », car, nous dit Foucault, « c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques ».³⁰ À ce point de notre thèse, il nous faut dire que, paradoxalement, les textes ne se livrent que très peu à l'analogie, si souvent rebattue par la littérature, entre la ville et le corps ; bien souvent, d'ailleurs, entre une ville et le corps d'une femme.³¹

La métaphore de la ville-corps apparaît ici ou là quand les textes utilisent le vocabulaire de la blessure, de la décomposition et de la cicatrice pour souligner la dégradation de la ville, en particulier dans *Estive lá fora* ou *Récit d'un certain Orient*. Mais cela n'est pas très significatif. Par contre, les sensations corporelles, nous l'avons vu en détails dans notre deuxième partie, sont très présentes pour renvoyer à l'appréhension de la ville par les personnages, de sorte que les représentations à l'étude saisissent la ville avec du relief, du

²⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 29.

²⁵ “[...] Uma fotografia enquadrava Emilie no centro do pátio cercado por um jardim de Delicias. [...] Com uma fonte, onde fios de água cristalina esguicham da boca dos quatro anjos de pedra, como as arestas líquidas de uma pirâmide invisível, oca e área”. *RCO*, p. 94.

²⁶ FOUCAULT, 2009 (1966), p. 24.

²⁷ *Ibid.*, p. 34.

²⁸ *Ibid.*, p. 34.

²⁹ Michel Foucault, « Le corps utopique », *ibid.*, p. 17.

³⁰ *Ibid.*, p. 17-18.

³¹ NANCY, 2004., p. 141.

mouvement, des sons et des couleurs.³² Comme un écho aux mots de Foucault sur cette utopie utopie que représente le corps, qui serait « au cœur du monde ce petit noyau à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine ». ³³ Ajoutons que la ville est, pour les personnages, personnages, l'espace où se projettent des désirs et des hantises, où les contacts avec autrui et avec la matière de la ville, les frictions, les stratégies d'évitement et les tensions ne cessent de se produire, et à cet égard on peut se référer à ce que Jean-Luc Nancy a écrit sur le « corps de la ville », comme « corps social » : « La ville est une érotisation du corps social. [...] C'est un frottement de tous contre tous, comme de griffures et de caresses mêlées, une tension sournoise toujours à l'œuvre, une attention à ne pas se toucher dans le sentiment d'être frôlé par tous ». ³⁴

Il y a un passage du *Récit d'un certain Orient* où, littéralement, selon les termes foucauldien, « le corps est lié à tous les ailleurs du monde ». ³⁵ Dans ce passage, le lecteur fait la connaissance d'Amador Piedade, dont le nom de famille (le mot « piedade » signifie « pitié ») a sans doute été choisi intentionnellement par l'auteur, puisqu'il est croque-mort de son état. Amador raconte avoir vu Hakim prier, les deux bras en avant vers la Mecque et le soleil naissant en Orient, avec une boîte noire de laquelle émergeait la voix d'une oraison, une lamentation entrecoupée de silence...

J'eus moi-même [écrit la narratrice] du mal à croire qu'à Manaus un corps ait pu se tourner vers la Mecque, comme si l'espace de la foi avait été aussi vaste que l'univers ; un corps s'incline devant un temple, devant un oracle, devant une statue ou ne image, et alors toutes les géographies disparaissent ou convergent vers la pierre noire qui repose en chacun. *RCO*, p. 195. ³⁶

L'intimité comme réceptacle de tant d'horizons spatiaux et temporels, et la mort qui réunit, agglomère et confond tous ces éléments de diversité... ³⁷ Le cadre spatial, dans ce

³² Ces représentations correspondraient-elles à la définition de « l'art nomade » telle qu'elle est formulée par Deleuze et Guattari ? « C'est [l'art nomade] d'abord la 'vision rapprochée' par différence avec la 'vision éloignée' ; c'est aussi bien 'l'espace tactile' ou plutôt 'l'espace haptique', par différence avec l'espace optique. Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique ». DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 614.

³³ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 18.

³⁴ NANCY, *op. cit.*, p. 141.

³⁵ *Ibid.*, p. 17.

³⁶ «Eu mesma relutei em acreditar que um corpo em Manaus estivesse voltado para Meca, como se o espaço da crença fosse quase tão vasto quanto o Universo: um corpo se inclina diante de um templo, de um oráculo, de uma estátua ou de uma figura, e então todas a geografias desaparecem ou confluem para a pedra negra que repousa no íntimo de cada um». *RCO*, p. 141.

³⁷ Au sujet de la mort et de ce qu'il appelle « l'autre monde », Roberto DaMatta suggère que le « rôle » du défunt défunt « serait de permettre la conciliation d'un réseau de relations personnelles autour de sa figure et de sa mémoire ». Roberto DaMatta, *A casa e a rua*, *op. cit.*, p. 142. Cette perspective peut être envisagée comme une clef pour comprendre l'effort de remémoration auquel se livrent certains des romans étudiés, à partir de la mort

passage, est une hétérotopie, un cimetière, et pas n'importe quelle hétérotopie puisqu'il s'agit d'un lieu rattaché à la mort et aux croyances religieuses, un lieu où Amador dit s'être « habitué à cette vie peuplée de voisins silencieux » (*RCO*, p. 194).³⁸ L'hétérotopie est aussi une hétérochronie qui superpose le temps intime et le temps éternel sacré ; le corps s'incline et de la sorte fait cohabiter l'espace intérieur et l'espace du monde, de la Mecque jusqu'à Manaus.³⁹ C'est-à-dire que le corps n'a plus de lieu ou plutôt qu'il est en tous lieux, puisque « toutes les géographies disparaissent ou convergent ».

Les hétérotopies, « contestations réelles et mythiques de l'espace où nous vivons »,⁴⁰ le « corps utopique », qui « se dilate selon des espaces qui lui sont à la fois intérieurs et extérieurs »,⁴¹ mais aussi le registre de l'insolite, le merveilleux urbain et les inventions du quotidien qui proposent une échappée hors du quadrillage étouffant des villes (une échappée ou un « là au dehors », selon le titre du roman écrit par Correia de Brito), tout cela concourt à la représentation d'une autre vision de l'espace. Un entre-deux, un tiers-espace, ou un ailleurs. Les grands récits utopiques, certes, ne sont plus de mise. Pourtant, entre les lignes de ces romans et en filigrane, il nous semble possible de déchiffrer des traces ténues d'utopie, ou en tout cas des motifs d'évasion, des passages de nature à dévoiler une part d'humanité, là même où la ville écrase et aliène. Il serait possible de dégager des restes d'une « poétique urbaine », et nous retiendrons ici les mots de Pierre Sansot :

La poétique urbaine n'invente pas comme l'utopie urbaine une ville que l'on veut radicalement autre et que l'on croit possible. Cependant, par son activité, elle assume et déploie la condition humaine – *en quoi elle est bonne et de façon inconditionnée*.⁴²

Pour finir, un détour par des réflexions ayant cours dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme peut nous aider à mieux caractériser l'urgence d'une meilleure lecture des villes contemporaines. Dans un texte où il s'interroge sur la façon de redonner du sens et un

d'une figure centrale. Dans *Hôtel Brasília*, *Récit d'un certain Orient* et *Estive lá fora*, ce sont, respectivement, les morts d'Emilie, du père de JA et de Geraldo, qui, avec toutes les déchirures et la nostalgie qu'elles engendrent, nourrissent le désir de remémoration des narrateurs ; et dans *Estive lá fora*, la mort d'un vieil oncle décédé il y a plusieurs dizaines d'années continue à poursuivre Cirilo, au point que le souvenir de cette mort resurgit tout au long de la quête de soi-même et de ses origines menée par le personnage.

³⁸ « Me acostumei com aquela vida cercada de vizinhos silenciosos ». *RCO*, p. 140. Quand Amador parle de « voisins silencieux » en songeant aux morts, cela nous ramène aux mots de Michel Agier sur l'apparition de « fantômes » et de « visions » dans certains lieux intermédiaires de la ville. « Les situations liminaires, les entre-deux, les passages et autres mondes (ascenseurs, cimetières, hôpitaux, etc.) prennent une importance remarquable parmi les références locales des fantômes [...] ». AGIER, 1999, p. 142.

³⁹ Nous renvoyons à ce que nous écrivions, dans notre première partie, sur l'espace « polytopique », terme emprunté à Bertrand Westphal.

⁴⁰ FOUCAULT, « Les hétérotopies », 2009 (1966), p. 25.

⁴¹ FOUCAULT, « Le corps utopique », *ibid.*, p. 17.

⁴² SANSOT, 2004 (1996), p. 619.

élan utopique à la construction des villes, l'architecte Christian de Portzamparc appelle de ses vœux l'invention de « formes nouvelles de la ville, des groupements, des assemblages, des réseaux et des lieux ». ⁴³ Son argumentaire repose sur un découpage global et chronologique de conceptions urbanistiques organisant des rapports particuliers entre la ville et le temps. Selon lui, l'âge I de la ville était celui où cette dernière contenait le temps, dans la mesure où elle s'ordonnait et s'agrandissait, de façon continue, à travers le quadrillage des rues, et cela depuis les tracés des cités grecques jusqu'au découpage haussmannien de Paris. Plutôt qu'une continuité, l'âge II marquerait une « rupture du temps » ; ⁴⁴ alors que l'industrialisation et l'urbanisation massive provoquent une saturation des villes et une immense crise du logement, en particulier dans l'après-Seconde guerre mondiale, la planification urbaine et « la conquête territoriale par la machine » sont les outils employés pour restructurer l'urbain, le plus souvent en niant et en effaçant le passé. ⁴⁵

Mais ces projets de modernisation radicale, dont la Charte d'Athènes (1933) de Le Corbusier avait posé plusieurs principes, ont depuis les années 1950 et 1960 montré de sérieuses limites. En raison de conditions économiques changeantes, ces projets, selon l'analyse de Christian de Portzamparc, n'ont pas souvent obtenu les résultats escomptés. Dans de nombreux cas, ils auraient accentué la ségrégation spatiale en délimitant des zones et des ghettos, et n'auraient pas permis de raccorder les territoires des tissus urbains, d'autant que ces derniers se sont développés anarchiquement sous la pression démographique. L'âge III pourrait dès lors être marqué par « la tentation du retour en arrière », ⁴⁶ mais pour Portzamparc il s'agirait d'une régression, car une ville est un corps qui évolue. Le concept de « troisième ville » consisterait donc à « réécrire le temps » en renouant un « fil entre passé et futur ». ⁴⁷ La « réécriture » de la ville, en l'espèce, ne serait pas une « opposition » ou une « rupture » avec le passé, mais plutôt l'invention du nouveau par le dialogue avec le passé.

C'est là un point qui semble partagé par plusieurs architectes et urbanistes, aussi variées que soient leurs tendances et leurs conceptions. Pour Roland Castro, « [...] la restructuration de la ville se fera dans la couture et dans la fabrication de tricots urbains ». ⁴⁸ Le Brésilien Sérgio Ferraz Magalhães lance quant à lui le concept de « contigüité » pour caractériser la « valorisation des espaces, des échelles et des usages produits par la collectivité au long du temps », à rebours de la « voie de la rupture, qui avait prédominé dans la

⁴³ PORTZAMPARC, 2003, p. 333.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 325.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 326.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 328.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 333.

⁴⁸ Roland Castro, « La femme est l'avenir des villes » (p. 300-307), in Patrice de Moncan, *op. cit.*, p. 281.

construction de l'urbanisme moderne ». ⁴⁹ Cette contigüité doit s'accorder au « concept d'un futur intégrant l'incertitude, et répudiant les modèles imposés ». ⁵⁰ La « troisième ville » n'est qu'un horizon indéfini : elle doit être inventée et modelée non seulement par les professionnels de l'urbanisme, mais aussi par les politiques, les artistes, et surtout par les citoyens, dans leur expérience quotidienne de la ville. Il n'est bien sûr pas question d'établir un parallèle strict entre urbanisme et littérature, mais ces réflexions d'architectes et d'urbanistes indiquent que nous sommes certainement dans une période charnière, pour ce qui est de notre rapport à la ville et au monde urbain.

Signe peut-être de notre époque, les romanciers de notre corpus ont construit des récits qui ne s'inscrivent pas, eux non plus, dans une rupture – à la fois sur le plan esthétique et par rapport à la vision de la ville que les textes dessinent – mais qui se situent plutôt dans une logique de l'invention du nouveau à partir de l'ancien. Dans les représentations des villes qu'offrent les sept romans ici étudiés, il nous semble que l'on peut détecter un art de la couture, de la contigüité des temps et des espaces, une façon de composer l'intrigue et l'imaginaire par l'assemblage d'éléments divers. Cela rejoint ce que nous avons souligné dans notre première partie, à savoir ce travail polychrone et polytope à partir du palimpseste des villes et des traditions littéraires. Dans nos études individuelles qui vont maintenant clore notre travail, nous continuerons à signaler, en divers points de nos romans, les mélanges de registres et d'imaginaires à partir desquels ils ont été construits, ainsi que les montages de temps hétérogènes dans leurs intrigues, la ville moderne se superposant avec la vieille ville, et même avec le temps où la nature régnait, là où l'urbain s'est aujourd'hui étendu. En faisant coexister des éléments formels et idéologiques de plusieurs esthétiques et époques, les artistes fécondent des imaginaires poétiques hybrides et pluriels, invitant à une relecture de nos villes par une collusion des espaces et des temps. De quoi s'approcher de l'horizon indistinct d'une « troisième ville » ?

⁴⁹ FERRAZ MAGALHÃES, 2007, p. 9.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

9 SEPT ROMANS, SEPT VILLES D'ENCRE ET DE PAPIER

Nous voilà presque au terme de notre voyage entre sept villes. Dans ces lieux littéraires s'inscrivent, bien entendu, des aspects du réel, des éléments des villes dont l'existence concrète sert de référent à la représentation fictionnelle. Mais aussi importants que soient les rapports des textes au réel, c'est l'imagination des auteurs qui retravaille cette matière du réel, c'est le langage littéraire qui donne un contour aux lieux, et c'est la lecture qui active ensuite les virtualités des villes représentées. Des villes, donc, d'encre et de papier, qui ne prennent vie que par l'acte de lecture. Dans cette troisième partie nous avons essayé de montrer en quoi le mouvement et l'hétérogénéité sont des moteurs des représentations littéraires des villes proposées par ces romans, permettant peut-être de dégager un tiers espace ou en entre-deux de l'espace urbain, au croisement entre le réel et l'imaginaire.

Nous avons tenté de le faire à travers une analyse générale, même si les passages que nous citons et les commentaires que nous avançons éclairaient, déjà, certaines particularités de l'un ou l'autre de ces romans. Nous souhaitons désormais clore notre démonstration par une analyse au cas par cas, afin d'affiner encore l'étude de chacune de ces villes littéraires et d'insister sur leurs singularités. Au cours de ces analyses individuelles de chacun des romans, nous approfondirons les questions soulevées dans cette troisième partie, tout en nous appuyant sur des observations faites dans les première et deuxième parties.

9.1 *Récit d'un certain Orient* : Manaus entre le mouvement et l'immobilité

Pour lutter contre l'impression d'emprisonnement dans une cité déperie, le récit de Milton Hatoum suggère deux ouvertures, deux formes de voyage en « espace lisse ». La première est celle qui consiste à redécouvrir une géographie mentale oubliée, et en ce sens la maison familiale – avec sa fontaine, sa pendule et la chambre d'Emilie – traversée et retraversée par l'ensemble des personnages, est l'espace intime qui conglomère émotions et sentiments. Un espace qui permet à la narratrice principale de se réconcilier avec son passé, pour mieux comprendre son présent. La deuxième est celle qui revient à élargir l'espace (physique et mental), à repousser ou effacer les barrières culturelles et spatiales, à faire de

l'exil une force, en une attitude qu'incarne notamment le personnage de Dorner, l'Allemand qui cherche les clefs de ses énigmes personnelles au fin fond de l'Amazonie. Ces deux formes de voyage renvoient au projet global du roman, et le paradoxe de ces deux postulats, confrontés l'un à l'autre, n'est qu'apparent : le mouvement est, pour les personnages, de se comprendre en acceptant l'altérité et de ne pas réduire la complexité de leurs identités ; et, pour l'écriture, d'éviter la sclérose dans des représentations figées ou dans un seul récit omnipotent. Il s'agit, tout au contraire, de faire épouser plusieurs récits, voix narratives et imaginaires.¹

Les incursions hors de Manaus, cependant, sont très peu nombreuses. Même la forêt amazonienne n'est évoquée qu'en arrière-plan, sur un fond de récits abracadabrantiques et légendaires. Le voyage auquel convie ce roman est avant tout intérieur. Un voyage dans le temps et la mémoire qui élargit la représentation de l'espace en superposant les strates temporelles de la ville et de quelques lieux centraux de l'intrigue – la maison d'Emilie ou le magasin « La Parisienne », en particulier. Il est très fréquent que le passé et les souvenirs refassent surface dans l'instant présent, celui de la perception des narrateurs, et s'immiscent dans le regard, notamment lorsque les personnages contemplant un paysage. L'écriture défait les distances spatiales et les écarts temporels, qui ne seraient qu'affaires de perceptions : « Dans le silence de ses yeux qui annihile soudain la distance entre les deux maisons, la mémoire est à l'œuvre » (*RCO*, p. 190).² Le regard dont il est question, dans cette phrase, est celui du personnage d'Hindié, qui contemple la demeure fermée de son amie Emilie, tout juste décédée ; et il y a, dans le « silence » de son regard, comme un emblème de la façon dont le livre tout entier retravaille l'espace, revisite la ville de Manaus à travers le ressac de la mémoire. Ce regard, précise la narratrice, « semble dialoguer avec quelque chose de pareil à la nuit, avec les objets abandonnés dans l'obscurité, et avec ces pas sans hâte qui animent une maison, un monde [...] » (*RCO*, p. 190).³

¹ La plaisir de la narration et la variété des récits et mémoires sont des aspects saillants de la littérature hatoumienne, et font ressortir la diversité de l'espace amazonien. C'est ce qui a incité Karl Erik Schøllhammer à rapprocher cette fiction des « romans de la terre » du boom-latino-américain, et de leur réalisme magique alimenté par les résonances oniriques et mythiques du réel. « Nous pourrions voir en Hatoum un représentant tardif de cette famille littéraire, surtout de par sa volonté épique de construire une bonne narration, sans renoncer toutefois à des structures complexes, et de par son perspectivisme qui féconde de multiples regards et voix, enrichissant ainsi les possibilités de lecture ». SCHOLLHAMMER, 2009, p. 89. Plus loin, le critique d'origine danoise enfonce le clou, insistant sur la verve narrative de Milton Hatoum : « On pourrait résumer le projet littéraire d'Hatoum par sa volonté narrative de mettre le récit au premier plan, qui se constituerait comme un antidote moral à la vacuité contemporaine du sens, et qui se charge d'une certaine nostalgie réactive [...] ». *Ibid.*, p. 92.

² «O olhar torna ínfima a distância entre as duas casas e, no silêncio do olhar, a memória trabalha». *RCO*, p. 138.

³ «O olhar parecia dialogar com algo semelhante à noite, com os objetos abandonados na escuridão, com os passos lentos que povoam uma casa, um mundo [...]». *RCO*, p. 138.

La nuit et l'obscurité nous ramènent aux non-dits et à l'inquiétante étrangeté,⁴ dans ce roman qui cultive un mystère trouble et met en évidence les tâtonnements des personnages dans les recoins sombres de leur mémoire.⁵ Trop de clarté aveugle et confond, c'est l'intuition de la narratrice qui a décidé, pour son retour à Manaus, d'atterrir au cœur de la nuit : « Je n'ai pas voulu débarquer dans l'éclat du jour ; je voulais éviter les chocs de la lumière et retourner à l'aveuglette [...] » (*RCO*, p. 201).⁶ Le passage qui suit, décrivant la vue aérienne de Manaus dans la nuit, est tout à fait caractéristique de la façon dont le texte se construit à travers des jeux d'ombres et de lumières, tant pour ce qui est de la récupération du passé familial qu'entreprend la narratrice, que pour la représentation de l'espace et de la ville en particulier.

L'effacement des frontières entre les strates de la mémoire, entre la folie et la raison (rappelons que narratrice sort tout juste d'un asile psychiatrique), est représenté, en filigrane, par une géographie propre à l'Amazonie, où parler de « frontières » n'a plus vraiment de sens face à l'immensité de la forêt.⁷ Ainsi le texte associe-t-il poétiquement la plongée dans la mémoire de l'enfance à la vision du passager depuis le hublot d'un avion, où les éléments du sol se confondent et s'interpénètrent dans le champ visuel, et où rivières et forêts mêlent leurs formes sinueuses, à travers une écriture elle-même retorse et curviligne (quand la phrase de

⁴ À propos de la « solitude, du silence et de l'obscurité », Freud lui-même, dans son essai consacré à « L'inquiétante étrangeté », souligne que « ce sont là effectivement les circonstances auxquelles s'attache chez la plupart des humains une angoisse infantile qui ne s'éteint jamais tout à fait ». FREUD, 1985 (1919), p. 263.

⁵ La critique Daniela Birman relie elle aussi la remémoration de la narratrice de Milton Hatoum au concept freudien d'inquiétante étrangeté, et à un retour du refoulé qui provoque une déstabilisation de la personnalité. Pour Daniela Birman, la narratrice parvient à ne pas s'enfermer complètement dans cette angoisse parce qu'elle s'ouvre aux autres et à de nouveaux possibles en acceptant l'étrangeté qu'elle a éprouvée dans son moi intime, ainsi que dans son monde le plus familier (sa famille et Manaus) : « L'étrangeté (avec ses chocs imprimés jusque dans les limites du moi) éprouvée par la personnage se produit par la médiation d'une confrontation avec l'Autre, sans qu'elle ne l'exclue, mais au contraire en vivant l'altérité qui existe en elle-même. L'affect de l'Unheimlich, de la sorte, provient d'une confrontation avec la différence qui ébranle les bases de l'identité. Cette confrontation avec l'autre, en effet, atteste que l'identité n'est pas fixe, n'est pas une essence ni se s'enracine dans un sol déterminé ». Birman, Daniela. « Narrar o passado, recriar o presente: a escrita de si em Milton Hatoum » (p. 157-189). In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada - Abralic*, São Paulo, n° 12, 2008, p. 163.

⁶ « Não desejava desembarcar aqui à luz do dia, queria evitar as surpresas que a claridade impõe, e regressar às cegas [...] ». (*RCO*, p. 146).

⁷ Voici les paroles du père, dans le récit enchâssé où il s'exprime : « [...] là, aux confins de l'Amazonie, trois ou quatre régions persistent encore à nommer frontière un horizon d'arbres à l'infini ». *RCO*, p. 87. (« [...] Ali, nos confins da Amazônia, três ou quatro países ainda insistem em nomear fronteira um horizonte infinito de árvores. *RCO*, p. 64). Dans la traduction française le mot « région » est employé, mais il nous semble que « pays » eût été plus adéquat. En effet, le père d'Hakim déclare que le lieu où était arrivé son oncle Hanna n'était situé au Brésil (et non pas en Amazonie, au Pará, etc.) que par commodité, et il ajoute que cet oncle avait combattu pour l'armée brésilienne. On citera, du reste, les mots éclairants de Milton Hatoum, tirés d'une interview accordée à Aida Hanania : « L'Amazonie n'a pas de frontières ; il y a bien, il est vrai, une délimitation de 'frontières', mais pour nous ce ne sont guère que des frontières imaginaires. Qu'est-ce que cela change, pour les Indiens yanomamis, par exemple, d'être assassinés au Venezuela ou du côté brésilien ? Pour les Indiens, le territoire, la terre n'a pas de frontières... Pour nous tous, nés en Amazonie, la notion de terre sans frontières est très présente ». HANANIA, Aida. Entrevista com Milton Hatoum, 2001 ; disponible sur internet : <http://www.hottopos.com/collat6/milton1.html> (lien consulté le 25 avril 2014).

Hatoum semble s'achever, une autre proposition déroule la parole, et forme un autre cercle verbal):

Là, de tout en haut, le voyageur qui arrive a l'impression qu'un fleuve d'histoires court dans la ville invisible. [...] Tout à coup, pareille aux lumières d'un gigantesque paquebot flottant sur l'océan qui sépare deux continents, une constellation terrestre et aquatique annonce qu'à cet endroit la forêt change de nom ; le fleuve auparavant invisible est à présent un tapis de lumière et ses berges, ses affluents [...] et la forêt elle-même sont, par endroits, piquetés de lumière. Cette clarté disséminée un peu partout laisse croire que la ville, le fleuve et la forêt s'illuminent en même temps et sont indissociables [...]. *RCO*, p. 201.⁸

Il y a dans ce texte une dialectique entre le mouvement et l'immobilité, entre la visibilité et l'invisibilité. Des jets de clarté irradiant la mémoire – et la ville – sans que les contours et les formes ne soient précisément définis. Le passager d'un avion, est-il suggéré plus loin, ne distingue plus « les routes asphaltées des voies aquatiques et de la forêt épaisse », et les « foyers fixes » de lumière peuvent tout autant être « une rue, un port, une place ou un quartier entier qui émerge de l'eau » (*RCO*, p. 202).⁹ Dans l'immensité de ces paysages où forêt tropicale et forêt urbaine se confondent, mais aussi eu égard à l'immensité du travail de mémoire entrepris par la narratrice, il ne resterait plus, face au sentiment de perte (perte de mémoire mais aussi perte de repères spatiaux), que l'art d'entrelacer les récits et de faire appel à l'imagination, pour peu que l'on soit attentif au « *fleuve d'histoires qui court dans la ville invisible* ».

Le motif du fleuve, de l'eau qui coule, justement, est un topos essentiel de *Récit d'un certain Orient*. Comme nous avons pu le suggérer au cours de notre deuxième partie, il s'agit là d'un topos attaché à une caractéristique intrinsèque de la ville, traversée par de nombreux ruisseaux et rivières, et construite à deux pas de l'endroit où les courants des fleuves Solimões et Negro se rejoignent pour former l'Amazone ; mais à ces éléments locaux, le texte donne une signification poétique plus large. De fait, le fleuve et ses canaux ne comparaissent pas uniquement comme des éléments réalistes du récit, mais représentent bien davantage, en tant qu'ils sont la métaphore vive du voyage, du passage du temps. Cette métaphore est nourrie par une autre image associée au fleuve de façon récurrente : celle du rameur, de la barque qui

⁸ “Lá do alto, o viajante noturno tem a sensação de que um rio de histórias flui na cidade invisível. [...] bruscamente, como as luzes de um gigantesco transatlântico a flutuar num oceano [...], uma constelação terrestre e aquática te adverte que a floresta ali muda de nome, que o rio antes invisível agora torna-se um caminho iluminado, e também suas margens, seus afluentes, os braços dos afluentes e até mesmo a floresta, em pontos esparsos, são pontilhados de luz. Essa clareza disseminada por toda parte te faz pensar que a cidade, o rio e a selva se acendem ao mesmo tempo e são inseparáveis; [...]”. *RCO*, p. 146.

⁹ “[...] Nada te faz distinguir as vias de asfalto dos caminhos aquáticos e da mata densa [...]. Focos fixos e reluzentes concentrados num mesmo lugar podem ser uma rua, um porto, uma praça ou um bairro inteiro que merge da água”. *RCO*, p. 146.

ouvre lentement les eaux du temps, au point où il devient difficile de dire si le temps s’immobilise ou bien dérive imperceptiblement... L’image apparaît dès les premières lignes du récit, lorsque la narratrice fixe son regard sur un dessin accroché à un mur de la maison maternelle, le dessin représentant un rameur, tout menu, qui fend les eaux d’une rivière vers une direction incertaine:

Une silhouette gracile à peine ébauchée ramait dans une barque voguant peut-être sur l’eau, peut-être au-dessus, et dont la destination paraissait tout aussi incertaine [...]. Ce dessin détonait tant dans le somptueux décor environnant qu’il capta toute mon attention ; tandis que je le regardais, quelque chose palpita dans ma mémoire qui, bondissant par-dessus les années, les décennies, me ramenait à un voyage lointain. *RCO*, p. 13.¹⁰

Or n’est-ce pas là une image métalinguistique du projet général entrepris par la narratrice : faire « un saut qui traverse les ans », retourner au temps de son enfance avec vingt ans d’intervalle ? Inévitablement, quand, bien plus tard dans le récit, la narratrice raconte sa navigation en barque sur le canal qui traverse Manaus, le lecteur fait le parallèle avec ces phrases qui initiaient presque le roman. La même opposition de l’immobilité et du mouvement ; l’idée, également récurrente au fil du roman, que le regard distingue les choses petit à petit et que l’imagination le supplée pour redonner un contour aux lignes imprécises des paysages ; le motif du voyage, de la navigation tout autant concrète (à Manaus) que mentale ; une esthétique qui fait coïncider des éléments réalistes avec une vision onirique et poétique – tous ces éléments sont omniprésents dans le passage suivant:

Je voulais franchir le canal en barque, voir Manaus émerger au loin du rio Negro, se détacher lentement du disque solaire et grandir à chaque coup de rame, dévoiler les premiers contours de sa masse de pierre encore imprécise, nébuleuse. Ce passage d’un paysage diffus à un horizon ondoyant d’ardoises [...] sembla durer aussi longtemps que la traversée, et j’eus l’impression de me trouver dans la barque depuis une éternité, et que ramer était un geste vain accompli à seule fin de rester au milieu du fleuve. Pendant la traversée, ces deux verbes – ramer, rester – annulaient l’opposition entre mouvement et immobilité. *RCO*, p. 152-153.¹¹

¹⁰ “Uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d’água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. [...] Fiquei intrigada com esse desenho que tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava; ao contemplá-lo, algo latejou na minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas”. *RCO*, p. 8.

¹¹ “Querida atravessar o igarapé dentro de uma canoa, ver de longe Manaus emergir do Negro, lentamente a cidade desprender-se do sol, dilatar-se a cada remada, revelando os primeiros contornos de uma massa de pedra ainda flácida, embaçada. Essa passagem de uma paisagem difusa a um horizonte ondulante de ardósia [...] pareceu-me tão lento quanto a travessia, como se eu tivesse ficado muito tempo na canoa. Tive a impressão de que remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no meio do rio. Durante a travessia esses dois verbos no infinitivo anulavam a oposição entre movimento e imobilidade”. *RCO*, p. 110.

Alors même que la ville se construit et se détruit à une vitesse ahurissante, le texte signifie simultanément l'existence d'un temps lent, d'un espace aussi infini que le cours du fleuve.¹² D'où l'abolition de « l'opposition entre mouvement et immobilité », la vision d'une ville qui ne prend forme que de façon imprécise et lente, et puis l'idée d'étendues sans fins de la forêt et de la ville, au point qu'on ne sache plus trop bien comment délimiter ces deux immensités. Si, chez Milton Hatoum, le mouvement est à l'œuvre dans la représentation de l'espace, c'est un mouvement tout en circonvolutions, non pas un mouvement rapide et brusque, mais plutôt un rythme lent et sinueux. Comme la syntaxe de ce roman. Ou bien tel le flux des rivières amazoniennes, un mouvement interminable qui dans sa monotonie peut donner une impression d'immobilité.¹³ Ce mouvement, comme le suggère tout un réseau de métaphores parcourant le roman du début jusqu'à la fin, c'est le flot continu du fleuve, mais aussi celui des récits et des mémoires, dans lesquels lecteurs et personnages se perdent.

Je songeais, en regardant l'immensité du fleuve traînant derrière lui la forêt, à un navigateur perdu dans ses méandres, qui ramerait en quête d'un affluent pour essayer de rejoindre le bras principal [...]. Je me sentis pareille à ce rameur aiguillonné par la volonté tenace de s'en tirer, toujours en mouvement, et perdu dans le mouvement même [...]. *RCO*, p. 203.¹⁴

¹² On aurait là comme un éloge de la lenteur. Éloge implicite, sous-tendu par les images du roman ; et explicite dans les formulations de l'un des personnages, Dorner. Pour l'Allemand, en effet, « le geste lent et le regard perdu et décentré » des Amazoniens dénotent une attention au silence et « une manière de s'opposer à l'écoulement du temps ». *RCO*, p. 101 (“Afirmava que o gesto lento e o olhar perdido e descentrado das pessoas buscavam o silêncio, e são formas de resistir ao tempo”. *RCO*, p. 74). Il faut toutefois souligner que le narrateur, Hakim, évoque avec une certaine ironie cette caractéristique de l'Allemand. Hakim, en effet, affirme que Dorner soutenait ses propos par une série de citations et de périphrases, « un procédé généreux visant à retenir l'attention d'un destinataire qui ne lui renvoyait que doutes et indécisions » (*RCO*, p. 102). Dorner, dérisoirement, est souvent dépeint comme l'étranger engagé dans un dialogue avec lui seul – en d'autres termes, un soliloque. Il n'empêche que cette réflexion ne serait pas loin d'être partagée, semble-t-il, par l'auteur qui a donné vie à ce personnage, si l'on en croit ce commentaire d'un article critique : « Dans une interview récente, Hatoum parlait d'une marque très forte que la forêt imprime sur celui qui y a vécu, à savoir une certaine passivité face à l'infini, c'est-à-dire face à l'impassible. Cette marque, selon l'auteur, fait voir 'la véritable dimension de l'être humain' ». *SCRAMIM*, 2013, p.294.

¹³ Mais il ne s'agit que d'une impression d'immobilité, et ce qu'Hatoum exprime, c'est donc plutôt une lenteur, car la construction de la mémoire et de la ville par sa fiction n'est nullement statique. Dans une prose elle-même assez « lente », sans ruptures syntaxiques trop nettes, avec des cercles de propositions qui forment de longues phrases, se mettent en mouvement, presque imperceptiblement, les fables et les imaginaires. Le motif du fleuve n'est en tous les cas pas du tout repris de la même façon, chez Hatoum, que chez Euclides da Cunha, pour qui le fleuve est surtout caractérisé par « sa fonction destructrice, excessive ». *EUCLIDES DA CUNHA*, 2005 (1909), p. 8. Le fleuve, dans le texte d'Hatoum, est justement cet élément éternel qui résiste tant bien que mal à la destruction causée par l'homme et ses planifications urbaines irréflechies. Il en porte les déchets, les immondices, et ne manque pas pourtant de susciter des rêveries chez les personnages qui l'observent. Rien à voir avec la teneur des écrits d'Euclides da Cunha, qui insiste bien moins sur la lenteur du fleuve que sur ses agitations soudaines, son « inconstance tumultueuse » (*Ibid.*, p. 13). Pour l'auteur de *Hautes terres*, le fleuve Amazone est le « moins brésilien de tous les fleuves. C'est un adversaire étrange, qui se livre jour et nuit à un travail visant à saper la propre terre où il s'étend ». *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ “Pensava (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta) num navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior [...]. Senti-me como esse remador, sempre em movimento, mas perdido no movimento, aguilhado pela tenacidade de querer escapar [...]” (*RCO*, p. 147).

Ces séries d'observations sont là pour le prouver, l'écriture de Milton Hatoum est souvent plus suggestive que descriptive. Certes, nous l'avons vu dans notre première partie, son récit respecte une certaine rigueur topographique et, au besoin, n'hésite pas à donner des détails ou des éléments de décor pour caractériser un lieu (notamment la maison d'Emilie et ses différents objets). Mais souvent les lieux traversés par les personnages apparaissent sans contours vraiment définis, laissant au lecteur le pouvoir d'affirmer les traits de ce que le texte dépeint évasivement. En ce qui concerne ce roman, nous avons, dans notre première partie, avancé l'expression d'écriture « impressionniste », dans la mesure où le texte suggère des paysages mouvants, qui changent selon les déplacements des personnages (songeons à la séquence de la vue aérienne, que nous venons de commenter) et selon le cadrage narratif, tantôt rapproché, tantôt plus éloigné du paysage. À ce titre, les mots de la narratrice, lorsqu'elle décrit l'apparition de ce fameux « arbuste humain » (figure que nous avons évoquée dans un chapitre précédent), ont une certaine résonance métalittéraire.

Je changeai de place, m'éloignai de lui, afin d'apercevoir son visage ; je le décrirais en détails, si la description ne faussait toujours tout. Et puis, l'insaisissable ne peut être reproduit mais doit être recréé, et convient mieux au langage pictural. *RCO*, p. 156.¹⁵

« L'invisible ne peut être transcrit, mais peut être inventé » : cette phrase est incontournable ! Nous sommes d'ailleurs revenus, pour plus de clarté dans nos propos, à une traduction littérale, nous permettant un écart par rapport au texte de l'édition française. D'une part, parce que l'invisible et son envers visible renvoient, davantage que l'insaisissable, au langage pictural ; d'autre part, parce que l'invention est un concept qui correspond, mieux que la création d'un demiurge faisant naître les images ex nihilo, à cette idée qu'il est possible d'aller à la rencontre de choses encore latentes et de les rendre visibles, de les traduire. Quoi qu'il en soit, dans le réalisme suggestif de Milton Hatoum, il y a une bonne part d'impalpable,

¹⁵ “Eu me deslocava, me aproximava, e me distanciava dele, com o intuito de visualizar o rosto; queria descrevê-lo minuciosamente, mas descrever sempre falseia. Além disso, o invisível não pode ser transcrito e sim inventado. Era mais propício a uma imagem pictórica”. (*RCO*, p. 113). La suite du passage nourrit des rapprochements avec la peinture, dont le champ lexical est mis au premier plan : « Avec des couteaux et des couleurs, des mouvements vifs et incisifs dans les matières, on aurait pu capter ce qui se dégageait des grappes de cheveux et du rideau de lianes se confondant avec l'enchevêtrement des cordes [...] ». *RCO*, p. 156. (“Espátulas e tintas, massas de cores trabalhadas com movimentos bruscos e incisivos podiam captar algo que transparecia entre os cachos de cabelos e uma cortina de lianas que terminava no emaranhado de cordas [...]. *RCO*, p. 113). L'analogie avec la peinture est ici explicite, mais d'une façon générale l'écriture de Milton Hatoum se singularise par ce « sens plastique peu commun », salué par Davi Arriguci Júnior dans la préface qu'il avait écrite pour une édition du *Récit d'un certain Orient*. ARRIGUCI JÚNIOR, 1999, p. 330.

une invisibilité vers laquelle l'écriture tend, comme horizon poétique ;¹⁶ il y a une autre ville qu'un regard trop précipité – ou trop raisonné – ne saurait voir.

L'onirisme et le merveilleux sont ainsi, à tout moment, prêts à envahir la représentation de la ville. Après le suicide d'Emir, quand des « hommes-grenouilles » – mot-valise significatif pour désigner des sauveteurs – plongent dans le fleuve pour tenter de retrouver le corps d'Emir, les éléments réalistes et les détails urbains passent au second plan, tandis qu'une forme de merveilleux s'empare de la scène décrite par Dorner, avec l'apparition d'une figure blanche et indéfinie surgie de la brume et de la réverbération des sons, dans une scène rappelant la puissance de la nature, des eaux et de la forêt, au cœur de l'Amazonie.

Le premier coup de sifflet retentit [...]. Je regardai le bord du quai et les hommes-grenouilles [...]; il me sembla entendre un son de flûte résonner doucement, qui venait, eût-on dit, d'une forme blafarde aux contours imprécis ; comme accrochée à la ligne de la forêt, elle entrait de temps à autre dans les rayons du soleil, puis disparaissait dans les rideaux de bruine avant de réapparaître, corps lumineux, immaculé [...]. *RCO*, p. 79.¹⁷

On retrouve alors l'oscillation entre l'immobilité et l'immobilité, ainsi que l'idée de peinture en mouvement (« vivante »), qui sont, nous le répétons, des motifs essentiels de l'esthétique du roman, et qui sont presque toujours liées au mouvement de l'eau, à des contours qui tantôt s'épaississent, tantôt se dissolvent.

Vue de loin, environnée de lumière et d'eau, la forme évoquait un tableau vivant, paysage fluvial à peine animé, brumeux et ensoleillé à la fois, ou encore le scintillement d'une lame blanche et courbe, pareille à une arche de lumière entre ciel et eau. *RCO*, p. 79.¹⁸

Enfin, « l'invisible » de la ville nous ramène à toutes les couches originelles, toutes les strates enfouies de son palimpseste. La *Manaus littéraire* de Milton Hatoum fait même resurgir, ici ou là, des vestiges d'un temps ancestral. Lorsque la narratrice se promène en barque sur le fleuve et qu'elle observe un « petit groupe de baraques envahies par un véritable

¹⁶ Cette invisibilité et ces traits imprécis qui, à notre sens, caractérisent souvent les textes d'Hatoum, ne doivent pas être perçus comme les signes d'une écriture négligée, inattentive aux détails. C'est au contraire le soin des détails et des couleurs, pour creuser l'analogie avec la peinture, qui crée un pouvoir de suggestion poétique. Italo Calvino, lisant son compatriote du siècle précédent Leopardi, faisait joliment ressortir le paradoxe d'une écriture tissée d'invisible : « Pour nous faire goûter la beauté de l'indéterminé et du vague, pour satisfaire au désir d'imprécision, il faut une attention extrêmement soutenue, une précision méticuleuse dans la composition de chaque image [...]. Le poète du vague ne peut être qu'un poète de la précision, dont l'œil, l'oreille, la main sont toujours prêts à saisir avec justesse la sensation la plus ténue ». CALVINO, « Exactitude », 2001, p. 104.

¹⁷ «O primeiro apito reverberou [...]. Olhei para beira do cais e reparei nos homens-rãs [...] e, então, aquele som que soava suavemente, como o som de uma flauta, parecia vir de uma figura esbranquiçada, sem contorno definido, quase colada à linha da selva, mergulhando de vez em quando nos raios solares, sumindo nas brumas do chuveiro e reaparecendo como um corpo luminoso, alvo [...]». *RCO*, p. 59.

¹⁸ «Vista de longe, envolta de luz e água, a silhueta se assemelhava a um quadro vivo, uma pintura ligeiramente móvel: o horizonte aquático, brumoso e ensolarado ao mesmo tempo, e a cintilação de uma lâmina branca e encurvada, como um arco de luz entre o céu e a água". (*RCO*, p. 59).

bric-à-brac », ¹⁹ elle retient un temps son attention sur des masques en bois sculptés par des gens pauvres, majoritairement d'origine indigène, installés le long du quai. Ces objets ressemblent singulièrement aux masques dont leurs ancêtres couvraient jadis leurs visages, et pourtant ces marques d'ancestralité sont comme englouties dans la misère du quartier, observée presque avec obscénité par quelques touristes.

Terrés au fond de leurs baraques, ces gens n'imaginaient sans doute pas que leurs ancêtres, en des temps qui n'étaient pas très reculés, couvraient leur visage de masques semblables. Abîmés par le temps et par la négligence, visages et masques semblaient appartenir à ces êtres indifférents à tout, à la curiosité qu'ils pouvaient éveiller parmi les touristes circulant en groupes à la recherche d'un coin d'ombre, ou qui, croyant saisir une intimité illusoire avec le réel, brandissaient leurs appareils. *RCO*, p. 154-155. ²⁰

Les marques en partie effacées d'un passé moins lointain qu'il n'y paraît, mais rejeté au cours d'un processus d'acculturation et de modernisation très violent, refont surface au cœur du scénario contemporain. En soulignant la ressemblance entre les objets sculptés et les traditions ancestrales des peuples indigènes, le texte permet de scruter ce à quoi la ville contemporaine semble tourner le dos, et nous laisse entrevoir différents substrats humains qui se fondent pour former un ensemble socio-historique complexe. La présence de touristes dans cette scène exacerbe l'impact qu'elle provoque : la misère concrète de ces gens est directement observée par ces représentants d'une modernité voyeuriste. Manaus, ville de déchets et d'immondices, porte ainsi les traces du temps, depuis la riche époque de l'exploitation de caoutchouc jusqu'à un présent grisâtre où les habitants se perdent dans un réseau confus de rues misérables. Il y a là une façon de rendre visibles les plis du présent par l'entremise d'une poésie de l'anachronisme ²¹ et de la fantaisie romanesque, car à la logique

¹⁹ «A praia terminava numa aglomeração de barracas entulhadas de quinquilharias [...]». *RCO*, p. 111.

²⁰ «Acuadas no interior das barracas, as pessoas talvez não imaginassem que seus ancestrais, em épocas não muito remotas, tinham coberto seus rostos com máscaras semelhantes. Dilapidados pelo tempo e pela violência, os rostos e as máscaras pareciam pertencer aos mesmos corpos. Corpos indiferentes a tudo, até mesmo à curiosidade que podiam despertar os grupos de turistas circulando à procura de uma sombra ou empunhando objetivas com lentes possantes, para captar uma intimidade ilusória com a realidade». *RCO*, p. 112.

²¹ Acte délibéré ou involontaire, l'anachronisme peut ouvrir la voie aussi bien à une relecture du passé, qu'à une réinterprétation du présent, et nous permettre, selon l'expression du sociologue Siegfried Kracauer, de repenser « la marche des temps », dans le sens où les temporalités historiques sont plus irrégulières et hétérogènes qu'elles ne peuvent le paraître à travers une lecture chronologique de l'histoire. Voici comment Kracauer justifie l'emploi de cette expression : « En réalité l'histoire est faite d'événements dont la chronologie ne nous dit pas grand-chose sur leurs rapports ou sur leurs significations. Comme les événements simultanés sont le plus souvent intrinsèquement asynchrones, il est assez absurde de vouloir se représenter le processus historique comme un flux homogène. Une telle image ne fait que voiler les temporalités divergentes dans lesquelles les séquences concrètes d'événements historiques se matérialisent. S'agissant de l'histoire, on devrait parler de la marche des temps plutôt que de la 'marche du temps' ». KRACAUER, 2006 (1969), p. 216.

de la rupture et de la destruction, Milton Hatoum semble opposer une autre approche, celle de l'entremêlement des époques, de la confluence du nouveau et de l'ancien.²²

9.2 *Tant et tant de chevaux* : São Paulo sur un rythme syncopé

Si, dans *Récit d'un certain Orient*, un étranger – Dorner – et des vieux Indiens vivant dans la plus grande précarité – Lobato, Anastácia – sont les seuls personnages qui assurent encore des points de suture entre les deux univers de la ville et de la forêt, le fleuve est du moins un élément naturel qui garde toute sa force d'attraction pour l'imagination, au cœur même de la ville. Différemment, la coupure avec la nature est plus nette à São Paulo, une ville où la rivière Tietê n'est plus qu'un canal vulgaire et puant. Pourtant, le rapport avec le monde rural est interrogé au détour des récits de *Tant et tant de chevaux*. Deux fragments sont centrés sur des gens âgés, habitants de régions rurales, qui éprouvent vivement l'éloignement physique et mental vis-à-vis de leurs enfants, ces derniers étant partis « gagner leur [sa] vie à Sampaolo » (*TTC*, p. 23).¹ Ces fragments mettent en perspective une fracture dans les rapports intergénérationnels, ainsi que l'effilochement des liens entre, d'une part, des origines campagnardes et, d'autre part, les modes de vie adoptés dans la métropole.

L'un de ces fragments est une lettre, dans laquelle une mère de famille exprime sa tristesse parce qu'elle n'est plus en mesure de voir son fils. Le format de la lettre permet, très directement, de coucher sur le papier les mots du personnage, d'une simplicité naïve et poignante. « Parfois quand je vais me coucher je me mets à penser à toi, mon fils, qui es sorti de moi, qui es déjà passé par tant de choses dans sa vie seul Dieu le sait [...] » (*TTC*, p. 114).² 114).² La citation l'illustre bien : donner des mots au déracinement engendré par l'exode rural, cela passe par un effort de recréation du langage, faisant entendre les émotions du locuteur, ainsi que des tournures populaires (comme l'expression « seul Dieu sait », qui en même temps exprime le poids de la religiosité dans le quotidien). Dans le deuxième fragment

²² La fiction, de plus, se poserait comme un véhicule de mémoire. Cela n'est pas anodin pour Manaus, qui, comme tant d'autres villes au Brésil, a été arrachée à son passé et à sa conscience par une série de projets modernisateurs, sous le couvert du maître mot de nouveauté. L'écrivain Márcio Souza écrivait au sujet de Manaus : « Une mémoire courte, une structure sociale arbitraire et castratrice, telle est la vocation apparente de Manaus ». SOUZA, M. 1977, p. 27.

¹ «ganhar a vida em Sampaolo» (*EECM*, p. 17). La graphie incorrecte de São Paulo correspond à la prononciation de la mère nordestine, dans un effet de style qui intègre les manières de dire du personnage.

² «As vezes quando vou deitar começo a pensar em você, meu filho, que saiu de dentro de mim, que já passou por tantas coisas na vida só Deus sabe [...]» (*EECM*, p. 105).

auquel nous nous faisons référence, le récit est assumé par un narrateur externe, mais par le style indirect libre ainsi que par des paroles rapportées transcrites en italique, le texte donne vie, là encore, au parler d'une humble mère nordestine, venue de Guaranhuns jusqu'à São Paulo pour aller voir son fils : « *Deux fois seulement il est revenu, mon Dieu, encore célibataire [...]* » (*TTC*, p. 23).³

Revenons, par ailleurs, sur le fragment 48, que nous avons évoqué plus tôt au cours de notre troisième partie. Dans ce fragment, le texte stylise le flux de pensée d'une jeune femme d'origine gaúcha (du sud du Brésil), qui se retrouve soudain inondée par le souvenir idéalisé de son enfance à la campagne, qu'elle a visiblement quittée depuis longtemps. Ce souvenir passe comme un coup de vent nostalgique, et c'est ainsi qu'il faut comprendre le titre de ce fragment, « *Minuano* », un vent qui souffle au sud du Brésil en remontant depuis la pampa argentine, encore plus au sud (la traduction française a d'ailleurs intitulé ce fragment par l'expression générique « Vent du sud »). L'image que la personnage voit en rêve est retranscrite par le narrateur en des accents bucoliques exagérés, comme une parodie de *La petite maison dans la prairie*. En effet, elle se revoit « toujours en riant » (*TTC*, p. 112),⁴ courant dans les champs de soja, ses petites tresses au vent.

Outre ces éléments de décor pittoresque, le vocabulaire renforce la fixation d'un monde rural typique, par l'emploi du vocable régional « gurizada » (*EECM*, p. 102),⁵ par l'évocation d'habitudes locales, comme le fait de boire le « maté » (le texte portugais emploie le mot « chimarrão ») et de manger de la « polenta » (*TTC*, p. 112). Mais, tout à coup, le fragment se termine par un contraste très net entre cette vision bucolique et la noirceur de l'existence menée par cette jeune femme à São Paulo. À la fin du fragment, la jeune femme rumine son désespoir et sa solitude, en des pensées qui tournent et reviennent sans cesse au même point, ce que le texte exprime par une série de répétitions, un bégaiement : « [...] mais mon dieu comment avait-elle laissé échapper ce bonheur [...] en quel lieu elle avait été oubliée quand mon dieu quand » (*TTC*, p. 112).⁶ Cette vision apaisée de la campagne n'est donc qu'un miroir, une illusion nostalgique, à tout jamais ensevelie dans le temps de l'enfance.

³ “Duas vezes só, voltou, meu Deus, e isso em solteiro [...]” (*EECM*, p. 17).

⁴ “sempre rindo sempre rindo”, *EECM*, p. 102. Cette répétition, que la traduction française n'a pas reproduite, est évidemment un marqueur d'insistance, qui hyperbolise le bonheur dans lequel cette fillette aurait jadis vécu.

⁵ Le mot français « marmaille » (*TTC*, p. 112), n'est bien sûr pas apte à connoter, pour le lecteur français, cet aspect régional du vocable « gurizada ».

⁶ “[...] mas meu deus como deixara escapar aquela felicidade [...] em que lugar fora esquecida quando meu deus quando” (*EECM*, p. 103).

Par ailleurs, le temps lent de *Récit d'un certain Orient*, épousant le cours du fleuve, et les circonvolutions que nous observons dans son écriture, contrastent nettement avec le rythme de *Tant et tant de chevaux*. Le lecteur a l'impression que tout va très vite dans le roman de Ruffato, les fragments s'enchaînent au même rythme frénétique que celui des rues de São Paulo. Néanmoins, la lenteur n'est pas totalement absente ; parfois les personnages se retrouvent englués dans les embouteillages, au volant de leur véhicule, et puis il y a ce fragment intitulé « Slow motion ». Or, précisément, ce fragment atteste bien de la différence de *Tant et tant de chevaux*. Le texte s'ingénie à créer un équivalent littéraire du procédé filmique connu sous le nom de « ralenti » (slow motion en anglais), pour raconter un incident survenu dans les tribunes du stade Pacaembu. Un supporter, qui aurait braqué un garage où l'on vend des pneus, est surpris en plein match par le propriétaire de cet établissement, au milieu de la foule. L'action se focalise alors sur le violent règlement de comptes qui s'ensuit. « On va lui enfiler un manche à balai dans le cul » (*TTC*, p. 127) :⁷ telle est l'intention du patron du garage et de son acolyte, une intention qu'ils mettront en acte sans ciller.

L'écriture étend au maximum les quelques secondes où les regards se croisent et durant lesquelles se perpétue ensuite un acte de vengeance humiliante. Comme s'il avait une caméra, le narrateur effectue des gros plans sur les pensées et les gestes, tant ceux de l'agresseur que ceux de la victime, et procède en même temps à des plans larges qui donnent à voir la foule hystérique, ainsi que l'une ou l'autre action du match entre Corinthians et Rosário Central. Ainsi, à la façon d'un ralenti d'une action footballistique (le cadre spatial du fragment se prête à ces analogies), l'image (ou le fil narratif) s'allonge, tandis que la durée de l'action filmée (narrée dans le cas du roman) est quant à elle caractérisée par sa brièveté et son intensité. Ruffato, de la sorte, multiplie, d'un fragment à l'autre, des mécanismes narratifs ingénieux qui décomposent l'espace mais aussi le temps.

Le fragment 23 (*TTC*, p. 56-57), par exemple, s'ouvre par la vision de deux employés d'un service de nettoyage qui effacent une tâche de sang sur un parking devant un restaurant, et qui s'empressent de rassurer des clients venus garer leur voiture – « un petit problème doutor mais déjà réglé » (*TTC*, p. 56).⁸ En une série d'analepses, la narration remonte alors le temps : si le client était arrivé dix minutes avant, il aurait vu deux cadavres, en morceaux ; une demi-heure avant, il aurait vu deux ouvriers sur un échafaudage de bois pourri ; etc. L'ironie est féroce : les morts sont cachés aux clients aisés du restaurant, et tout est fait pour

⁷ “vamos enfiar um cabo de vassoura no rabo dele” (*EECM*, p. 117).

⁸ “um probleminha já resolvido ali doutor” (*EECM*, p. 49).

que des faux-semblants protègent le monde enchanté des « docteurs », ce mot employé par les employés de basse condition soulignant les rigidités et les servilités de la pyramide sociale...

Remonter ainsi le temps, pour créer un effet de surprise chez le lecteur, est plus impactant que ne l'aurait été un récit linéaire, qui aurait commencé par la mort des deux ouvriers. La force de suggestion est plus grande pour découvrir les voiles hypocrites qui peuvent couvrir la violence perpétuelle d'une grande ville. C'est ainsi, par la mise en place de procédés narratifs signifiants, mais aussi par une attention au langage du quotidien et à ces petits mots, comme « *doutor* », qui révèlent tout l'envers d'une société, que l'auteur met à nu une São Paulo dure et écrasante. Une ville qui happe les individus, une ville qui les coupe de leurs liens familiaux ou de leurs origines rurales. En conséquence, São Paulo est avant tout représentée en un temps syncopé, sur des discontinuités de rythme. L'organisation du texte par fragments, les procédés littéraires et les techniques stylistiques accentuent ces discontinuités.

Mettons simplement en parallèle deux fragments successifs, pour constater les ruptures de rythme et de ton dans ce roman. Dans le fragment 66, l'écriture décrit la marche empesée d'un ancien concierge, qui a été expulsé de son logement et vit désormais dans la rue : « Il est de nouveau là, [...] sur le trottoir » (*TTC*, p. 146),⁹ telle est l'expression qui apparaît au début du fragment, puis sera réemployée en anaphore afin de marquer la monotonie implacable de cette errance, à laquelle le concierge est condamné. La rupture et les contrastes créés ensuite par le fragment 67 sont nets : il n'est plus alors question d'une marche traînante et désolante, mais on entre dans la pensée tourbillonnante d'un insomniaque qui se refait le film de sa journée. Le texte semble vouloir reproduire la vitesse de la pensée, comme lorsque ce personnage insomniaque perçoit les bruits de la rue qu'il entend depuis sa fenêtre : « sirènes, police ?, pompiers ?, police, quelqu'un passe en courant, corinthians, corinthians, coringão, hê, hê, hê, fusées » (*TTC*, p. 153).¹⁰ Le rythme de l'écriture est bien plus heurté et rapide que dans le fragment précédent, les substantifs s'accumulent, sans aucun point pour découper les phrases, si ce n'est les quelques points d'interrogation qui scandent ce monologue intérieur.

L'entrée en matière du roman, déjà, était on ne peut plus expressive, expressionniste pourrait-on dire. Dans le fragment 4, le premier fragment narratif plus développé (les trois

⁹ «Está de novo, lá [...] na calçada» (*EECM*, p. 136).

¹⁰ «[...] sirenes, polícia?, bombeiros?, alguém passa gritando, corinthians, corinthians, coringão ê ê ê, fogos de artifício [...]». (*EECM*, p. 140).

premiers relèvent du domaine de l'information), le lecteur est comme propulsé dans le bolide filant vers Cumbica.

Le Neon file à toute allure sur l'asphalte accidenté, sans tenir compte des bosses, dos d'âne, dénivellations, graviers, trouée noire dans la nuit noire, emprisonnée, la musique hypnotique, toum-toum toum-toum, [...] toum-toum toum-toum [...]. *TTC*, p. 17.¹¹

Comme cela arrive si souvent dans ce roman, on retrouve une enfilade de substantifs, avec également des jeux d'allitérations (ici nous citerons le texte portugais, qui exprime mieux ces effets sonores : « o tronco que trança ») et une paronomase doublée d'une répétition (« negra nesga na noite negra »). L'écriture crée elle-même un effet « hypnotique », comme la musique écoutée par le personnage dans sa voiture. Le rythme est marqué par des saccades. Des onomatopées figurent une voiture qui amortit les chocs du bitume, les phrases ne sont pas complètes et mêlent de la narration à la troisième personne avec d'autres énoncés, décousus, du riche employé de banque conduisant la voiture. Toute une vie frénétique est évoquée en quelques lignes, quelques souvenirs et lambeaux de phrases, en gras, en italiques.

Le mouvement de São Paulo correspond au mouvement narratif hérissé de coupures, bringuebalant le lecteur d'un endroit à l'autre de la ville. La structure par fragments fait aussi apparaître, et nous avons déjà insisté sur ce point, une grande hétérogénéité de procédés d'écriture, de types de discours, de personnages et de lieux traversés. Cette hétérogénéité est au cœur du projet romanesque de Luiz Ruffato, car il s'agit de représenter São Paulo par une multiplication de micro-histoires et de focus sur des êtres anonymes. Nous avons beaucoup mis l'accent sur la condition d'anonymes des personnages, et pour cause : le réalisme particulier de Ruffato, qui passe avant tout par le langage et par des inventions formelles traduisant des phénomènes du réel, est doublé d'une intention éthique et d'une forme d'engagement. Les « chevaux » du titre sont les inconnus, la légion d'individus anonymes de la vie urbaine : « personne ne connaît plus leurs noms, leur pelage, ni leur origine », selon l'une des épigraphes du texte, que Ruffato emprunte à un poème de Cecília Meireles.¹² Comme l'affirme en substance Ivete Lara Camargos Walty, Ruffato lit le poème de Meireles comme un chant à ceux qui n'ont pas de nom dans l'histoire du Brésil et de la littérature

¹¹ «O Neon vaga veloz por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra, aprisionada, a música hipnótica, tum-tum tum-tum, rege o tronco que trança, tum-tum tum-tum [...]». (*EECM*, p. 11). Notons que le traducteur français n'a pas traduit « rege o tronco que trança », expression qui se trouve entre les onomatopées. Il est vrai que cette expression est difficilement transposable en français (« [la musique] régit le corps qui se tresse (ou s'enroule) »), et que dans le texte elle vaut surtout pour l'effet de rythme et de musicalité qu'elle produit.

¹² «Eles eram muitos cavalos, / Mas ninguém mais sabe os seus nomes, / sua pelagem, sua origem...» MEIRELES, « Romance LXXXIV ou Romance dos cavalos da Inconfidência », 1979 (1953), p. 228. Nous avons conservé en l'état la traduction fournie par Jacques Thiériot, au sein de l'édition française, dans l'épigraphe du roman de Ruffato. *TTC*, p. 11.

brésilienne.¹³ Il reprend la relation cavaliers / chevaux, les uns étant dans la lumière, les autres dans l'ombre, et c'est aux chevaux, à la population sans nom de São Paulo, qu'il s'intéresse.

La deuxième épigraphe est tout aussi importante, et amplifie encore la dimension éthique portée par le texte. Il s'agit d'une citation du psaume 82 de la Bible : « Jusqu'à quand jugerez-vous injustement en soutenant le cœur des impies ? » (*TTC*, p. 15).¹⁴ Ivete Camargos avance que « dans cet épigraphe figure un interlocuteur – vous – qui certainement renvoie au lecteur du livre de Ruffato, ici incorporé en tant que narrataire ». ¹⁵ L'épigraphe serait donc une adresse au lecteur pour qu'il cesse de s'adonner à des jugements hâtifs sur autrui et sur cette masse d'anonymes que la vie urbaine écrase. D'où l'urgence de montrer la dureté de la vie urbaine, d'exposer ces anonymes, tels qu'ils sont. Surtout, nous sommes tentés de considérer ce « vous » dans son acception collective, et à cet égard il est intéressant de se référer aux commentaires d'Andrea Saad Hosne, qui elle aussi s'interroge sur les pronoms structurant le roman. Selon elle, le « Ils » du titre (« [Ils étaient] tant et tant de chevaux »), celui de la troupe d'anonymes, présuppose un « nous », « point de vue organisateur du livre, en tant que regard ». ¹⁶ Ces pronoms collectifs, « nous » et « vous », englobent un ensemble indéfini, une communauté de lecteurs mais aussi peut-être la pluralité des narrateurs d'un fragment à l'autre. C'est en tout cas ce à quoi est portée de croire Andrea Saad Hosne, pour qui le « nous » est « une sorte d'instance narrative qui articule le livre ». ¹⁷

L'interprétation, sur cette question du « regard » narratif, demeure assez ouverte et doit être envisagée avec prudence, mais toujours est-il que l'emploi des pronoms, dans les épigraphes, offre sans doute une clef de compréhension sur les intentions du texte. Un « vous », qui est en même temps un « nous » – c'est-à-dire la société dans son ensemble, et peut-être plus particulièrement une certaine classe sociale ayant ostensiblement choisi de ne plus « voir » les injustices – est assigné à considérer la ville telle qu'elle est, à ne plus détourner son regard d'une cohorte d'individus précaires, isolés, souffrants – cohorte mise à distance par le pronom « ils ». La distance n'est d'ailleurs que très relative, et comme l'écrit Saad Hosne, la communauté du « nous » est au moins en partie « emportée par la troupe ou s'y est intégrée » ;¹⁸ en d'autres termes, tout individu peut déchoir de sa position sociale, comme le concierge du fragment 66. Même une personne au statut social bien établi, tel le médecin du fragment 52, ne peut échapper à la violence et aux compartimentations créées par

¹³ CAMARGO WALTY, « Anonimato e resistência em *Eles eram muitos cavalos* », 2007, p. 57.

¹⁴ « Até quando julgareis injustamente, sustentando a causa dos ímpios? » (*EECM*, p. 9).

¹⁵ CAMARGO WALTY, 2007, p. 57.

¹⁶ SAAD HOSNE, 2007, p. 37.

¹⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

les cadres de vie dans nos sociétés urbaines capitalistes. Les épigraphes intiment donc au lecteur de faire face à cette réalité, de la voir sans la « juger ».

Il y a du reste, comme le souligne Andrea Saad Hosne,¹⁹ un fragment qui met directement en scène ce pronom « nous ». Ce fragment, le soixante-troisième, qui s'intitule « Notre rendez-vous », est d'assez loin le plus long du roman, et l'on peut se demander si cela n'est pas un indice de son importance. C'est l'un des rares récits où le narrateur s'exprime à la première personne. Ce narrateur, du nom de Paulo Sérgio Módena, présente, un par un, les membres de son vieux cercle d'amis, des gens de la classe moyenne assez aisée, « la fine fleur de 'notre temps' » (*TTC*, p. 139), mais qui – « signe des temps » (*TTC*, p. 138), précise-t-il dans une incise –²⁰ n'ont plus tout à fait les moyens de se payer des soirées folles dans les meilleurs cafés et clubs. Tous, venant d'horizons divers et exerçant des professions très variées, sont des anciens militants contre la dictature, qui avaient participé à la campagne pour des élections au suffrage universel direct (le mouvement en faveur des « Diretas já »). Et tous, chacun à leur façon, illustrent des évolutions prises par la société brésilienne depuis le temps de la redémocratisation.

Ils étaient des libertaires, et la plupart d'entre eux mènent maintenant une vie conformiste et souvent futile. L'un d'entre eux est resté fidèle à de vieux idéaux communistes, mais dans une attitude qui confine au sectarisme forcené, lui qui « n'accepte pas de s'asseoir près de Márcio » (un autre personnage, qualifié de « réactionnaire »), et qui à chaque rendez-vous porte sa vieille chemise « bourrée de coupures de journaux accusant les aigrefins de la mairie, de l'État, de l'Union » (*TTC*, p. 141, 142 et 143).²¹ Sur le même ton caustique, où l'ironie l'emporte invariablement sur la tendresse amicale, chacune des biographies ébauchées par le narrateur étale les accommodements, les échecs, les contradictions entre les discours idéologiques et les pratiques quotidiennes. Ce fragment tranche donc assez nettement au milieu des autres fragments, ces derniers étant de courts récits qui la plupart du temps ont pour cadre la rue, quand ce n'est pas un intérieur sordide d'une famille précaire. Mais Andrea Saad Hosne a raison de signaler la fonction essentielle de ce fragment dans l'architecture du roman : cette galerie de portraits constitue une façon de donner une voix « à une classe moyenne bien-pensante, autour de la quarantaine ou de la cinquantaine », qui a vécu parfois dans le déni de ses vieux idéaux et qui a peut-être même contribué à l'effilochement de ce en

¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

²⁰ «a fina flor do 'nosso tempo'» (*EECM*, p. 129), «sinal dos tempos» (*EECM*, p. 128).

²¹ «Radical, nem senta perto do Márcio»; «[...] o Pierre anda para cima e para baixo com sua eterna pasta-de-cartolina debaixo do braço, recheada com recortes de jornal mostrando a bandalheira do Prefeitura, da União, do Estado»; «É [Márcio] um reacionário». (*EECM*, p. 131 et 132).

quoi elle croyait, alors même qu'elle était « d'une génération qui avait misé dans la transformation du pays ».²²

Il pourrait paraître que nous nous éloignons ici de notre problématique, centrée sur la représentation de la ville, mais au contraire nous pensons que ce fragment est important dans la mesure où il signifie en quoi en une certaine vision de la justice sociale et de la démocratie est venue s'encaster dans la réalité socio-économique et dans les problèmes de sociabilité urbaine que le roman, d'un bout à l'autre d'une journée, expose en long, en large et en travers. De ce point de vue, il y a clairement une passerelle à établir entre les sept romanciers de notre corpus, qui tous, avec leurs sensibilités d'artistes et leurs différentes opinions sociales et politiques, creusent le hiatus entre, d'un côté, des idéaux modernistes, l'urbanisme de Brasília, la restructuration industrielle de Manaus avec la Zone franche, ou encore les utopies libertaires et révolutionnaires des années 1970, et puis, de l'autre côté, la réalité historique d'un Brésil qui n'a pas encore réellement affermi les contours d'une démocratie réelle sur les plans sociaux et économiques. Après les utopies des années 1950-1960, « le chemin de Ruffato » et de quelques « confrères » écrivains serait, selon Giovanni Ricciardi, « d'illuminer, de reconnaître et de se réapproprier l'histoire la réalité, la ville », afin de « refaire et reconstruire la grande mosaïque de la réalité brésilienne ».²³

9.3 *Le silence de la pluie* : un Rio de Janeiro trouble et ambigu

L'entre-deux de la ville représentée par Garcia-Roza est cette zone poétique du mystère, cet espace inconfortable non moins qu'attirant de l'ambiguïté. Nous avons évoqué, en plusieurs occasions, la façon dont l'écrivain avait composé un univers romanesque hybride, à la frontière d'un roman policier traditionnel, dans lequel un enquêteur met tout son flegme et sa raison pour résoudre une situation initiale étrange, et du roman noir, plus violent et plus décousu, dans un univers social qui se délite.¹ Toutefois, Garcia-Roza met plutôt en avant une autre division, qui certes recouvre en partie la distinction entre le roman noir et un roman policier plus classique, mais qui n'induit pas exactement les mêmes enjeux.

²² SAAD HOSNE, 2007, p. 37.

²³ RICCIARDI, « Pedras para um mosaico », 2007, p. 51.

¹ Voir ce que nous disions de cette division entre deux courants du policier dans notre première partie, ainsi que dans la première section de cette troisième partie.

Il s'agit d'une ligne de démarcation qui apparaît déjà avec Edgar Allan Poe, lors des origines supposées du genre policier : on aurait, d'un côté, une tendance dessinée par la nouvelle *Double assassinat de la rue Morgue*, avec la résolution d'un problème par une enquête verticale (un concept du haut est employé et appliqué vers le bas), une démarche explicative, sans qu'aucun mystère ne subsiste ; et de l'autre, une tendance, ébauchée par *L'homme des foules*,² qui implique le déchiffrement d'une énigme à travers une démarche herméneutique, une enquête horizontale qui n'est pas à la recherche d'une vérité unique, mais sonde l'impénétrable, ce qui laisse le champ à l'interprétation et aux multiples vérités de l'être humain.

Un passage du roman raccorde significativement tous ces éléments, à savoir la double facette du personnage, les hésitations de l'enquête et, par là, l'entre-deux édifié à partir de plusieurs codes de la littérature policière.³ Dans ce passage, Espinosa, « sans réfléchir au trajet » de ses déambulations dans les rues du centre, marche « comme guidé par un pilote automatique ». Puis Espinosa ajoute : « À cet instant-là, j'avais très peu de visibilité, j'avais du mal à me diriger entre les passants et ma pensée éprouvait de la difficulté à maintenir un cap pour le moins cohérent » (*SDP*, p. 203).⁴ La phrase renvoie tout autant à l'absence d'orientation définie dans le cours de ses promenades que, dans un sens métaphorique, aux tâtonnements de son enquête. Autant dire que si la flânerie permet au personnage de s'approcher de certains mystères liés à son enquête, il reste toujours une part d'insondable, d'*inscrutable*, pour reprendre un terme cher à Garcia-Roza, qu'il emprunte à Edgar Allan Poe.⁵

D'une certaine façon, les enquêtes d'Espinosa sont construites par les tâtonnements. Pour tenter de s'approcher du cœur des mystères auxquels il est confronté, il a besoin de s'égarer dans les méandres de son imagination, en même temps que dans les méandres formés par les rues de Rio de Janeiro, qui prend dès lors des contours presque fantasmagoriques. Mais cet inspecteur n'est pas non plus un intuitif pur, il sait bien que pour trouver trace du

² Nous invitons le lecteur à se référer, ici encore, à ce que nous avons écrit au sujet de cette nouvelle dans notre première partie.

³ La bivalence du type de roman écrit par Garcia-Roza correspond à la bivalence du personnage, ce déphasé ou cet excentrique qui a cependant choisi de respecter les normes et les institutions. Nous renvoyons à notre analyse de l'excentricité du personnage, dans notre deuxième partie.

⁴ « [...] Caminhei durante algum tempo sem deliberar sobre o percurso. Caminhava como que guiado pelo piloto automático. [...] Naquele momento eu estava com pouca visibilidade, guiava-me com dificuldade por entre os passantes e o pensamento tinha dificuldade de manter uma linha minimamente coerente ». (*SDC*, p. 184).

⁵ « Il semblerait que Poe ait repris de la Grèce présocratique cette idée de l'inépuisable et de ce qu'il appelle... 'l'inscrutable' ». WEIGEL, François., *Entretien avec Luiz Alfredo Garcia-Roza*, Cf. « annexes ». La phrase de Poe à laquelle Garcia-Roza fait allusion, déjà citée dans notre première partie, a été traduite ainsi en français : « Ainsi l'essence du crime reste inexplicquée ». Edgar Allan Poe, « L'homme des foules », 1972 (1840), p. 77.

criminel, et gagner en « visibilité », il lui est nécessaire de seconder son imagination par la pensée logique. Il lui faut alors tenter de « prendre les commandes » et de ne pas se laisser complètement désorienter par « le pilote automatique » (*SDP*, p. 202),⁶ comme il le suggère en une métaphore filée. Au terme de l'enquête, s'il n'aura pas saisi tous les secrets, contradictions et motivations profondes de chacun des personnages impliqués dans son enquête, il aura à tout le moins découvert un criminel et abouti à un résultat dans les termes de l'enquête policière...

Ces deux cheminements ou modes de pensée vont de pair, la résolution de l'enquête n'est pas dissociée de l'interprétation des desseins intérieurs d'autrui et d'une tentative de déchiffrement des tréfonds de l'âme humaine, forcément incertaine et restant ouverte. *Le silence de la pluie* penche donc clairement du côté du roman-énigme, aux vérités insondables, mais le déroulement rationnel de l'enquête n'est pas, pour autant, abandonné par l'intrigue. C'est en ce sens que la fiction policière de Garcia-Roza, comme le protagoniste de ses intrigues et comme le visage à plusieurs tranchants de la ville, peut sembler atypique, car le mélange des genres ne fait que renforcer l'ambiguïté de l'univers représenté. Le lecteur a parfois l'impression qu'Espinosa va finir par rétablir l'ordre, et en même temps la part de mystère irrésolu ne cesse de faire déborder le cadre rationnel. Selon Fernanda Mara de Almeida, « les crimes », dans les romans de Garcia-Roza, « n'apparaissent déjà plus comme un prétexte pour arrêter le coupable » (nous dirions plutôt qu'ils n'apparaissent plus comme unique prétexte), mais ils ont vocation à « exposer des doutes sur des impasses humaines ».⁷

Tous les romans de Garcia-Roza, par conséquent, laissent planer une part de doute dans leur dénouement. Dans *Le silence de la pluie*, Espinosa comme le lecteur savent que Ricardo Carvalho s'est suicidé, qu'Aurélio a tué Max et la mère de Rosa, puis qu'il a lui-même été tué par Rose. Pour autant, des interrogations demeurent sur les motifs et méthodes d'Aurélio, coupable de deux meurtres, sans compter que le lecteur ne saura jamais quelle décision prendra Espinosa au sujet d'une lettre qu'il a désormais en sa possession, la lettre que presque tous les personnages convoitaient pour s'assurer les vingt mille dollars d'un marché malhonnête, proposé par Ricardo Carvalho avant son suicide.⁸ Le doute est ainsi une

⁶ “Não gostava de fazer isso [de me deixar guiar pelo piloto automático]. [...] Creio até que todos nascemos com no piloto automático e que apenas alguns, um dia, assumem o comando”. *SDC*, p. 184.

⁷ ALMEIDA, 2012, p. 207.

⁸ Cette lettre, subtilisée par Max après le suicide, est une fois de plus un exemple de recyclage de la tradition littéraire, en l'occurrence d'un autre conte de Poe, « La lettre volée ». Malgré des situations narratives très différentes, la lettre, chez Garcia-Roza comme chez Poe, confère un savoir et donc un pouvoir à celui qui la possède. Elle constitue le secret autour duquel tourne une bonne partie de l'intrigue. La question mériterait d'être étudiée plus en profondeur, mais elle nous entraînerait trop loin de la ville et de sa représentation ; une bonne analyse de ce motif a été réalisée par Fernanda Mara de Almeida, ALMEIDA, 2012, p. 47-48

lame de fond des romans de Garcia-Roza, le tout au sein d'une ville qui se présente comme un théâtre gigantesque d'ambiguïtés, avec le mouvement de ses foules, ses rues et ses personnages tout en contrastes, les travestissements et mensonges des personnages qui l'habitent. De l'enquête à la ville, de la ville à l'enquête, des correspondances s'établissent : les apparences trompeuses de Rio de Janeiro font croître la perplexité de l'enquêteur, à moins que ce ne soit les doutes qui l'assaillent qui déteignent sur la représentation de la ville et de ses faux-semblants.

Désorienté par les ambiguïtés de l'âme humaine, Espinosa a bien du mal à démêler le vrai du faux, et il a beau avoir le meurtrier sous les yeux, avec qui il déjeune souvent amicalement, il n'en est pas moins trompé par les apparences. Dans son versant le plus angoissant, la ville apparaît dès lors comme un espace anémique où les codes partagés n'existent plus, un lieu où les rencontres sont trompeuses, telles celles entre Espinosa et Aurélio, Rose et Max. Parfois, ce sont même des éléments concrets du paysage urbain qui font des personnages les victimes d'un jeu de dupes, à l'image de Max qui croit avoir trouvé le bonheur alors que Rose vient habilement de lui voler la fameuse lettre écrite par Ricardo Carvalho:

La nuit étoilée, la température agréable, l'illumination de la Bibliothèque nationale et du théâtre municipal, tout contribuait à faire de Cinelândia l'endroit idéal pour l'histoire qui [...] naissait à ce moment-là. Une nouvelle vie. *SDP*, p. 109.⁹

Bien que nous l'ayons déjà évoqué, en passant, il nous faut ici faire une mention particulière au sujet de la pluie, élément qui renforce constamment la représentation en clair-obscur de Rio de Janeiro, et qui semble confondre la vue d'Espinosa dans sa quête de la vérité. Dans le fil de la narration, les adjectifs associés à la pluie renvoient au titre : « Il était vendredi. Une pluie hésitante, silencieuse, tombait » (*SDP*, p. 35).¹⁰ Fernanda Mara de Almeida éclaire très bien la façon dont Garcia-Roza joue de résonances symboliques associées au motif de la pluie : « [...] le silence renvoie au non-dit ; la pluie à quelque chose de mystérieux, de nébuleux ». ¹¹ Presque omniprésente tout au long de l'intrigue, la pluie fait basculer la représentation de la ville dans une certaine fantasmagorie. Au cœur de la modernité et de la supposée rationalité de la vie urbaine, elle réintroduit une part d'irrationalité en semblant déteindre sur les attitudes et les apparences.

⁹ “A noite estrelada, a temperatura agradável, a iluminação da Biblioteca Nacional e do Teatro Municipal, tudo contribuía para fazer da Cinelândia o cenário ideal para a história que [...] se iniciava naquele momento. Uma nova vida”. (*SDC*, p. 97).

¹⁰ “Era sexta-feira. Caía uma chuva hesitante, silenciosa.” (*SDC*, p. 31).

¹¹ ALMEIDA, 2012, p. 153.

D'étranges correspondances s'établissent entre les conditions météorologiques de telle ou telle journée du récit, et les états d'âme, ainsi que les attitudes des personnages. L'irruption de la pluie met en exergue le trouble de Max, absolument sans repères alors qu'il erre en solitaire dans le centre-ville de Rio de Janeiro. La succession des phrases, sans transition aucune, renforce une forme d'étrangeté à laquelle la pluie n'est pas étrangère : « Il s'aperçut qu'il avait commencé à pleuvoter alors que son visage était déjà mouillé. Il avait complètement perdu le sens de l'orientation » (*SDP*, p. 115).¹² Auparavant, lors d'un entretien entre Bia et Espinosa, le narrateur livre cette précision a priori absolument banale : « la pluie de la veille avait nettoyé l'atmosphère et il faisait une belle journée de printemps » (*SDP*, p. 55)...¹³ Or la pluie semble en même temps avoir lavé, de façon tout à fait inattendue et perturbante pour Espinosa, toute trace de préoccupation ou d'émotion sur le visage de Bia : « Son visage ne portait aucune trace des événements de la semaine » (*SDP*, p. 56).¹⁴ Le plus souvent, la pluie emphatise l'humeur mélancolique d'Espinosa, et le texte fait allusion aux intempéries dans les instants même où l'enquêteur semble le plus plongé dans un abîme de perplexité, remuant plusieurs hypothèses fantaisistes – c'est le cas, notamment, quand il marche dans une allée du parc Lage (*SDP*, p. 47-48).

Symptomatiquement, la pluie est d'autant plus remarquée lorsqu'elle est fine et qu'elle prend la forme d'une bruine « silencieuse », et cet adjectif, décidément, est très souvent associé à la pluie qui tombe dans ce roman ! Cette pluie silencieuse est pleine de mystères, comme une allégorie des doutes de l'enquêteur face aux doubles faces des personnages qu'il suspecte : « La pluie de la veille continuait, plus fine et insistante, mouillant l'âme plus que le corps » (*SDP*, p. 152).¹⁵ La pluie peut parfois être si imperceptible qu'elle ne paraît être qu'une projection de l'âme, silencieuse au point de s'insinuer entre la réalité et la fantaisie. « La lumière qui pénétrait par les minuscules interstices des persiennes était faible, presque absente, accompagnée du bruit de la pluie, dont j'ignorais si je l'avais entendue ou seulement soupçonnée » (*SDP*, p. 143).¹⁶ En définitive, ce n'est assurément pas un hasard si Garcia-Roza a choisi pour repère temporel de son intrigue le printemps (les mois de septembre et d'octobre sont mentionnés dans le texte), moment où Rio de Janeiro est souvent plongé dans le demi-jour d'un ciel pluvieux et gris...

¹² “Percebeu que havia começado a choviscar quando o rosto já estava todo molhado. Perdera inteiramente o senso de orientação”. (*SDC*, p. 103).

¹³ “A chuva da véspera limpara a atmosfera e fazia um belo dia de primavera” (*SDC*, p. 50).

¹⁴ “No rosto, não trazia nenhum traço dos acontecimentos da semana.” (*SDC*, p. 50).

¹⁵ “A chuva da véspera continuava, mais fina e insistente, molhando mais a alma do que o corpo.” (*SDC*, p. 137).

¹⁶ “A luz que penetrava pelos minúsculos orifícios da persiana era débil, quase ausente, acompanhada do ruído da chuva, que eu não estava certo se era ouvido ou apenas suspeitado” (*SDC*, p. 129).

La pluie, en faisant miroiter des reflets troubles, est en tout cas révélatrice de la façon dont Garcia-Roza confère de la poésie à la ville qu'il représente. Son Rio de Janeiro est une ville aux multiples visages, où le lecteur a l'occasion de côtoyer des petits voleurs à la tire comme des dirigeants de filiales multinationales, une ville de chaînes de restauration américaines et de petites trattorias tenues par des immigrés italiens ; une ville à la fois moderne et décadente, agressive et sensuelle, avec laquelle le protagoniste a presque une relation de nature amoureuse, encore que cet amour se décline plutôt sur un mode nostalgique. Les déplacements incessants d'un lieu à l'autre font ressortir tous ces contrastes de Rio de Janeiro. Le roman, de fait, ne s'ancre jamais vraiment dans un lieu ; d'un chapitre à l'autre le lecteur est transporté aux quatre coins de la ville.

Si l'on en croit Michel de Certeau, cette « frénésie spatialisante », que l'on constate dans *Le silence de la pluie*, c'est-à-dire cette propension à déplacer le lecteur en plusieurs espaces dans lesquelles les personnages sont en action, serait typique du roman policier et d'autres récits populaires.¹⁷ Balloté de-ci, de-là, le lecteur de Garcia-Roza fait tantôt la connaissance du restaurant populaire « Cedro do Líbano », avec sa profusion de kebbés, de beignets, de pizzas orientales et de jus de fruits » (*SDP*, p. 251),¹⁸ un endroit où les clients peuvent manger debout, sur le trottoir, plutôt que de s'asseoir sur de grandes tables ; tantôt suit Rose et son séquestreur jusque dans un appartement de Copacabana, fréquenté notamment par des prostituées, dans un de ces immeubles surpeuplés de huit étages, typiques du quartier,¹⁹ où les sons du voisinage, formant un « bruit indistinct », se mêlent aux nuisances sonores de la rue, avec son « trafic intense » (*SDC*, p. 240).²⁰

Egarés au milieu de l'action narrative, ces petits détails caractérisant un lieu, en un style sobre, pourraient donner l'impression de n'être placés là que pour des raisons informatives, mais en réalité ils sont tout le sel de l'écriture déployée par Garcia-Roza et de sa représentation de la ville. Ce sont eux qui agitent les lieux, dénotent leurs différences, leur donnent une profondeur, qui va au-delà de la simple mention d'un nom de rue ou de quartier, et soulignent la façon dont la ville est « pratiquée » par des usages quotidiens, des façons de se l'approprier. Garcia-Roza jouerait donc à merveille de la « successivité accélérée des

¹⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, op. cit., p. 175.

¹⁸ «Parou no Cedro do Líbano, [...] com quibes, pastéis, esfihas e sucos”. (*SDC*, p. 228).

¹⁹ On est d'ailleurs tenté de faire un rapprochement entre l'immeuble qui apparaît dans *Le Silence de la pluie* et l'immeuble qui a servi de cadre à *Edifício Master* (2002), un très beau film documentaire d'Eduardo Coutinho. Le réalisateur, pendant plusieurs jours, était allé à la rencontre de quelques habitants de cet immeuble de Copacabana, comptant 12 étages et 23 appartements par étages, peuplés par des habitants aux conditions de vie très diverses, et aux ressources souvent modestes. Du point de vue à la fois artistique et social, cette œuvre proposait une remarquable plongée dans le quotidien des habitants du quartier.

²⁰ «ruído indistinto”, «tráfego intenso da rua”, *SDC*, p. 217 et 218.

actions multiplicatrices d'espaces », que Michel de Certeau semble détecter dans certains récits policiers.²¹

9.4 *Hôtel Brasília* : Brasília entre la « flamme » et le « cristal »

Brasília condense tous les paradoxes, et c'est bien pour cela, comme l'avance João Cezar de Castro Rocha, qu'elle intéresse autant João Almino:

C'est comme si Brasília était le méridien d'une littérature dont le lieu aurait, depuis toujours, incité aux croisements complexes de l'imagination et de la géométrie, de la fiction et de la réalité, du mysticisme et de la rationalité, en un mélange improbable, mais tellement stimulant, de Lucio Costa et Dom Bosco, Oscar Niemeyer et Tia Neiva, du plan pilote et du « Vale do Amanhecer » [littéralement, la Vallée de l'Aube].¹

La ville qui se dessine dans ce roman, en définitive, est tout à fait emblématique de la tension entre la « flamme » et le « cristal »,² qui pour Italo Calvino sont deux rapports au monde, deux modes d'écritures. Tout en s'opposant, la flamme et le cristal ne font qu'un,³ tant dans le champ littéraire que dans le tissu d'une ville. Le cristal correspond à une certaine rationalité géométrique, une symétrie et un ordre de cohérence ; la flamme, quant à elle, correspond à l'agitation qui donne âme au cristal, c'est la fantaisie et l'enchevêtrement des relations.

Nous n'avons eu cesse de l'affirmer, c'est par la petite histoire, celle d'un narrateur revenant sur son enfance dans le quartier de Cidade Livre, que le roman de João Almino déploie la grande histoire, l'aventure politique et urbanistique de Brasília. Entre ces deux pôles, entre le domaine de l'intime et la chronique historique, le texte trouve un espace d'invention particulièrement fertile et représente une capitale bien plus complexe et ambiguë que le tracé rectiligne de ses avenues ne le laisserait supposer. L'entre-deux qui sert de terrain

²¹ CERTEAU, 1990 (1980), p. 175.

¹ CASTRO ROCHA, João Cezar de. « Nenhuma Brasília existe – a cidade na ficção livre de João Almino » (p. 299-307). In: *Philia&Filia*, Porto Alegre, volume 1, n° 1, janvier-juin, 2010, p. 300.

² Dans le troisième texte des *Leçons américaines*, que Calvino avait préparées pour un cycle de conférences à l'Université d'Harvard, l'auteur italien a présenté le cristal et la flamme comme des symboles de formation biologique et de composition artistique, entre l'ordre et le désordre, l'entropie et la rigueur des formes. « Cristal et flamme : deux formes de beauté parfaite dont le regard ne peut se détacher, deux manières de croître dans le temps, de dépenser la matière environnante, deux symboles moraux, deux absolus [...] ». Puis Italo Calvino évoque la ville comme étant le lieu même où ces deux notions agissent : « Il est un autre symbole, plus complexe, qui m'a permis d'exprimer au mieux la tension entre la rationalité géométrique et l'enchevêtrement des existences humaines : la ville ». CALVINO, « Exactitude », 2001, p. 118.

³ La flamme poulrèche le cristal à la façon dont un serpent s'enroule autour d'un « thyrses », et ici nous songeons bien sûr à l'image baudelairienne, pour qui l'art est un mélange de fantaisie et de rigueur. BAUDELAIRE. « Le thyrses. À Franz Liszt », 1968, p. 120.

de jeu à ce roman se situe d'abord, comme nous l'avons noté, sur le plan de l'ambiguïté générique et des tours de passe-passe du narrateur, qui prétend écrire un blog et met ainsi en scène un dialogue malicieux avec le lecteur. Après la rencontre entre Moacyr et la prostituée Lucrecia, le narrateur d'*Hôtel Brasília* glisse par exemple un commentaire ironique à l'adresse de ses lecteurs en mal de sensations ou d'amours en eaux troubles. De ses lecteurs... ou plutôt de ses lectrices, et le fait de s'adresser au public féminin dénote chez ce narrateur une ironie un rien méprisante...

À la lectrice quelque peu pressée du blog qui veut sauter des passages de l'histoire, je précise que le moment n'est pas encore venu d'aller aussi loin, restons-en pour l'instant au jour suivant, quand Lucrecia croisa papa sur la Deuxième Avenue dans la Cidade Livre (*HB*, p. 127).⁴

C'est le narrateur qui aura le dernier mot : il garde la main sur ses lecteurs et spatialise l'action à son bon vouloir, emmenant ses lecteurs dans la « Deuxième Avenue » plutôt que dans des alcôves amoureuses. Il s'agit là d'une mise en scène ambiguë qui doit beaucoup à Machado de Assis, car « sauter des passages dans l'histoire » et avertir les lecteurs « quelque peu pressés » est exactement le type de jeu qu'affectionnait le « défunt auteur » des *Mémoires posthumes de Bras Cubas*.⁵

À travers le réemploi de structures narratives du blog, grâce auquel l'énonciateur crée une complicité assez directe avec ses lecteurs, Almino joue donc avec la tradition, déconstruit la structure temporelle du récit et en même temps mène ses lecteurs, avec humour, par le bout du nez.⁶ La mise en scène d'une écriture de blog n'intéresse certes pas directement la représentation de la ville, mais si nous la mettons en avant c'est parce qu'elle introduit du jeu dans la fiction, qu'elle déplace les codes narratifs, et qu'à cet égard elle peut être mise sur le même plan que la représentation de Brasília dans ce roman, cette ville échappant elle aussi à la fixité et étant évoquée à travers un faisceau de voix différentes.

Selon João Cezar de Castro Rocha, Almino aurait compris « la prédominance des moyens digitaux » dans la culture contemporaine, mais loin d'en faire un sujet de désespoir, il se sert de la marginalité désormais actée de la littérature pour stimuler sa créativité et faire un usage provocateur des nouveaux codes apparus avec ces moyens digitaux. Les appropriations

⁴ “À leitora apressadinha do blog que quer dar saltos na história, esclareço que ainda não é o momento de ir tão longe, ficamos por enquanto no dia seguinte, quando Lucrecia cruzou com papai na Segunda Avenida da Cidade Livre”. *CL*, p. 136.

⁵ MACHADO DE ASSIS, 2015 (1881).

⁶ Cette récupération de techniques dérivées de l'univers digital est d'ailleurs une vieille marotte de João Almino. Dans ses textes antérieurs figurent notamment *Samba enredo* (ALMINO, 1994) dont le narrateur est un ordinateur, ou encore *O Livro das Emoções*, avec son récit qui s'échafaude sur une série de photographies (dont les images, soustraites, doivent être comblées par l'imagination du lecteur). ALMINO, 2008.

de l'écriture d'un blog et des caractéristiques de Brasília seraient donc deux éléments complémentaires de la voie esthétique empruntée par Almino ; dans les mots de Castro Rocha, « tant le rôle secondaire de la littérature que l'espace-temps de Brasília peuvent être vécus comme un espace de liberté et le temps libre de l'expérimentation ».⁷ Ajoutons que la caractérisation des personnages est également une façon de renvoyer aux contrastes de la ville et de la société brésilienne dans son ensemble.

Nous avons déjà souligné, dans un chapitre précédent de cette troisième partie, les jeux d'opposition et de complémentarité que le texte suggérait entre, d'un côté, le père du narrateur, le chantre d'une Brasília moderne, et, de l'autre, Íris, la prostituée et prophétesse qui entrevoit en Kubitschek le nouveau « pharaon » (*HB*, p. 122) d'une civilisation régénérée. Semblablement, João Almino a campé une doublette de femmes radicalement différentes : les tantes Francisca et Mathilde, l'une avec ses « robes à manche », l'autre avec ses « jeans moulants » (*HB*, p. 40).⁸ Ce sont deux archétypes, qui correspondent à deux conceptions de la femme et à deux Brésil différents, lesquels s'opposent en même temps qu'ils cohabitent : le Brésil de Nelson Gonçalves et d'autres chanteurs romantiques prisés par Francisca, et puis le Brésil bossa nova de Matilde ; un Brésil plus religieux et conservateur, un autre révolutionnaire et anticonformiste. Pour reprendre l'analyse d'une dialectique que nous avons étudiée auparavant, Matilde incarne d'une certaine façon la conception progressiste de la « rue », en aspirant à une citoyenneté moderne au-dessus des hiérarchies établies. Francisca, quant à elle, penche plus du côté de la « maison » et se porte comme la garante de la cohésion familiale.

Dans sa véhémence contestataire, Matilde, par ailleurs, s'insurge contre la destruction de la nature au moment où se construit l'axe routier reliant Belém à Brasília. C'est là une autre interface que le texte met en lumière, le rapport entre l'urbain et la nature, avec des situations narratives qui en plusieurs moments interrogent la logique massacrate de la modernisation, notamment dans les passages, que nous avons cités précédemment, où les personnages observent les étendues du Plateau Central, en ayant bien du mal à se représenter ce à quoi ressemblera le paysage lorsque des bâtiments auront remplacé la faune et la flore. Régulièrement, le texte suggère combien la nature, notamment quand il est question de la forêt amazonienne et du chantier pour la route Belém-Brasília, réveille des peurs chez les grands constructeurs de l'urbain et du transport routier, tels que l'ingénieur Sayão et le père

⁷ CASTRO ROCHA, João Cezar de. « Nenhuma Brasília existe – a cidade na ficção livre de João Almino ». In: *Philia&Filia*, Porto Alegre, volume 1, n° 1, janvier-juin, 2010, p. 305.

⁸ « vestidos de manga », « calça de jeans apertada » (*HB*, p. 40). Les oppositions entre les deux femmes sont très nettes des pages 40 à 43, mais elles sont perceptibles en divers autres points du roman.

du narrateur. « La noirceur de la nuit était la plus noire que papa ait jamais vue ». Le vocabulaire est très expressif : ce qui se trame pour les tenants du progrès, consciemment et surtout inconsciemment, est donc la vieille lutte des lumières contre une nature sauvage, synonyme de « noirceur » et d'obscurantisme, un « ennemi » à abattre... « La forêt était son ennemie [...], l'ennemie de tous ceux qui y pénétraient, il fallait la combattre et la vaincre au moyen de la route » (*HB*, p. 175).⁹

Du reste, les contempteurs de la modernisation urbaine, comme Matilde, croient eux aussi en cette forme de terreur du surnaturel qui habite la campagne et les forêts, puisque comme nous l'avions signalé au cours de notre première partie, Matilde cite une nouvelle de Monteiro Lobato pour trouver une explication à la mort de Sayão, abattu par un « bois de la sorcellerie » (*HB*, p. 176).¹⁰ Au temps de son enfance, déjà, le père du narrateur lui expliquait qu'« une des différences entre la région du Rio des Almas », une région dont ils sont tous deux originaires, « et Brasília », c'était que dans cette dernière « il n'y avait pas de fantômes » (*HB*, p. 48).¹¹ C'est dire si la ville est envisagée comme le lieu d'une rationalité absolue, du règne de la technique. Mais l'enfant s'interroge – « c'est parce que les fantômes n'aiment pas les villes nouvelles ? » (*HB*, p. 48), demande-t-il –¹² et au fond le roman consacre une sorte de retour des croyances surnaturelles dans la ville, une vengeance de l'irrationnel, mais plus largement de l'affect et des émotions, sur une vision aseptisée et striée de l'urbain.

La ville, bien malgré elle peut-être, continue d'être hantée. Elle est « habitée » par des légendes et récits populaires, par les gens qui l'investissent, en font des usages particuliers,¹³ et projettent des émotions et des souvenirs sur tel ou tel quartier. Par ailleurs, la faune et la flore ne se laissent pas complètement dominer, et lorsque la prêtresse invoque la force persistante de la nature, cela dénote un contraste net avec la ville des ingénieurs et du béton : « Croyez en ce ciel bleu, en ces oiseaux qui chantent autour de nous » (*HB*, p. 207), implore-t-elle.¹⁴ Dans le même registre, Valdivino ne se fait pas prier, en route vers le Jardin de la

⁹ «O negror da noite era mais negro do que jamais papai tinha visto. A floresta era sua inimiga, [...] inimiga de todos os que ali estavam, precisava ser combatida e vencida pela estrada» (*CL*, p. 187). Notons que dans la traduction, le mot « dense » se substitue à l'adjectif « noir » (negro), et de ce fait la dérivation lexicale à partir du mot « noir », qui sous-tend l'idée, dans l'esprit du personnage Moacyr, de combat contre l'obscurantisme, est moins nette que dans le texte original.

¹⁰ «um pau de feitiço» (*CL*, p. 188).

¹¹ «[...] Uma das diferenças entre o Rio das Almas e Brasília era que aqui não havia almas» (*CL*, p. 55). Le Rio das Almas est le nom d'une région qui signifie littéralement la rivière des âmes, ou des fantômes, c'est-à-dire que l'aspect merveilleux que peut revêtir la campagne est inscrit dans la toponymie même, et João Almino ne se fait pas prier pour nous le rappeler.

¹² «É porque elas [as almas] não gostam de cidades novas?» (*CL*, p. 56).

¹³ Nous renvoyons à ce que nous avons dit, plus haut dans cette troisième partie, en partant des recherches menées par Michel de Certeau.

¹⁴ «Acreditaí nesse céu azul, nesses pássaros que cantam » ao nosso redor» (*CL*, p. 221-222).

Salvation, pour citer tout un chapelet poétique d'oiseaux « qu'on rencontrait alors fréquemment dans la région » (*HB*, p. 203),¹⁵ l'occasion pour le texte de faire une liste à la Prévert de volatiles aux noms délicieusement poétiques : « le *caga-sebo*, la *maria-mulata*, le *tico-tico*, la *patativa* [...] » (*HB*, p. 203),¹⁶ etc.

Par ailleurs, les plans urbanistiques de Brasília ont aménagé de grands horizons et des espaces de respiration végétale entre les bâtiments, sans compter que la construction d'immeubles de plus de six étages de hauteur est interdite. On peut imaginer que l'auteur, qui habite Brasília, a été sensible aux grandes perspectives de cette ville qui ne ressemble à aucune autre et défie toutes les comparaisons, notamment pour ce qui est de cet équilibre entre le béton et les horizons dégagés de ciel et de verdure. En effet, on trouve dans son roman un certain nombre de passages descriptifs se présentant comme des grandes toiles, des plans larges qui embrassent les étendues de la capitale naissante et donnent à voir les reflets lumineux, souvent rougeoyants, des ciels du Plateau Central.

La pluie accompagne le roman policier de Garcia-Roza, d'un bout à l'autre de l'intrigue, et dans la fiction de João Almino, c'est la luminosité du ciel de Brasília que l'on retrouve très souvent comme un fil rouge, d'un passage à l'autre du récit.¹⁷ Pour caractériser ces ciels qui s'étalent au-dessus de Brasília, le texte, parfois, par le vocabulaire employé, suscite de lui-même des analogies avec la peinture. Ainsi, Tia Francisca « indiquait avec précision tous les tons des couleurs qui remplissaient le ciel, comme si elle-même l'avait peint » (*HB*, p. 139).¹⁸ Ou bien, lorsque les personnages se retrouvent à contempler la ville en chantier, du haut du bâtiment d'un ministère, le narrateur est fasciné par les enfilades d'infrastructures qui « dessinaient leurs formes devant des horizons où, par-dessus le bleu, on apercevait des coups de pinceau jaunes et roses » (*HB*, p. 166),¹⁹ et bien entendu l'on retiendra ici l'emploi des mots « dessinaient » et « coups de pinceau ».

Mais, comme dans le cas du *Récit d'un certain Orient*, autre roman au sujet duquel nous avons pu évoquer un certain sens pictural, l'écriture d'*Hôtel Brasília* ébauche

¹⁵ « pássaros facilmente encontráveis na região » (*CL*, p. 217).

¹⁶ Notons que ces mots ont été conservés tels quels dans la traduction, de sorte que la poésie et la musicalité de ces substantifs sont restées intactes.

¹⁷ Clarice Lispector, dans ses chroniques sur Brasília, insistait aussi beaucoup sur l'intensité de la lumière dans la capitale. « La lumière de Brasília conduit parfois à l'extase et à la plénitude totale. Mais elle est aussi agressive et dure ». Plus loin : « C'est seulement que la lumière est trop blanche. J'ai des yeux trop sensibles, je suis envahie par cette clarté blanche et par tant de terre rouge. [...] La lumière de Brasília – je me répète ? – blesse ma pudeur féminine ». LISPECTOR, 1999, p. 50.

¹⁸ « Tia Francisca [...] assinalava com precisão os tons das cores que enchiam o céu, como se tivesse sido a pintora. » (*CL*, p. 150).

¹⁹ « [...] Desenhavam suas formas, diante dos horizontes, onde, por cima do azul, se avistavam pinceladas amarelas e cor-de-rosa » (*CL*, p. 178)

généralement des « tableaux en mouvement » où, davantage que la précision des formes, ce sont les tonalités changeantes et l'animation du paysage qui ressortent et frappent l'esprit.

Plus tard, des nuages ont commencé à se peindre de tons jaunes, orangés et rosés, un immense arc-en-ciel a soudain commencé à barrer le ciel de part en part, des avions sont passés en dessinant avec de la fumée les contours du Plan Pilote [...]. *HB*, p. 75.²⁰

Dans cet instant narratif qui se situe lors de l'inauguration de la ville, c'est comme si l'écriture lançait des jets de couleurs, suggérant des apparitions successives de nouveaux « tons », jusqu'à cette fumée des avions qui, nous le remarquons une fois de plus en passant, dénote combien les concepteurs de Brasília ont choisi de consacrer cette ville par des rituels, destinés à lui donner une aura légendaire. Et puis pour faire défiler les paysages, pour agiter à la fois la ville et le ciel, l'écriture, inlassablement, restitue les sensations corporelles éprouvées, crée des synesthésies, comme dans cette phrase dont le rythme contient quelque chose d'entraînant, d'aussi léger que l'onde de la foule dans laquelle le narrateur se retrouve emporté : « La journée était chaude, le soleil donnait des couleurs vives à la ville et je me laissais porter comme un flocon de coton dans le vent au rythme joyeux de la foule » (*HB*, p. 75).²¹

Voici enfin un dernier exemple de la façon dont l'écriture anime un tableau, où l'on constate que le texte, tout prêt de s'arrêter au pittoresque d'un coucher de soleil que les personnages admirent du haut d'un ministère, se recentre dans la foulée sur une perception de l'ordre phénoménologique, une sensation qui permet de rendre compte d'un espace vécu, et de revenir du paysage vers les personnages, le tout au sein d'un passage narratif où ces derniers, observant la ville à leur pied, s'interrogent sur la grandeur du projet de construction et sur son avenir:

Une boule de feu disparaissait à l'horizon et bientôt les couleurs dorées commencèrent à se teinter de gris. L'immense vallée vit aussi ses couleurs se refroidir et les contours des collines s'effacèrent dans une harmonie qui aurait été parfaite sans les rafales de vent qui emplissaient nos narines de poussière. *HB*, p. 119.²²

²⁰ «Mais tarde as nuvens começaram a se pintar de tonalidades amarelas, alaranjadas e róseas, de repente um enorme arco-íris cortou o céu de ponta a ponta, os aviões passaram desenhando com fumaça a forma do Plano Piloto [...]». (*CL*, p. 82-83).

²¹ «Era um dia quente, o sol deixava cores vivas sobre a multidão, e eu era levado, como um algodão no vento, pelo ritmo alegre da multidão» (*CL*, p. 82).

²² «Uma bola de fogo desaparecia no horizonte, e logo os dourados começaram a se tingir de cinza. O imenso vale foi também esfriando suas cores, e os contornos dos morros se apagando, numa harmonia que seria perfeita não fossem as lufadas de vento que traziam poeira para nossas narinas». (*CL*, p. 128).

Une fois encore, le vent est synonyme de mouvement. En un sens, ne pourrait-on dire, en se laissant griser par une forme poétique d'interprétation, que ce sont de telles « rafales de vent » qui bruissent dans les pages du roman de João Almino, et qui symbolisent les vents contraires et agités de la Brasília qu'il représente ? Car au fond, en donnant chair et mouvement à des personnages, des émotions et des croyances, Almino déconstruit l'idée d'une ville géométrique, aussi froide et impersonnelle que l'alignement parfait des ministères dans l'Axe monumental (« o Eixo Monumental »).

On retrouve d'ailleurs le vent dans le tout dernier paragraphe du récit, qui clôt le roman en une note d'espoir et de gaieté, dans une représentation d'un espace poétique « lisse ». Le narrateur procède à une ultime pirouette dans l'ordre chronologique de son récit, en se remémorant l'après-midi où, sur l'Avenue Centrale de Cidade Livre, il avait pour la première fois joué de l'accordéon. Une fois de plus, il souligne d'abord la beauté du ciel et l'intensité de la lumière, « à l'heure où un grand soleil rouge effleurait déjà l'horizon » (*HB*, p. 222).²³ La gaieté s'empare de quelques auditeurs, des personnes « se sont même mises à danser » (*HB*, p. 222),²⁴ et finalement c'est l'ensemble du paysage qui s'anime et semble être emporté dans une folle farandole.

Um vent fort soufflait, enflant la jupe de tante Matilde, et l'air prenait une transparence orangée. C'était encore la saison des pluies, les vents venaient donc du nord [...], et un liseré de boue rouge maculait nos bottes et nos souliers sur ces vastes étendues qui un jour seraient peut-être vertes. *HB*, p. 222.²⁵

Le vent qui fait alors « vibrer » la jupe de la tante Matilde métaphorise le mouvement du récit, et correspond au tourbillon de joie éprouvé par l'enfant. À l'échelle plus générale du roman tout entier, ce vent est celui d'une vie insouciante, lors de l'enfance, dans une ville aux airs de Far West,²⁶ avec ses habitants affairés venus du Brésil tout entier, ses habitations en bois et en zinc, ses « avenues en terre battue » (*HB*, p. 43).²⁷ Un tel final, même s'il est lié à un souvenir d'un passé lointain, est significatif : au monumental est opposé l'infime et l'intime... Non, Brasília n'est plus vraiment la ville des grandes utopies modernisatrices, mais il reste, pour enchanter l'espace, le vent, la musique, le ballet des couleurs qui s'achève par

²³ «quando o sol grande e vermelho já beijava o horizonte» (*CL*, p. 237).

²⁴ L'expression portugaise, «houve até um arrasta-pé», est plus expressive et renvoie à une danse spontanée, libre, populaire. (*CL*, p. 237). « L'arrasta-pé » renvoie littéralement aux « pieds qui glissent » et désigne une danse du « forró », musique très rythmée du Nordeste.

²⁵ «Havia um vento forte, que vibrava na saia de tia Matilde, e uma transparência cor de laranja no ar. Ainda era a estação das chuvas, e por isso os ventos vinham do norte [...], e uma liga de barro vermelho encardia nossas notas e sapatos naquelas extensões que um dia, quem sabe, seriam verdes». (*CL*, p. 238).

²⁶ « L'attraction principale de la ville, un motif d'orgueil pour moi, était son apparence de Far West ». *HB*, p. 44. («A maior atração da cidade, motivo de orgulho para mim, era sua feição de faroeste», *CL*, p. 51).

²⁷ «as avenidas de chão batida» (*CL*, p. 50).

l'espoir qu'un jour le vert, couleur de la renaissance et de la nature, vienne entrer dans la danse. Il reste, surtout, le plaisir de la langue et des images poétiques.

9.5 *Passager de la fin du jour* : une ville fictive qui éclaire de dures réalités urbaines

La ville représentée par le roman de Rubens Figueiredo n'a pas de référent réel, et le lecteur ignore même son nom. Pourtant, elle semble durement, terriblement réelle, car dans ce texte s'inscrivent la lassitude du quotidien, la vie éprouvante et banale des citadins, la monotonie inlassable d'une journée de travail, ponctuée par de longs déplacements en autobus. Dans un texte qui adhère aussi implacablement à une réalité quotidienne, est-il encore possible de ménager une ouverture poétique, de représenter la ville en laissant une place à l'humain et au rêve ? Selon Pierre Sansot, l'autobus est un moyen de transport qui invite à l'évasion. « Tandis que nous sommes [...] englués dans la ville, condamnés à marcher longtemps avant de la perdre de vue, chaque démarrage constitue, pour le passager de la plateforme, comme un nouveau départ de la ville ».¹ À chaque départ du bus, on rompt les amarres amarres comme dans un navire, on va vers l'inconnu tout en étant à l'abri du véhicule, comme le suggère Sansot, qui rappelle aussi « le rôle joué par l'air, par le vent. [...] Demeurent la vivacité de l'air et cette instabilité d'un passager qui perd pied sans raison ».² Rubens Figueiredo ne s'écarte pas complètement de cette poétique de l'autobus, et dans les tous premiers temps du trajet, Pedro semble éprouver une forme de bien-être, le nez dans le vent.

Pedro aimait sentir le vent sur son visage lui aussi et il aurait été prêt à croire, dans des moments comme celui-là, que les fenêtres, n'importe quelles fenêtres, celles des bus, des voitures ou des maisons, n'avaient d'autres finalité que de laisser le vent fouetter notre visage. *PFJ*, p. 25.³

Très rapidement, néanmoins, s'établit un *decrecendo* dans l'échelle du bien-être. Après quelques hectomètres, le bus entre dans un tunnel, et « Pedro continua à recevoir le vent dans la figure, en même temps que le bruit des moteurs et l'épaisse poussière du tunnel »

¹ SANSOT, 2004, p. 301.

² *Ibid.*, p. 302.

³ “Pedro também gostava de sentir o vento na cara, também seria capaz de acreditar, nessas horas, que a janela, toda e qualquer janela, de um ônibus, de um carro, ou de uma casa, não tinha outra finalidade senão deixar o vento bater na cara da gente”. (*PFJ*, p. 20).

(*PFJ*, p. 26).⁴ Pedro s'accommode pourtant du bruit et de la poussière tant qu'il y a du vent, « il lui fallait absolument en profiter au maximum » (*PFJ*, p. 26),⁵ car il sait que la sensation du vent sur son visage ne durera guère.

[...] À partir d'un certain point du trajet, la fenêtre n'allait plus servir qu'à faire cuire son front au soleil rasant de cette fin d'après-midi. Et aussi à lui souffler à la figure les gaz d'échappement des moteurs au point mort, les brefs soupirs des véhicules en première, en seconde, dans le trafic congestionné. *PFJ*, p. 26.⁶

Le dysphorique étouffe l'impression de bien-être et de liberté ; c'est l'inconfort et la laideur de la ville qui, de façon symptomatique, prennent le dessus. Le « nouveau départ » que pourrait suggérer chaque « démarrage », pour reprendre les mots de Sansot, ne serait qu'un leurre, masquant mal l'enfermement des individus dans leur ville, leur quartier, leur condition sociale.

Le roman contient d'ailleurs en son sein un long passage où semblent se matérialiser les conséquences ultimes d'un univers urbain totalement désincarné, où la violence et la loi du chacun pour soi auraient remplacé toute forme de lien social. Un passage qui mérite que nous nous y attardions, car il s'agit d'une véritable contre-utopie urbaine, un prolongement effrayant de certaines interrogations soulevées par le roman. Cette représentation dystopique de la ville affleure, comme souvent dans le texte, à partir d'un souvenir marquant de Pedro. Un jour, à deux pas de sa boutique de livres d'occasion, Pedro avait vu deux enfants de rue se placer devant la porte d'un comptoir informatique (où les clients payent une cotisation pour avoir le droit d'utiliser des ordinateurs), sous l'œil du garde du corps d'une juge prestigieuse, cliente de la librairie.

Ce qui intéressait les deux enfants était les jeux vidéo auxquels se livraient certains clients. Le texte les décrit comme des spectateurs particuliers, car leur observation n'est pas passive : « Ils suivaient la partie comme s'ils avaient été en train de jouer eux aussi, comme s'ils avaient été eux-mêmes les dessins, les silhouettes, les formes vivantes qui, sur l'ordinateur, couraient et bondissaient » (*PFJ*, p. 167).⁷ Pedro avait déjà eu l'occasion d'observer la manière dont ces jeux absorbent la concentration des joueurs, ainsi que celle des spectateurs, comme lui ou les deux enfants de rue, et avait compris que le « but principal des

⁴ “Pedro continuou a receber o vento na cara, junto com o barulho dos motores e junto com a poeira grossa do túnel.” (*PFJ*, p. 21).

⁵ “Tinha mesmo de aproveitar ao máximo” (*PFJ*, p. 21).

⁶ “[...] A partir de certo ponto da viagem, a janela só ia servir para cozinhar a testa no sol rasteiro do fim da tarde. E também para bafejar nos seus olhos o gás queimado dos motores em ponto morto, os suspiros curtos da primeira e segunda marcha no trânsito engarrafado” (*PFJ*, p. 21).

⁷ “E os dois acompanhavam os lances como se também jogassem, como se fossem eles também os desenhos, as figuras, as formas de vida que, na tela, corriam e pulavam [...] a tela toda. (*PFJ*, p. 133-134).

joueurs était de détruire les voitures de police et leurs occupants par des manœuvres acrobatiques, des tirs et des bombes » (*PFJ*, p. 179).⁸

Nous l'avons dégagé au cours de notre travail, un point important de ce roman est qu'il offre un regard sur des moyens de diffusion d'une idéologie, sur la propagation d'un corpus d'attitudes et de discours propres à nos sociétés urbaines capitalistes. Ici, le texte éclaire comment des objets de consommation, des jeux en vogue dans l'ensemble de la société, véhiculent la violence, ayant d'autant plus d'impact sur les esprits lorsque les consommateurs sont des marginaux, qui sniffent de la drogue dans une bouteille de verre, des enfants de la misère auxquels la rue n'offre finalement pas beaucoup d'autres perspectives que cette violence généralisée, diffusée par ces jeux. Pedro n'a jamais vu ces deux déguenillés payer afin de pouvoir s'asseoir et de se mettre à jouer. C'est-à-dire qu'ils restent sur le seuil d'un désir de consommation, ce qui est tout à fait emblématique du type de perspectives que leur offre la société dans laquelle ils vivent. « Dans les actions et les images qu'ils voyaient sur l'écran, ils semblaient rechercher un contact, une forme de symbiose. Il y avait un désir spécial dans leur attention, c'était manifeste, Pedro le comprenait : l'exigence et l'espoir que leurs désirs se réaliseraient » (*PFJ*, p. 179).⁹ Il y a dans cette dernière phrase une menace sourde, comme le sous-entendu qu'ils finiront bien par combler leur désir, que peut-être ils ne le feront pas simplement de façon virtuelle, et qu'ils iront réellement saccager la rue, affronter la police, détruire des voitures...

Les jeux vidéo seraient comme des témoins invisibles de la façon dont s'échafaude la société, et dont elle entretient la violence sans que ce processus ne soit forcément conscient. Ayant surpris au vol certaines phrases insensées proférées par les joueurs – « Allez, t'as pas de temps à perdre, sors tout de suite le pistolet. T'oses pas tirer parce que c'est une femme ? », par exemple –,¹⁰ Pedro est frappé par l'attitude mécanique des joueurs, par leur immersion totale dans l'univers virtuel, et enfin par le décor du jeu qui lui rappelle très nettement la propre réalité de sa ville... Ce sont en effet des non-lieux que l'on rencontre tous les jours dans le bâti urbain contemporain, des bretelles d'autoroute, des voies rapides, des routes suspendues et de larges avenues sans bâtiments ni magasins (*PFJ*, p. 169 et 170), avec des véhicules de toutes sortes, des camions, des taxis, des minibus scolaires (*PFJ*, p. 173). Autrement dit, ce vaste non-lieu virtuel est étrangement « familier », et le texte emploie

⁸ “[...] O propósito principal era destruir carros de polícia e seus ocupantes por meio de manobras acrobáticas, com tiros e bombas”. *PFJ*, p. 143.

⁹ “Nas ações e imagens da tela eles pareciam procurar um contato, alguma sintonia. Havia uma ânsia especial na sua atenção, estava bem claro, Pedro percebia: uma exigência e uma confiança de que seus desejos iriam se cumprir”. (*PFJ*, p. 143-144).

¹⁰ “Vai, não pode perder tempo, pega logo a pistola. Não vai atirar só porque é mulher?” (*PFJ*, p. 141).

d'ailleurs cet adjectif, en une phrase d'une limpidité troublante : « La plus grande partie [du décor] était occupée par de l'asphalte – il l'avait remarqué au premier coup d'œil, il y avait même quelque chose de très familier dans cette surface plane » (*PFJ*, p. 169).¹¹

Cependant, au beau milieu de ce passage centré sur l'univers urbain déployé par un jeu vidéo, la narration déplace le curseur vers les deux juges, une jeune magistrate protégée par un garde du corps et un autre juge plus chevronné, qui devisent tranquillement dans la boutique de Pedro... « Que pouvons-nous faire ? », se demande la jeune juge au sujet des criminels des quartiers pauvres et d'une forme de guerre civile larvée dans la société brésilienne, avant de fournir une réponse à la fois désabusée et cynique : « au bout du compte, nous n'avons pas de gibet. Alors, nous allons les laisser se pendre eux-mêmes » (*PFJ*, p. 180).¹² Cette juge, nous informe le texte, entend acheter le livre qu'elle tient en main, un livre de photographies d'œuvres réalisées par un artiste européen faisant des installations avec des voitures défoncées ou brûlées, ce qui fait que Pedro songe aux carcasses de voitures lors d'accidents qui émaillent ses trajets en autobus, et ce qui correspond en outre aux images-chocs s'affichant sur les écrans du jeu vidéo. On retrouve là quelque chose d'éminemment caractéristique de l'écriture et de la structure de ce roman, où des poupées russes d'allusions s'emboîtent les unes dans les autres. Implicitement, ce que suggère le texte est que l'espace virtuel projeté par le jeu vidéo est un miroir à peine déformant de la réalité urbaine concrète, car, dans celle-ci, une même règle du jeu semble trop souvent s'appliquer : écraser l'autre, écarter l'ennemi pour se faire sa place. Il est possible, à cet égard, de lire le roman tout entier comme une sorte de grande variation sur ce questionnement lié à l'existence d'une forme de sélection naturelle dans nos sociétés urbaines.

Un art des poupées russes, ou un art des transitions, comme nous l'avons signalé dans une analyse précédente. Des transitions qui déplacent le texte au rythme du bus, ou plutôt au rythme des pensées que Pedro développe à partir de ce qu'il voit, ressent et lit durant son voyage. Tout n'est que « passage » dans ce roman. On « passe » d'une anecdote à l'autre, et en même temps ces anecdotes entrent en correspondance pour tout lecteur qui ferait un tant soit peu l'effort de se concentrer, et dont l'attention serait suffisamment soutenue pour, par exemple, tisser le fil qui relie la description d'un jeu vidéo aux réflexions de Pedro sur le darwinisme social. Par ailleurs, la totalité de la ville n'est pas saisissable. Le parcours narratif erratique en autobus ne nous donne de l'espace représenté par le roman de Rubens Figueiredo

¹¹ « A maior parte [do cenário] era ocupada por asfalto – ele notou desde o primeiro relance, havia mesmo algo muito familiar naquela superfície plana. » (*PFJ*, p. 135).

¹² « O que vamos fazer? Afinal, não temos força. Então, vamos deixar que eles mesmos se enforcem [...] ». (*PFJ*, p. 144).

que des bribes de ville, aussitôt laissées en arrière à mesure que l'autobus avance. C'est entre ces bribes de ville, ces morceaux hétérogènes auxquels viennent s'adjoindre des souvenirs et pensées du personnage principal, que le texte se meut et provoque chez son lecteur des questionnements sur l'implacable réalité des logiques de pouvoir et de domination dans l'occupation de l'espace urbain.¹³

Il s'agit de plus d'un « passage » permanent d'un temps à l'autre, ce qui fait que le texte donne à voir les différentes strates du palimpseste d'un même espace. Le narrateur de *Passager de la fin du jour*, à diverses reprises, met en évidence un télescopage de plusieurs temporalités pour signifier l'évolution très contrastée d'un lieu. Ce faisant, un dernier « passage », et nous nous arrêtons là dans la liste des « passages », se dessine en creux : celui d'un monde essentiellement rural vers une époque où l'urbain ne cesse d'étendre son règne. On apprend ainsi, au détour d'une page, que les parents de Rosane, comme des millions de Brésiliens, étaient des paysans appauvris qui sont venus s'installer en ville pour mettre un terme à leur « pénurie » (*PFJ*, p. 32),¹⁴ terme employé par le narrateur. La transition du rural vers l'urbain a donc été rapide et violente, destructrice, transformant en profondeur non seulement les habitudes des gens, d'une génération à l'autre, mais aussi les paysages. Voici ce que serait devenu un endroit qu'aurait admiré Darwin et où seule une fazenda s'élevait au-dessus des plantes:

Il s'agissait maintenant d'une agglomération dont les maisons miséreuses s'étaient depuis la mi-pente de collines arides et presque dépourvues de végétation jusqu'aux abords d'une route très passante. Voitures, camions et bus roulaient à grande vitesse sur l'asphalte, dans les deux sens, sur deux voies séparées par un terre-plein couvert d'herbe, tandis que certaines constructions précaires s'amontelaient [...] – des taudis parfois plantés au sommet de petits ravins argileux. *PFJ*, p. 50-51.¹⁵

¹³ Nous avons déjà pu le souligner, mais si le texte suscite des questionnements, il ne cherche en aucun cas à asséner des réponses. De ce point de vue, Juliana Neves Nogueira, en divers points de son travail critique consacré à l'œuvre de Rubens Figueiredo, souligne deux aspects importants de ce récit. D'abord, elle met en avant le fait que le narrateur à la troisième personne ne donne jamais l'impression de pouvoir embrasser la totalité du récit, mais semble se contenter de livrer, par bribes, des successions d'anecdotes. D'autre part, les personnages ne disposent en aucun cas d'une vision complète de la réalité, ils sont taraudés par les doutes, n'ont pas une connaissance suffisante de la vie des autres (dans le cas de Pedro) ou n'ont pas le recul nécessaire pour interpréter et théoriser leur univers (dans le cas de Rosane), rencontrant donc sans cesse « des obstacles pour réfléchir sur leur société ». NEVES NOGUEIRA, 2015, p. 29, et p. 67.

¹⁴ Le traducteur français a plutôt choisi le mot de « misère » (*PFJ*, p. 40) et cela ne change pas le fond du texte, même si dans le passage en question, le narrateur insiste sur l'alimentation, le manque de nourriture.

¹⁵ “Era agora uma aglomeração de casas pobres que se derramavam desde a metade de uns morros áridos e quase quase sem vegetação até as margens de uma estrada de tráfego intenso. Carros, caminhões e ônibus passavam em alta velocidade sobre o asfalto, em duas mãos, em duas pistas separadas por um canteiro de capim seco, enquanto algumas construções precárias se amontoavam [...], casebres às vezes espetados no alto de pequenos barrancos de argila”. (*PFJ*, p. 40-41).

Nous avons reproduit le passage en intégralité, car il éclaire comment Rubens Figueiredo dévoile un entre-deux spatial ambigu et désolant, entre la campagne et la ville, comme l'a fait Correia de Brito lorsqu'il a dépeint un sertão urbanisé dans *Le don du mensonge*,¹⁶ ou bien quand il a situé une scène d'*Estive lá fora* dans un quartier périurbain de Recife.¹⁷ Enfin, citons maintenant un autre passage qui va dans le même sens, renvoyant aussi à une de ces zones à l'abandon, en marge des villes, même si cette fois l'écriture éclaire plus nettement les effets de la désindustrialisation, dont les traces, pourtant récentes, se présentent déjà à l'état de ruines:

Sur la page se trouvait le nom d'un autre endroit situé à proximité de la ville – un endroit où se trouvaient désormais des usines désaffectées, envahies par les herbes folles [...]. Un peu plus loin s'étendait une immense décharge dont on apercevait en permanence, même de loin, les gaz et les fumeroles. *PFJ*, p. 81.¹⁸

Symptomatiquement, cet endroit, que Darwin avait jadis traversé dans une nature luxuriante, est désormais une sorte de dépotoir de la grande ville... Ce qui est inscrit dans ces deux passages, c'est donc l'ébranlement des structures héritées du colonialisme et du système esclavocrate – un système auquel renvoie indirectement la riche fazenda fréquentée par Darwin – et, parallèlement, le pullulement, aux alentours des grandes villes, de zones mornes et fantomatiques. Des lieux à demi urbanisés, mais d'ores et déjà dans un état vétuste.

Enfin, un cas fort curieux de brouillage des temps est suggéré très directement par le protagoniste lui-même. Ce dernier songe, dans le bus, aux « brasiers » (*PFJ*, p. 112)¹⁹ qui illuminent le Tirol, dans un quartier peu éclairé. L'origine de ces feux est assez obscure : « Il pouvait s'agir d'un jeu d'enfants, d'un code entre des groupes qui achetaient et vendaient drogue ou protection, ou bien encore rien de tout cela » (*PFJ*, p. 112).²⁰ Le personnage, réfléchissant au sens des brasiers, y voit presque comme un rituel ancestral : dans l'attrait pour le feu qu'il lit sur les visages des gens, il y aurait pour lui des « vestiges d'une sorte de culte nocturne, ancestral » (*PFJ*, p. 113).²¹ Dans la foulée, Pedro se rappelle de sa stupeur quand Rosane lui avait dit qu'un de ces enfants qui allument des feux ne savait même pas compter sur les doigts de sa main.

¹⁶ CORREIA DE BRITO, 2010 (2008).

¹⁷ On a livré une analyse relative à cette scène dans notre deuxième partie.

¹⁸ “Na página estava o nome de outro lugar também próximo da cidade – um lugar onde havia fábricas desativadas, já ilhadas pelo capim alto, descontrolado [...]. Um pouco mais adiante dali se estendia um imenso depósito de lixo, cujos gases e fumaças permanentes se avistavam mesmo à distância”. (*PFJ*, p. 65).

¹⁹ Le mot employé dans le texte original est “fogueiras” (*PFJ*, p. 89).

²⁰ “Podiam ser uma brincadeira de meninos e meninas, sinais entre grupos que vendiam e compravam drogas ou proteção, podiam não ser nada” (*PFJ*, p. 89).

²¹ “[...] Pedro começou a notar os traços de uma espécie de culto noturno, ancestral” (*PFJ*, p. 90).

Cette stupeur de Pedro nous rappelle le gouffre culturel et social qui le sépare de ces jeunes. Le jugement qu'il porte sur les brasiers, en les associant à des rituels ancestraux, n'est pas sans contenir une forme de préjugé et atteste de son incompréhension, face à un monde radicalement éloigné du sien. En ce sens, un tel jugement renvoie, une fois encore dans ce roman, aux barrières spatiales et symboliques qui séparent différentes zones de la ville : « Là où Pedro habitait [...], dans le centre-ville, on ne voyait pas ces feux » (*PFJ*, p. 115).²² Mais, au-delà du préjugé, la référence à ces grands feux donne à la représentation du quartier un aspect à la fois fascinant, dans une forme de fantastique et d'exotisme, et surtout absolument inquiétant, car le feu est un signe guerrier, il connote l'idée de hordes sauvages qui saccageraient la ville dont elles ont été exclues, et qu'elles souhaiteraient reconquérir.²³ Il y aurait là une forme de palinodie, un retour d'un temps barbare, du primitivisme païen au cœur de la ville, censée pourtant être un espace « civilisé ». Comme une négation de la ville ou un retournement de la ville contre la ville...

De toute manière, le feu était une chose qui ne devait pas être là, qui n'appartenait pas à ce monde, pensait Pedro, au monde de la ville. [...] Les feux allumés sur l'asphalte ou sur le bord du trottoir devaient provenir d'une autre époque, c'était une chose ancienne, une chose venue d'ailleurs. Le feu profitait d'une brèche, de quelque point incomplet de l'époque actuelle et s'infiltrait par cette faille, faisait irruption avec force, [...] en vue de revenir avec les pleins pouvoirs et de s'établir, une bonne fois pour toutes, à l'endroit qu'il voulait faire sien. *PFJ*, p. 112-113.²⁴

9.6 *Estive lá fora* : Recife et son millefeuille temporel

Dans son roman, Correia de Brito explore et interroge plusieurs frontières, parfois plus poreuses qu'il n'y paraît, entre les pensées intérieures de Cirilo et le visage extérieur des rues et des bâtiments, entre des éléments visuels concrets et une lecture de l'invisible secrété par la ville, entre la culture de la ruralité et le monde urbain ; enfin, entre différentes couches temporelles de Recife. De fait, la ville que représente l'auteur est une ville hétéroclite où se

²² “Onde Pedro morava [...], no centro da cidade, por exemplo, não havia essas fogueiras” (*PFJ*, p. 91).

²³ Ne trouverait-on pas ici un curieux écho de ce qu'ont écrit Deleuze et Guattari sur les peuples nomades, les hordes, l'espace lisse ?

²⁴ “De todo jeito, o fogo era uma coisa que não devia estar ali, não pertencia a este mundo, pensava Pedro, o mundo da cidade. [...] As fogueiras acesas sobre o asfalto ou na beira da calçada deviam provir de um outro tempo, coisa antiga, alheia. O fogo se aproveitava de alguma brecha, de algum ponto incompleto do tempo atual e se infiltrava por essa falha, irrompia com força, [...] para poder voltar com plenos direitos e se estabelecer, de uma vez por todas, no lugar que queria ter como seu”. (*PFJ*, p. 91).

lisent les traces de plusieurs époques. Tout en étant de facture assez classique pour ce qui est de sa structure et de son écriture sobre, ce roman n'en joue pas moins avec les frontières de sous-genres romanesques, notamment le roman épistolaire ou le roman d'apprentissage.

Sans aller jusqu'à lui coller l'étiquette de roman historique, nous avons souligné, dans notre première partie, une proximité d'*Estive lá fora* avec ce sous-genre romanesque. Correia de Brito brode sa fiction autour de faits réels. Geraldo est le double fictionnel de Cândido Pinto, un étudiant et militant de gauche très actif, que des proches du régime dictatorial ont tenté d'assassiner en 1969, et dont Correia de Brito a pu lire le journal intime. Ce roman s'élabore à partir des vides et des données inconnues de l'histoire, ou bien carrément modifie le réel, et c'est ainsi que l'auteur suggère à son lecteur que Geraldo a été tué, tandis que dans la vie réelle Cândido Pinto, certes grièvement blessé, a encore vécu quelques années à São Paulo. Surtout, il durcit la personnalité de Geraldo, activiste politique inflexible, et lui donne un frère, Cirilo, dont il invente le discours.

Rosa est, elle aussi, directement inspirée d'un personnage réel, Risoleta Cavalcanti, dont Correia de Brito estime qu'elle a été oubliée par les historiens et chroniqueurs de Recife, en dépit d'un rôle très important, en tant qu'espionne et délatrice pour le compte des militaires. Professeuse de peinture et non de musique, comme son avatar fictionnel, Risoleta se serait rapprochée du major Ferreira, l'un des exécutants des basses œuvres durant la dictature, un homme qui apparaissait toujours dans une Rural (une Ford, sorte de jeep) verte, voiture qu'on retrouve dans le roman. La jeune femme aurait joué un rôle trouble dans la tentative d'homicide à l'encontre de Cândido Pinto, et dans l'assassinat du père Henrique, un événement qui a fortement choqué la ville et auquel le roman fait une allusion directe, lorsque Cirilo et ses amis accompagnent le cercueil du prêtre « jusqu'au cimetière de la Várzea, au cœur d'une foule de vingt mille personnes, lors d'une dernière promenade sous la lumière de Recife aiguisée comme un couteau » (*ELF*, p. 228).¹ Le texte réveille donc le passé récent et d'une certaine façon rappelle à un Recife contemporain trop oublieux qu'il est une ville construite par des tensions politiques, en rendant au passage un hommage à des humanistes tels que le père Henrique ou Dom Helder Câmara, une figure nationale historique, dont Henrique était un proche.² Dans sa dimension historique, le roman de Correia de Brito

¹ “até o cemitério da Várzea, entre vinte mil pessoas, no derradeiro passeio sob a luz de punhal do Recife”.

² Le texte ne manque pas de le rappeler, par l'intermédiaire du personnage Álvaro : « Álvaro déclara que l'objectif de l'assassinat était d'effrayer Dom Hélder Camara, de contraindre cette voix libre et sans peur à cesser ses dénonciations ». (“Álvaro falou que o objectivo do assassinato era amedrontar dom Hélder Câmara, calar suas denúncias, a loz livre do medo.” *ELF*, p. 227).

s'inscrit dans une lutte contre l'amnésie qui engourdit la mémoire de la société brésilienne et de Recife en particulier.

Sous la surface du Recife des années de dictature, le roman de Correia de Brito fait aussi bruire les sons et résonner les images d'un Recife encore plus ancien et, plus largement, d'un Brésil rural soumis aujourd'hui aux assauts de la modernité. Non pas que ce fond ancien est récupéré par l'auteur comme une forme de folklore ; au contraire, le texte met en perspective la présence, persistante, de ce Brésil d'antan, dans une grande ville moderne comme peut l'être Recife. C'est là quelque chose que nous avons déjà pu constater au cours de notre analyse, mais n'avions pas encore cité un épisode narratif qui nous semble, à cet égard, particulièrement emblématique : au milieu d'une foule d'étudiants en médecine venus protester contre un décret du régime militaire, un vieil homme « prononce des discours à la façon des prophètes bibliques et des zéloteurs millénaristes qui entraînaient derrière eux des populations entières dans les terres arides du Nordeste, leur rappelant toutes les injustices qu'ils devaient endurer » (*ELF*, p. 123).³

Le texte rend ainsi compte d'une résurgence du Brésil mystique et on pourrait là établir une équivalence avec l'évocation d'une secte d'illuminés dans *Hôtel Brasília*. Mais, par rapport au texte d'Almino, la façon dont des attitudes, croyances et pratiques culturelles se télescopent avec la modernité est, dans le cas d'*Estive lá fora*, reliée plus directement à un fond local. « Il n'y a guère que dans ces parages qu'il est possible d'entendre un homme débitant un tel langage extravagant, truffé de passages bibliques » (*ELF*, p. 123),⁴ écrit le narrateur ; c'est-à-dire que le Brésil mystique que le texte met en relief n'est pas n'importe quel Brésil, c'est celui du sertão, auquel Recife est forcément rattaché, en tant que capitale du Pernambouc, un État aux traditions très fortes et au climat rude dans son hinterland. Au cœur de la fiction de Correia de Brito, il y a, nous semble-t-il, une interrogation sur la rémanence, les mutations ou bien encore la disparition d'un fond culturel régional, dans un contexte d'uniformisation des pratiques urbaines. Le texte offre de la matière à penser sur la façon dont la culture d'un espace déterminé se fonde et se transforme en mêlant des aspects locaux, nationaux et internationaux.⁵

³ “[...] Discursa como os profetas bíblicos ou os beatos milenaristas que arrastavam multidões nas terras secas nordestinas, alertando contra as coisas ruins”.

⁴ “O homem falando a linguagem extravagante cheia de passagens bíblicas só é possível nessas bandas de cá”.

⁵ Sur la question du régionalisme, nous renvoyons à notre analyse développée dans notre deuxième partie, et rapportons ces mots de Ronaldo Correia de Brito, qui, dans une interview livrée à la presse, force les traits pour souligner un paradoxe dont témoignerait la culture du Nordeste : « Le Nordeste contemporain est mondialisé, c'est la périphérie de la ville. Le sertão, c'est São Paulo ». « Vencedor rejeita o título de regionalista », *Folha de São Paulo*, 15 août 2009, <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200916.htm>, consulté le 17 septembre 2015.

Ce vieux prêcheur, « un illuminé apocalyptique » comme l'appelle Cirilo,⁶ est comme une preuve vivante des traces laissées, jusque dans la culture urbaine, par le mysticisme du sertão. Le personnage redonne foi aux mythes du sébastianisme, de l'Apocalypse et d'une numérologie ésotérique ; il défend l'idée d'une salvation pour les justes et les plus faibles et du châtement divin pour les puissants, dont le dictateur Costa e Silva, qui dirige alors le pays, serait l'incarnation. Les accents de son prêche, que le texte rapporte au style direct, en des paroles très vives, réveillent une utopie religieuse qui fut celle notamment d'Antonio Conselheiro ou de José Lourenço de Juazeiro do Norte, deux grands personnages historiques, tant sur les plans local et national, que le texte cite explicitement (*ELF*, p. 123). Cette utopie religieuse serait, selon Michel de Certeau, tout à fait caractéristique d'un « art brésilien », permettant de faire face à un ordre sociétal inique. De Certeau, ayant étudié des chroniques et légendes colportées dans la région de Bahia, des récits hagiologiques sur des figures similaires d'anachorètes et de prophètes dans les zones arides, en avait conclu qu'il y « avait un espace utopique où s'affirmait, en récits religieux, un possible par définition miraculeux ».⁷

L'apparition d'un tel personnage, chez Correia de Brito, peut bien être mise en parallèle avec Íris, dans *Hôtel Brasília*, ou encore avec les évangélistes « possédés » qui apparaissent dans *Tant et tant de chevaux*. Dans ce mysticisme exacerbé, il y a une révolte qui sourd, ou en tout cas une volonté d'imposer, au moins imaginativement, un autre ordre que celui des cadres sociaux.⁸ Selon l'optique de Roberto DaMatta, dans une société brésilienne divisée entre la notion traditionnelle de personne et la notion moderne d'individu, une troisième sphère, un « autre monde », ferait la synthèse de la maison et de la rue, en « ouvrant des portes pour le renoncement ritualisé de ce monde avec ses souffrances et ses contradictions, ses luttes, ses faussetés et ses injustices ».⁹ La ville invisible des croyances et des légendes se surimposerait aux logiques de la maison et de la rue. Face à des villes particulièrement injustes et inégalitaires, le mysticisme constituerait une autre voie, salvatrice, et c'est peut-être sous cet angle qu'il faut considérer, dans les romans à l'étude, l'importance des sectes et des personnages illuminés.

⁶ “doido apocalíptico”.

⁷ CERTEAU, 1990 (1980), p. 32.

⁸ Voici l'interprétation de Michel de Certeau sur un corpus de récits circulant dans l'Etat de Bahia : « [...] face à l'ordre qui s'impose comme naturel, [...] il fallait une autre scène, religieuse, qui réintroduise sur le mode d'événements surnaturels, la contingence historique de cette 'nature' et, avec des repères célestes, une place pour cette protestation ». *Ibid.*, p. 33.

⁹ DAMATTA, 1997 (1984), p. 46.

Mais ce n'est pas tout : cet épigone d'Antonio Conselheiro, qui apparaît partout où se tiennent des manifestations, fait irruption dans l'intrigue au sein d'un cadre spatial bien particulier, face à l'hôpital Pedro II, « où il y a près d'un siècle la noblesse de Recife avait dansé un bal au premier étage, lors du passage de l'empereur en cette ville » (*ELF*, p. 123).¹⁰ Il n'en fallait pas plus pour que Cirilo, qui fait son stage à l'infirmerie, n'imagine la scène du bal impérial, voyageant par l'esprit dans les salles où « les dames prenaient leurs rafraîchissements, agitaient leurs éventails espagnols et se penchaient aux fenêtres » (*ELF*, p. 124).¹¹ Le roman, tout au long de la diégèse, peuple ainsi Recife de figures d'antan et laisse sous-entendre l'existence d'une ville invisible, en deçà ou par-delà la ville visible. Avec sa trame qui se développe sur fond de tensions sociales et politiques, et puis avec des personnages aussi anachroniques que ce « prophète hors du temps » (*ELF*, p. 126),¹² le temps présent de l'action narrative agite le spectre du passé, celui-ci faisant retour dans le présent : « Il y a quelques instants je jetais un coup d'œil depuis la fenêtre et je me serais cru en 1817, en pleine 'Révolution des Pères'. Cette ville est folle » (*ELF*, p. 126).¹³

La ville est folle, mais n'est-ce pas Cirilo qui voit, dans la ville, sa propre folie, et qui lui donne ces traits oniriques ? En fin de compte, le Recife dessiné par Correia de Brito ne serait « fou » que parce qu'il prend les contours que lui donne la sensibilité débordante du protagoniste et qu'il se configure comme un étonnant tiers-espace, où de multiples Recife se superposent, se croisent et se confondent. L'écriture de Correia de Brito est extrêmement sensible à la « contigüité », à l'hétérogénéité temporelle qui fonde une ville, son architecture et sa mémoire.¹⁴ Un passage l'exprime plus que nul autre, lorsque Cirilo s'assoit sur un banc du Patio do Livramento et se rappelle que ce lieu était, jadis, une zone marécageuse, avant que les Hollandais n'urbanisent l'endroit et ne construisent des canaux.

Cirilo tourne alors son regard vers de belles bâtisses, les plus anciennes datant du XVII^e siècle, mais ayant depuis été déformées par des enseignes de commerce en aluminium et des revêtements en céramique (*ELF*, p. 235). La représentation du lieu est donc entièrement

¹⁰ “Estudantes protestam em frente ao velho hospital Pedro II, onde há um século a nobreza recifense dançou um baile no primeiro andar, durante a passagem do imperador pela cidade”.

¹¹ “as damas bebiam refresco, se abanavam com leques espanhóis, recostavam-se nas janelas [...]”

¹² “um profeta fora do tempo”

¹³ “Ha pouco eu olhava de uma janela e pensei que estava em 1817, na Revolução dos Padres. Essa cidade é maluca”.

¹⁴ Rappelons le sens que donnait l'urbaniste brésilien Sérgio Ferraz Magalhães au mot « contigüité », car s'il a développé ce concept pour indiquer de nouvelles orientations urbanistiques, il nous semble pertinent de le transposer dans le champ littéraire, où il permet d'éclairer certaines facettes des représentations littéraires de la ville : « Dans la reconnaissances des éléments environnementaux et culturels préexistants, la contigüité n'établit pas l'immobilisme : elle dialogue avec l'histoire, la forme, l'usage, le sens et la mémoire ». FERRAZ MAGALHÃES, 2007, p. 85.

sous-tendue par des contrastes d'époques, et Cirilo en vient à imaginer ce qui existait avant même que la ville ne s'érige, comme en un « retournement magique »¹⁵ du temps, qui lui fait voir les mangroves à l'état sauvage, et la présence des indiens *caetés*... Cirilo divague, certes, mais l'écriture, en suivant le fil de ses divagations, à travers une série d'analepses, déracine Recife d'un cadre spatio-temporel étriqué et la déporte dans un au-delà temporel, ce qui lui donne une épaisseur poétique.

Cependant, au-delà des accents poétiques de ces passages où se superposent les strates temporelles de Recife, le texte donne aussi à contempler les temps présents au regard de l'histoire de la ville, ou plus largement de celle du pays. Les anachronismes de la ville font résonner à la surface du texte une interrogation critique sur l'évolution historique de la ville et du pays, ainsi que sur des problèmes actuels, revisités à la lueur du passé.¹⁶ Par exemple, dans dans le passage que nous venons d'évoquer, Cirilo, pensant au legs urbanistique des Hollandais, se dit que « Recife n'a jamais tranché son dilemme amoureux entre Portugais et Flamands » (*ELF*, p. 236).¹⁷

Comme si sa ville avait une double personnalité et qu'elle ne savait trop se situer, partagée entre la célébration de l'expulsion des Hollandais par les Portugais (célébration matérialisée par des monuments et des tableaux, comme le relève le narrateur) et, d'autre part, des déclarations passionnées à la gloire de ces temps supposés de tolérance, « où les habitants parlaient les langues les plus diverses d'Europe et plusieurs d'Afrique, et où il y avait une liberté de cultes » (*ELF*, p. 234),¹⁸ ce qu'avait acté la construction de la première synagogue, « la première des Amériques ». Ces réflexions, dont le protagoniste est le porte-voix, prennent d'autant plus de relief qu'elles renvoient en creux au contexte politique de l'intrigue, durant la

¹⁵ “um volteio mágico”.

¹⁶ Nous avons déjà évoqué, à plusieurs reprises, le fait que Correia de Brito, en écrivant sur le Recife de l'époque dictatoriale, ne cesse d'avoir à l'esprit le Recife contemporain et le Brésil des temps présents. Pour renforcer une dernière fois ce propos, citons ses propres mots, très explicites, dans une chronique écrite en 2016, où il faisait le constat d'une escalade de propos haineux et de comportements agressifs, depuis les manifestations qui avaient secoué le Brésil en 2013 : « En 2012, un an avant ces marches incendiaires, j'ai publié *Estive lá fora*, un roman [...] qui pensait le Brésil actuel à travers la perspective du passé récent, la dictature militaire. Au Brésil, contrairement à l'Argentine, tout de suite après l'amnistie et les élections au suffrage direct, les gens oublièrent rapidement les séquelles des années de répression. Peut-être même ne sont-ils aujourd'hui pas capables de voir un lien entre les événements tout frais et notre passé encore si proche. [...] C'est à cause de cette culture qu'*Estive lá fora* fut considéré comme un roman qui forçait le trait de façon abusive, violent, rouvrant des blessures déjà guéries et des tourments oubliés. Un an après sa publication, toute l'atmosphère que j'avais retracée dans ma littérature a éclaté d'une façon non moins violente ». CORREIA DE BRITO, Ronaldo. « Estive lá fora, estive nas ruas ». In.: *Pernambuco. Suplemento oficial do Diário do Estado*, Recife, 30 novembre 2016.

¹⁷ “Recife nunca resolveu sua dicotomia amorosa entre portuguesas e flamengos”.

¹⁸ “[...] A cidade se orgulha em que os habitantes falavam as línguas vivas da Europa e várias da África, havia liberdade religiosa e na sinagoga da antiga rua dos Judeus, a primeira das Américas, estudava-se e escrevia-se o hebraico”.

dictature, dans une époque où les libertés sont clairement menacées, et alors que la ville n'aurait dans le fond toujours pas dénoué cette ambiguïté, divisée qu'elle est entre les aspirations révolutionnaires et les vieux conservatismes, écartelée entre une ouverture au monde et la volonté de préserver ses richesses culturelles.

Lisons cet extrait que nous venons d'analyser en le confrontant à un autre passage, qui lui est antérieur dans le récit. On verra ainsi que le présent et le passé se reflètent dans les mêmes eaux, que l'ambiguïté de la ville au sujet de son passé hollandais trouve un écho dans des problématiques plus récentes, liées à la place, dans le monde, d'une ville comme Recife (ou comme Olinda, dont elle est la « ville-jumelle »).¹⁹ Alors que Cirilo, dans cet autre passage du récit, se promène dans Olinda – la riche ville de l'aristocratie rurale (« *os senhores* »), juste en face de Recife, que les marchands portugais (« *os mascates* ») avaient vaincu en 1711 – le texte, une fois encore, fait allusion aux temps anciens, à une accumulation d'épreuves subies par la ville : Olinda « résista à l'incendie des Hollandais, aux révolutions, à l'humidité et au soufre suintant sur les murs, à la perte de pouvoir économique et politique, toujours debout, en survivant » (*ELF*, p. 163).²⁰ Cette énumération emphatique sur les vicissitudes de l'histoire de la ville dénote la dégradation croissante qui ronge Olinda et, au passage, faisons remarquer ce procédé fréquent chez Correia de Brito, qui associe une déchéance symbolique ou économique à l'image concrète des pierres et des murs portant les marques du temps.

Avec son patrimoine ancien, ses « chaussées mal entretenues et ses rues pavées inégales », Olinda « se tient face au monde, ouvrant portes et fenêtres pour une colonisation pacifique des nouvelles habitudes ». On y croise des jeunes vêtus à la mode hippie, des filles à la page, et l'endroit attire les touristes (*ELF*, p. 163).²¹ Mais l'ouverture de la ville n'est-elle pas une fois de plus qu'un trompe-l'œil, une évolution aussi mal assumée que « le dilemme amoureux entre Portugais et Flamands » ? Les mots du narrateur sont cinglants : « Elle [Olinda] a été désignée Californie de l'hémisphère sud, un territoire supposé libre. Supposé » (*ELF*, p. 163).²²

La redondance de l'adjectif, qui plus est dans une phrase nominale, est sans appel. Ce que le lecteur en retire comme impression, c'est que la ville n'a pas vraiment su s'appuyer sur

¹⁹ «cidade gêmea».

²⁰ «[Olinda] Resistiu ao incêndio dos holandeses, às revoluções, à umidade e ao salitre das paredes, à perda do poder econômico e político, sempre de pé, sobrevivendo».

²¹ «Quem passa olha o casal de namorados, a moça elegante e o moço meio hippie, caminhando pelas calçadas toscas e ruas de pedra sem polimento. A cidade encara o mundo, abre as portas e janelas a uma colonização pacífica dos novos costumes».

²² «Foi [Olinda] eleita Califórnia abaixo da linha do Equador, suposto território livre. Suposto».

son passé, n'a pas su en faire un atout pour s'ancrer dans la modernité ; l'ouverture vers le monde n'est qu'une nouvelle forme de « colonisation pacifique », derrière le masque de la culture. Le texte déplace alors son focus du lieu vers les gens, et ce qui prime, une fois encore, est cette note mélancolique que l'on entend tout au long du roman :

Telle une trouée dans la joie exubérante, une tristesse soudaine envahit les gens d'Olinda. Cela s'aggrave quand les cloches de l'église sonnent sans raison ou que la brise caresse les cheveux, agitant les peurs. *ELF*, p. 163.²³

Les dernières phrases de cet extrait, à Olinda, sont emblématiques de l'écriture d'une ville où les signes extérieurs, des bruits de cloche et le souffle du vent, se confondent avec des sentiments intérieurs, la tristesse en l'occurrence. Tous ces signes entremêlés viennent nourrir l'inquiétante étrangeté de la ville...

9.7 *O fotógrafo* : Curitiba entre intériorité et extériorité

Nous avons vraiment insisté sur ce point dans cette dernière partie de notre travail, *O fotógrafo* est un roman qui représente Curitiba en se réappropriant des procédés et des abordages qui sont propres au cinéma et à la photographie. Non pas que le roman copie le cinéma et la photographie – cela est tout bonnement impossible. Il se n'agit pas plus d'une réécriture à la façon d'un script de cinéma. Mais plutôt d'une façon de stimuler les potentialités de la littérature, d'une invention libre répondant au défi que représentent ces formes d'art pour la littérature, notamment en ce qui concerne les notions de mouvement, de succession des images et de cadrage des scènes.¹ Pour approfondir certains des points soulevés au cours de notre analyse, nous entendons maintenant étudier un passage qui nous semble absolument révélateur des « cadrages » narratifs que le roman découpe et assemble, de façon à suivre les pensées des personnages et à construire l'espace de l'intrigue selon des séquences de « photogrammes ». Dans l'un des derniers chapitres du livre, « Duarte se

²³ “Em meio à alegria da exuberância, uma tristeza repentina invade as pessoas em Olinda. Piora quando as os sinos das igrejas tocam por nada ou a brisa acaricia os cabelos, provocando temores”.

¹ Le cinéma représente là un défi nouveau, dans la mesure où il anime les images et où il les fond l'une à l'autre, l'autre, en donnant cette impression de continuité visuelle que nous éprouvons dans la vie réelle. Mais la question du cadrage et de l'ajustement d'une image est quelque chose que tout écrivain, plus largement, pouvait déjà observer dans la peinture. Cela pourrait donner lieu à une très vaste interrogation critique, et nous rappellerons simplement, en guise d'exemple, ce qu'Henri Mitterand écrivait au sujet de la représentation de Paris, chez Zola : « Le lecteur visite la ville avec les yeux de Manet, de Courbet, de Monet, de Pissaro, ou encore de Bérard ou de Steinlein. Zola utilise les mêmes perspectives, les mêmes cadrages, les mêmes lumières, et les mêmes couleurs que ses amis peintres [...] ». MITTERAND, 2008, p. 38.

réveille au petit matin » (“Duarte acorda de madrugada”), le professeur Duarte se réveille soudainement au milieu d’un rêve et, incapable de se rendormir, va finalement trouver le calme dans la contemplation de la ville, depuis la fenêtre de son appartement.

Comme le photographe du haut de l’Alto das Mercês, qui éprouvait une sorte de bien-être à accompagner « les lumières qui s’éteignent et s’allument dans l’obscur de la ville », dont il avait l’impression de sentir ainsi la « respiration » (*OF*, p. 220 et 221),² Duarte semble vouloir être maître du paysage qui lui fait face : « Il avait toujours souhaité avoir de puissantes jumelles – et une jambe cassée comme alibi, songea-t-il en souriant – pour contrôler la ville entière dans le cadre de cette fenêtre » (*OF*, p. 236).³ Une forme de pudeur aurait empêché le personnage d’exaucer ce souhait ; il en reste donc à observer le paysage sans l’aide de jumelles, mais son désir n’en est pas moins significatif. De fait, à chaque fois que les personnages peuvent embrasser la ville du regard, ils vivent cet espoir déraisonné d’un contrôle sur la ville, sans doute avec un désir de compensation par rapport à leurs vies personnelles, dont ils sentent bien qu’ils n’ont plus la maîtrise.

Par ailleurs, une allusion à un grand film du cinéma, dans la phrase citée plus haut, donne du relief au motif du voyeur, car comme le fait remarquer Sheila Staudt, « la référence avec l’un des classiques d’Alfred Hitchcock – *Fenêtre sur cour*, de 1954 – est claire dans ce passage ».⁴ La jambe cassée et les jumelles sont en effet deux attributs du protagoniste de ce film, un reporter photographe (non pas comme Duarte, mais comme le personnage principal de Tezza), qui, de la fenêtre de son appartement, passe son temps à observer ses voisins à travers le zoom de son objectif, souhaitant contrôler leurs moindres faits et gestes. Cependant, Duarte ne voit rien d’autre que quelques phares allumés ici ou là. En cette heure avancée de la nuit, il en est réduit à suivre le ballet imprévisible de lumières qui, dans les immeubles voisins, parfois s’allument et le plus souvent s’éteignent, « comme dans les déplacements d’un jeu » (*OF*, p. 236).⁵ Manifestement, ce jeu lui échappe et, cela va sans dire, le dessein de de vouloir maîtriser le paysage est une illusion. Dans un dernier regard, il cherche vainement une lumière qui s’allumerait depuis une fenêtre quelconque de la ville, mais il doit se rendre à l’évidence, « désormais les lumières ne font que s’éteindre » (*OF*, p. 240).⁶

Dans l’ensemble de ce passage, ressortent en tout cas très bien des techniques régulièrement employées par Cristóvão Tezza pour représenter la ville. L’écriture procède,

² “[...] acompanhando ainda as luzes que se apagavam e se acendiam no escuro da cidade”. “A cidade respira”.

³ “Sempre desejei ter um binóculo potente – e uma perna quebrada como desculpa, e ele sorriu – para controlar a cidade inteira no painel desta janela [...]”.

⁴ STAUDT, 2015, p. 116.

⁵ “como em lances de um jogo”.

⁶ “jogo da madrugada”, “as luzes agora só se apagavam”.

comme un appareil photo, à des cadrages qui modulent, d'un photogramme narratif à l'autre, la distance établie par rapport à l'objet décrit. Partant d'un plan large sur « l'obscurité tranquille de Curitiba » (*OF*, p. 236),⁷ le texte ne cesse ensuite de découper des vues sur tel ou tel détail que Duarte perçoit de la rue, tels ces clignotements de lumière dans les appartements aux alentours, ou bien ce chien qui court derrière un camion et cesse tout à coup d'aboyer lorsque le camion s'immobilise devant lui, d'un vigoureux coup de frein (*OF*, p. 237). Surtout, ces différents cadrages sur la ville alternent avec ce que l'on pourrait qualifier de plans réduits, focalisés sur les pensées de Duarte, de sorte que des images du dehors et des cadrages sur l'intériorité du personnage s'enchaînent dans un effet de montage fluide. Sur le plan narratif, les pensées du personnage, au style indirect ou au style indirect libre, s'enchevêtrent, sans transitions, avec des descriptions externes.⁸

Subjectivité et extériorité s'interpénètrent, mais peu à peu l'état d'égarement qu'éprouve le personnage, tombé amoureux d'une jeune femme ces derniers jours, semble prendre le dessus. Les impressions liées au paysage nocturne que Duarte a face à lui finissent par passer au second plan, à tel point que sa propre image, dans le reflet de la fenêtre, efface la vision des rues de Curitiba. Il y a là un retournement du voyeurisme contre le voyeur, qui, loin de parvenir à déchiffrer les signes de la ville, assiste perplexe à l'apparition de son double. En sus, ce double, de façon très symbolique, surgit « tremblant, déformé et obscurci dans le reflet de la vitre » (*OF*, p. 240).⁹ Comme il ne cesse de le faire tout au long du roman, roman, Tezza joue donc pleinement des possibilités que lui offre l'exploration du champ optique, en créant des effets de miroir qui allégorisent les difficultés des personnages à cerner tant leur ville que leur propre identité.

Ce n'est d'ailleurs pas la première fois, durant la journée retracée par le récit, que Duarte se retrouve, semblablement, pris à son propre piège. En début de soirée – et donc dans un chapitre antérieur –, le professeur, déjà, contemplant la ville depuis son balcon, un verre de cachaça à la main, avec la délectation d'un solitaire pouvant laisser épancher sa rêverie. L'arrivée soudaine de sa femme Mara avait alors rappelé brutalement au personnage ses problèmes personnels. « Maintenant les vitres de la fenêtre réfractaient les formes du salon plutôt que les lumières de la ville » (*OF*, p. 184).¹⁰ Bárbara Cristina Marques, analysant cette

⁷ “a escuridão tranquila de Curitiba”.

⁸ Par exemple : « Je ne pourrais jamais être un Casanova, trancha-t-il, en souriant vers la ville dans la pénombre, pénombre, où une fenêtre s'alluma et s'éteignit aussitôt, au loin ». (“Eu nunca seria um Casanova, ele decidiu, sorrindo para a escuridão, onde uma janela distante se acendeu e se apagou em alguns segundos. Essas coisas são complicadas. Você disse ‘coisas’?” *OF*, p. 238).

⁹ “[...] Aparecia trêmulo, deformado e escuro no reflexo da janela”.

¹⁰ “Agora os vidros da janela refletiam mais a própria sala que as luzes da cidade”.

scène, éclaire en quoi ce jeu de reflets, plus qu'un effet simplement visuel, métaphorise le trouble du personnage, contraint de voir en lui-même plutôt que d'observer la ville : « Réfléter la salle où le personnage se trouve renvoie à un mouvement entropique selon lequel il est nécessaire de regarder en soi-même ».¹¹ La suite du passage confirme l'interprétation de la critique, et c'est bien la figure de Duarte, à la place des objets de son salon, qui finit clairement par se détacher dans le reflet de la vitre : « Il éprouva un choc inattendu, en voyant sa propre image dans la vitre obscure : des choses qui ne passent pas par le cerveau, pensa-t-il encore [...] » (*OF*, p. 185).¹²

D'une vue sur la ville, on est donc passé à ce reflet du professeur dans la vitre, où se lisent des « choses qui ne passent pas par le cerveau », les pensées tourmentées du professeur, son inconscient et, en particulier, son remords d'avoir embrassé une jeune femme dans le courant de l'après-midi, alors qu'il est encore marié. Au sujet de ces deux épisodes, où Duarte se voit lui-même en reflet, on songe aux mots suivants de Susan Sontag : « Comme une paire de jumelles que l'on pourrait prendre indifféremment par les deux bouts, l'appareil photo rapproche l'exotique, le rend familier, tandis qu'il rapetisse le familier, l'éloigne, le rend abstrait, étrange ». ¹³ C'est aussi un commentaire qui, plus généralement, renvoie assez directement à la personnalité du photographe, le personnage principal, qui tout en posant son regard de professionnel sur tout ce qu'il voit, est d'une maladresse insigne dans sa vie privée, n'étant pas capable de vraiment cerner les choses et les gens et ses propres sentiments.

Mais revenons au chapitre du roman intitulé « Duarte se réveille au petit matin » : juste avant de voir son reflet dans la vitre, le professeur, « au même instant » où il cherchait une lumière s'allumant dans un appartement du quartier, trébuche sur une réflexion relative à « la représentation de la conscience », qui serait le « plus grand mystère du langage littéraire » (*OF*, p. 240).¹⁴ Le regard sur la ville plongée dans le noir et la réflexion de Duarte sont, une fois de plus, parfaitement simultanées, mais cette simultanéité n'est pas fortuite, elle sert de point d'appui à l'argumentation que le professeur développe. « Le jeu de l'aube, comme il l'avait proféré dans un cours que personne n'avait compris » (*OF*, p. 240) :¹⁵ tels sont les mots, ponctués de doublés points, qui introduisent la réflexion littéraire de Duarte. En d'autres termes, ces deux choses, le « jeu de l'aube » et « la représentation de la conscience » dans le

¹¹ Bárbara Critisna Marques, *op. cit.*, p. 225.

¹² « Sentiu uma comoção inesperada, olhando para si mesmo na vidraça escura: coisas que não passam pelo cérebro, ele ainda pensou [...] ».

¹³ SONTAG, 2008 (1973), p. 227.

¹⁴ « A representação da consciência, ele se atropelou, mais ansioso, ao mesmo tempo que procurava uma luz que se acendesse em alguma janela [...], a representação da consciência era o maior mistério da linguagem literária [...] ».

¹⁵ « O jogo da madrugada, como ele disse numa aula que ninguém entendeu, e era tão nítido [...] ».

langage littéraire, sont explicitement rapprochées par le professeur, pour qui il y aurait une équivalence entre, d'une part, la façon dont le regard procède à une sélection ou à un filtrage du paysage auquel il est confronté et, d'autre part, l'organisation de la pensée et de ses soubresauts, selon un choix établi par l'écrivain – un choix nécessairement subjectif.

Tezza a ici recours à son personnage professeur de lettres pour intégrer dans son roman des questionnements métalittéraires. Il est impossible d'avoir une maîtrise sur un paysage, qui plus est un paysage urbain où les personnes et véhicules sont en constante mobilité,¹⁶ tout comme il est impossible de représenter la conscience « au pied de la lettre », tout simplement parce que « nous pensons sous la forme de débris » (*OF*, p. 240).¹⁷ Par conséquent, « l'idée même d'une mimésis toute pure est une fraude », et de ce fait il importe de « réorganiser les événements, selon un indispensable regard subjectif, rénové », ce qui revient à « choisir [...] ce regard » (*OF*, p. 240).¹⁸ Tous les termes employés par Duarte renvoient à l'équation littéraire de Tezza, qui à travers une succession fragmentaire de photogrammes cherche à épouser les discontinuités d'une « pensée sous la forme de débris », tout en opérant des choix qui orientent la narration sur telle ou telle action des personnages, et tout en réorganisant les événements racontés et les points de vue au sein d'une structure qui assure un minimum de cohérence, de telle sorte que des correspondances apparaissent entre ces points de vue.

Le roman serait donc une suite de cadrages, de choix d'éléments visuels, émotionnels et intellectuels, de zooms et de plans plus larges allant de la ville à la pensée intime des personnages, puis de nouveau de la pensée intime des personnages vers des images de la ville, incessamment. Les agissements des personnages et les scènes visuelles avancent de concert, et les photographies des consciences sont non moins importantes que les cadrages spatiaux pour donner vie et forme à Curitiba. Lorsqu'ils marchent dans les rues, ou bien lorsqu'ils toisent la ville du haut d'un appartement ou d'une colline, les personnages, comme Duarte dans son « jeu de l'aube », semblent animés par le désir d'avoir une prise ou une maîtrise sur cette ville, comme si cela pouvait leur permettre, parallèlement, de mieux s'orienter dans le

¹⁶ En ce qui concerne la mobilité et la fragmentation des paysages urbains, la photographie, au cœur des dispositifs narratifs de Tezza, aurait été un canal d'expression qui, dans le cours de son histoire, en a fait l'expérience de la façon la plus manifeste. Françoise Gaillard nous le rappelle : « Depuis longtemps les photographes ont renoncé à totaliser les villes devenues intotalisables et ne les livrent à notre regard que sous forme de fragments arrachés à leur immensité. Cette fragmentation, que l'explosion urbaine impose à la photographie et à tous les arts de l'image, est peut-être au plus près de l'expérience nouvelle de la ville ». GAILLARD, 2004, p. 209.

¹⁷ “ao pé da letra”; “pensamos em cacos”.

¹⁸ “[...] Nós pensamos em cacos; a representação mimética, ele escreveu no quadro, ao pé da letra é ilegível, e afinal a própria ideia da pura mimese é uma fraude; e para saber o que pensamos é preciso reorganizar o evento, segundo um novo e indispensável olhar; nós temos de escolher [...] esse olhar [...]”.

dédale de leurs vies personnelles. Pourtant, le texte n'a de cesse de souligner combien ces consciences sont écrasées par la solitude, et il est fréquent que les personnages se croisent dans la rue sans se voir, s'épient les uns les autres sans jamais vraiment se parler.

La seule façon, pour redonner du liant dans les rapports interpersonnels et rencontrer une forme d'harmonie avec la ville, semble être la voie fragile trouvée par Íris et le photographe. Cette voie est celle d'un regard empathique, d'une façon de regarder l'autre dans sa transparence, avec amour ; c'est la voie d'une affirmation personnelle par l'envie d'aller pleinement vers l'autre : « Une rencontre entre deux personnes pour partager des sensations jumelles » (*OF*, p. 280).¹⁹ Dans le dernier chapitre du roman, l'écriture matérialise d'ailleurs cette rencontre intime en fondant vraiment les points de vue internes des deux personnages, le photographe et Íris, par une alternance remarquable des flux de pensée, d'un personnage à l'autre, au sein d'une même phrase ou d'un même paragraphe. Dans certaines phrases, en effet, seule la présence de verbes introducteurs permet de démêler le point de séparation entre le flot de pensées du photographe et celui d'Íris.²⁰

Le sentiment naissant entre les deux personnages est caractérisé par un regard sincère, sans faux-semblants. Comme dans le reste du roman, le texte insiste sur l'aspect visuel de cette relation empathique mutuelle : « Elle me regarde, pensa-t-il, comme quelqu'un qui veut vraiment me voir » (*OF*, p. 283),²¹ note le photographe. Tandis que la jeune femme se voit telle qu'en un « miroir » dans les photos réalisées par le photographe : « c'est moi » (*OF*, p. 266),²² dit-elle simplement.²³ Le rapprochement entre Íris et le photographe n'est pas vraiment scellé à la fin du roman, tout reste encore fragile, balbutiant ;²⁴ pourtant, il est significatif que cela soit justement ces deux personnages qui nourrissent le projet d'une réinvention de la ville par une sorte de jeu de pistes. Comme si le fait de regarder l'autre avec

¹⁹ “Alguém que encontra alguém próximo para compartilhar sensações irmãs”.

²⁰ En voici une illustration : « Maintenant il continuait à l'observer [...] avec l'impression qu'elle déchiffrait la photo comme une espèce de clef, pensa-t-il, essayant de deviner ce que voulait dire cette humidité dans les yeux d'Íris, si c'était à cause de la fumée, ou des larmes, ou est-ce que c'est de la pornographie, pensa-t-elle, en essayant de se contrôler, ce sur quoi nous avons un contrôle [...] ». (“Agora, ele continuou avaliando [...] é como se ali fosse decifrando a fotografia como uma espécie de chave, ele pensou, tentando adivinhar o que era a umidade dos olhos de Íris, se fumaça, se lágrima, se pornografia, ela pensou, tentando se controlar, aquilo sobre o que não temos controle [...]”). *OF*, p. 268-269).

²¹ “Ela está olhando para mim, ele pensou, como quem quer de fato me ver”.

²² “Sou eu, ela disse – e tanto uma criança que descobre a fotografia quanto um adulto surpreso por algum mistério insuspeitado que se revela bruto no espelho”.

²³ C'est en même temps un horizon d'attente très commun pour la personne photographiée, qui a toujours l'espoir que l'image et le « moi » ne fassent qu'un, comme Roland Barthes l'avait signalé : « Je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec mon 'moi' ». BARTHES, 1980, p. 26-27.

²⁴ On pourrait là trouver comme un écho aux très beaux mots d'Emmanuel Levinas sur l'amour. Éros est « la relation avec l'altérité, avec le mystère, c'est-à-dire avec l'avenir, avec ce qui dans un monde, où tout est là, n'est jamais là ». LEVINAS, 1991 (1978), p. 81.

amour et de se sentir aimé dans le regard de l'autre ouvrait la possibilité de pratiquer et d'investir autrement la ville, en un rapport lui-même amoureux avec les rues de Curitiba...

Face à la contemporanéité et à cet espace urbain atrophié dont on ne sait plus trop où il commence et où il s'arrête, les écrivains du corpus procèdent à une relecture et à une réécriture du monde urbain contemporain, dont ils traduisent le caractère sans cesse changeant et dynamique par une hétérogénéité générique et par des procédés d'écriture attentifs au mouvement, à la suite ininterrompue d'images, de textes publicitaires et d'informations auxquels les individus sont confrontés dans les grandes villes. *Tant et tant de chevaux* atomise complètement la structure classique d'un roman, tandis qu'*Estive lá fora* insère plus classiquement des genres intercalaires (lettres, dialogues sans la présence d'un narrateur ou notes d'un carnet intime), dans le fil d'un récit centré sur la trajectoire individuelle du protagoniste ; *O fotógrafo* fait défiler des images et des « films de conscience » en se présentant comme un dédoublement du cinéma, alors que *Récit d'un certain Orient* transcrit plutôt des sortes de peintures vivantes, avec des masses de couleurs et des formes suggestives. Ce sont des exemples parmi d'autres de spécificités propres à chacun de ces romans, mais au-delà de ce qui les distingue, tous ces textes mettent en place des images et des procédés qui leur permettent de représenter les villes en tant qu'espaces pluriels et mouvants, des espaces pratiqués au quotidien et traversés par de multiples dialectiques sociales et dynamiques territoriales, notamment lorsque sont confrontés le bâti urbain et la nature.

Entre le réel et la représentation, entre la ville de référence et la ville de papier que leurs fictions étalent, ces textes laissent une place pour l'invention, pour l'exploration de ressorts symboliques et oniriques, faisant entendre, bien qu'atténués ou dissimulés, des échos utopiques. Mais cet espace tiers qu'ils font apparaître, un espace aux temporalités distinctes et aux imaginaires pluriels, n'est pas simplement une source de poésie. Les mots de Michel de Certeau, pleins d'à-propos, nous aident à comprendre un aspect qui, il nous semble, est au cœur des romans étudiés : « Le temps accidenté, c'est ce qui se raconte dans le discours effectif de la ville : une fable indéterminée, mieux articulée sur les pratiques métaphoriques et sur des lieux stratifiés que l'empire de l'évidence dans la technocratie fonctionnaliste ».²⁵ C'est-à-dire qu'en faisant ressortir l'imprévu et en croisant les temps, les textes vont au plus près d'expériences vécues de la ville, à l'opposé d'une vision de la ville statique, corsetée par la rationalité et segmentée de toutes parts sous les effets de la modernisation.

²⁵ CERTEAU, 1990 (1980), p. 296.

CONCLUSION

Nous ne sommes pas sans savoir, au moins depuis Baudelaire, que « la forme d'une ville change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel ». ¹ Mais alors que dire des formes des villes quand elles sont affectées par des mutations aussi profondes et rapides que celles que les grandes agglomérations d'Amérique latine ont connues lors des dernières décennies ? Les formes de villes, ainsi que les formes de sociabilités qui s'y développent, tel est, pourtant, le matériau, si élastique et variable, que les sept auteurs de notre corpus retravaillent. Pour ce faire, ils intègrent dans les textes mêmes, c'est-à-dire dans le langage, dans la forme et par une diversité de sous-genres, l'hétérogénéité, le mouvement et la fragmentation qui caractérisent le monde urbain les environnant.

Les techniques utilisées sont très variées... *O fotógrafo* rend compte d'une perception simultanée et spéculaire (d'un personnage à l'autre) de la ville par le biais du monologue intérieur et de procédés d'écriture superposant des images extérieures de la ville et des « photogrammes » de consciences intérieures, ou de pensées en action, se déroulant dans le rythme de la marche. *Tant et tant de chevaux* amoncelle une multitude d'idiolectes sociaux, de bribes de texte (papiers volants, brèves de journaux, listes d'emploi...), de situations romanesques aux quatre coins de São Paulo. *Estive lá fora* insère des genres intercalaires – lettres, dialogues directs ou annotations de carnet personnel – dans le fil d'une narration classique à la troisième personne, de telle façon que la ville de Recife est animée par la subjectivité du protagoniste. *Hôtel Brasília* fond les paroles rapportées des personnages dans le récit à la troisième personne, sans rupture syntaxique, de sorte que dans l'arène du récit se confrontent directement plusieurs discours sur la ville, sa fondation et son évolution.

Récit d'un certain Orient s'édifie comme « un chœur de voix discordantes » (*RCO*, p. 204), ² regroupant des récits qui émanent d'individus de plusieurs générations et de cultures distinctes, des contes et des éclats de souvenirs, des représentations exotiques et des mises à distance critique, Manaus étant représentée de façon fractale. *Passager de la fin du jour* est un récit qui ne progresse que dans le cours heurté et discontinu d'un voyage en bus dont on n'est même pas sûr qu'il arrive à destination. *Le silence de la pluie* réinvestit en même temps qu'il

¹ Voici les deux vers, en entier, du poème de Baudelaire : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ». BAUDELAIRE, 1968 (1857), p. 96.

² C'est l'expression employée par la narratrice principale elle-même. "Um coral de vozes dispersas" (*RCO*, p. 148).

les déconstruit des codes traditionnels du genre policier – à la lecture du prologue le lecteur pourrait avoir l'impression de déjà tout savoir sur le supposé acte criminel qui sert d'amorce au roman et à la fin les mystères n'ont sans doute jamais été aussi épais – un peu à l'image de ce Rio de Janeiro qui est décrit par une foule de détails réalistes et qui n'en laisse pas moins d'être troublé, d'un bout à l'autre du roman, par une pluie insidieuse et silencieuse...

Ces choix de composition et d'organisation du récit servent à infléchir le cours des représentations de l'objet urbain, par la dimension réflexive du texte littéraire. Or la fragmentation semble partout avoir le primat, de par la discontinuité narrative, les ruptures syntaxiques – très perceptibles dans *O fotógrafo* et *Tant et tant de chevaux* – ou bien les croisements de supports narratifs et les ambiguïtés génériques, comme lorsqu'*Hôtel Brasília* nourrit un jeu parodique et ambivalent sur les genres du blog, du roman-feuilleton et du livre de mémoires, incitant le lecteur à mettre à distance les affirmations du narrateur tout autant que les discours édifiants sur le projet modernisateur de Brasília. Entre le réel et la représentation, la ville de référence et la ville de papier que la fiction étale, c'est donc le même éclatement que l'on retrouve, la même édification de frontières physiques et symboliques qui séparent quartiers, classes sociales et individus (un thème essentiel chez Rubens Figueiredo, en particulier).

En ce qui concerne les types de représentation visant à caractériser l'aspect physique et visuel de la ville dans les textes, le *parcours*, avec sa logique discontinue, prédomine par rapport à la *carte*, en tant que déploiement d'une vision générale de la ville – comme dans les récits contemporains étudiés par Henri Garric, dont les intuitions ont servi de guide à notre analyse. L'inscription de la marche dans l'écriture ne renvoie plus à des rencontres, des contacts directs avec autrui et avec la ville parcourue, ce qui est tout à fait symptomatique dans *O fotógrafo*, où les promenades des personnages dans Curitiba se présentent avant tout comme une suite de rencontres avortées, d'observations de biais et de traques à l'insu des autres. Tel Espinosa, les personnages marcheurs des romans de ce corpus paraissent souvent « guidés par un pilote automatique », ils n'emmagasinent que des expériences disjointes de la ville au cours de leurs promenades et lorsque, en de rares instants, les textes font allusion à des panoramas de la ville, ils sont incapables d'en faire une synthèse.

En dépit de cette fragmentation qui affecte les formes des romans et parfois leur langage, il faut relever, dans les esthétiques des auteurs, l'importance de la narration, de la construction d'une histoire qui s'ancre dans les questions de son temps. Par rapport à un

tropisme de quelques auteurs de générations précédentes pour un travail brut sur la forme et pour une littérature qui aurait comme enjeu principal une déconstruction du langage et du réel, les romanciers de notre corpus, suivant une ligne dominante de la fiction contemporaine, entendent revenir au récit et à une articulation avec les problèmes de leur temps. Le cas de *Tant et tant de chevaux*, avec sa structure fragmentaire qui fait imploser toute unité narrative, ne fait cependant pas figure d'exception ; au contraire, Ruffato n'a recours à la décomposition de la forme et à l'agglutinement de langages déstructurés que pour mieux livrer un « témoignage documenté »,³ sans intention parodique (ce qui n'empêche pas quelques traits d'humour), sur la quantité de chocs dans la ville, la perception d'une réalité particulièrement difficile par de multiples personnages anonymes.

S'il n'est pas strictement et artificiellement formaliste, le travail sur la structure et le langage mené par Luiz Ruffato est en même temps caractéristique d'une prise de distance par rapport à un certain type de réalisme. En effet, dans une période où le « réalisme féroce » fait florès et où des auteurs généralement considérés sous l'étiquette de la « littérature marginale » inscrivent dans la fiction une représentation sérielle de la violence, en une esthétique hyperréaliste, il nous semble que les romanciers ici étudiés ont travaillé la matière du réel par d'autres biais que le simple recours à des images-chocs et à un langage cru. Par rapport à ces thématiques centrales dans le Brésil d'aujourd'hui – la violence et l'exclusion –, *Passager de la fin du jour* et *Tant et tant de chevaux* se distinguent, au sein de notre corpus, par le fait qu'ils mettent en évidence plus directement une lutte et des tensions irréconciliables entre différents univers sociaux et spatiaux, tandis que les autres romanciers, sans que leurs fictions n'induisent toutefois au déni de ces fractures, n'en font pas le point névralgique des récits et des situations romanesques.

De façon générale, si l'on peut sans trop de contestations possibles parler d'une veine « réaliste » pour nos sept romanciers, insistons sur le fait qu'il ne s'agit pas tant d'un réalisme véhiculé par le désir de montrer un réel objectif, ou bien de l'hystériser en reproduisant sa violence jusqu'à l'épuisement. On peut déceler dans ces textes, à des degrés divers, une forme de réalisme descriptif, avec des aspects documentaires sur les conditions de vie urbaines ou bien sur des événements historiques de telle ou telle ville (les cérémonies à la gloire de Brasília, les révoltes étudiantes à Recife, notamment), mais ce qui prime dans la façon

³ Telle est l'expression employée par le critique Dominique Stoenesco. Un « témoignage documenté », certes, mais retravaillé par l'auteur selon les modalités de l'inventivité fictionnelle. Stoenesco ajoute : « Le texte littéraire de Ruffato est à la fois source d'information et objet esthétique ». STOENESCO, 2010, p. 272.

d'introduire le réel dans ces fictions, c'est ce que l'on pourrait désigner par les termes de « réalisme suggestif », de « réalisme réflexif »,⁴ ou encore de « réalisme affectif », selon une formulation empruntée à Karl-Erik Schøllhammer.⁵

Réalisme suggestif, car la visée des auteurs est davantage de créer des effets de réalité, plutôt que de prétendre à un rendu concret et omniscient de celle-ci, et parce qu'une place est laissée au lecteur pour combler les lacunes du texte, comme dans *Récit d'un certain Orient* où les récits croisés pris en charge par des narrateurs eux-mêmes pleins de doutes et de failles psychologiques demandent un effort pour confronter les perspectives temporelles et spatiales sur la ville de Manaus et la vie d'une famille libanaise au sein de cet espace. Réalisme réflexif, car souvent les discours sur la ville ainsi que des grands débats d'idée sur le Brésil contemporain sont réverbérés par la polyphonie romanesque,⁶ dans les dialogues entre personnages ou bien à travers l'intromission de la narration dans la conscience de l'un des personnages. De fait, l'exploration de l'intériorité des personnages est au premier plan des manières d'introduire la ville dans l'écriture romanesque ; l'espace urbain apparaît par des effets de réfraction de la conscience, ainsi que par une appréhension sensible et sensitive de la ville et de ses aspérités, ce qui fait écho au troisième terme que nous avons convoqué – à savoir le réalisme affectif.

Les micro-sensations, les perceptions phénoménologiques, les pensées déçousues qui apparaissent dans l'instantané d'une marche ou d'un trajet en bus sont donc sans cesse repérables à la surface des textes. Selon l'une des vieilles vocations du roman, qui serait de renvoyer à des perspectives collectives à travers le destin individuel d'êtres fictifs,⁷ c'est par le biais de l'intime et de la subjectivité que les textes rendent compte de problématiques urbaines et de phénomènes généraux, qui affectent tout un chacun dans les villes de la « surmodernité », hérissées de « non-lieux », et le plus souvent caractérisées par des

⁴ Rappelons que l'expression a été employée par Cristóvão Tezza, dans l'interview qu'il nous a accordée, avec cette idée que le texte se fonde sur la constitution d'un narrateur qui réfracte et reflète une multitude de discours. Voir, à ce sujet, notre sous-partie consacrée à l'étude individuelle du roman *O fotógrafo*, dans notre première partie.

⁵ Karl-Erik Schøllhammer, « Realismo afetivo: evocar realismo além da representação ». In: *Revista de estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 39, janvier-juin 2012. .

⁶ La polyphonie narrative fait donc entendre la polyphonie des discours sur les villes. Celle-ci est inépuisable et peut même paraître cacophonique, ainsi que nous le rappelle Sandra Jatahy Pesavento : « La ville est l'objet de multiples discours et points de vue, qui ne se hiérarchisent pas, mais se juxtaposent, entrent dans des rapports de composition ou bien se contredisent, sans que certains apparaissent comme plus authentiques que d'autres ». PESAVENTO, 2002, p. 9.

⁷ Citons, à ce sujet, les mots du comparatiste Jean Bessière : « La fiction se comprend comme une reprise et une réforme de la manière dont une société se symbolise elle-même, symbolise son histoire et ses pouvoirs à travers ses agents et ses actions ». BESSIÈRE, 1989, p. 319.

« relations liquides » – termes que nous devons à Marc Augé et Zygmunt Bauman.⁸ En sondant l'intime et les sentiments éprouvés par les personnages dans leurs rapports avec autrui, la littérature est ainsi féconde dans sa mise en exergue de relations dynamiques entre l'espace intime de la maison et l'espace de la rue, qui aurait vocation à réduire les rapports de personne à personne et les hiérarchies établies, et qui de ce fait se présente comme l'espace de tous les possibles et de tous les dangers.

Qui plus est, lorsque l'écriture réfléchit les sentiments des personnages, les sensations synesthésiques qui affleurent au cours de leurs déplacements urbains, les souvenirs réveillés parfois à brûle-pourpoint par un mécanisme de mémoire involontaire, elle donne de la vie et du relief aux villes représentées, elle les anime par des odeurs, des sons et des couleurs ; elle présente des lieux investis, pratiqués, habités, aimés ou détestés.⁹ En ce sens elle dévoile une appropriation de l'espace, au-delà des striures et fragmentations ; elle témoigne, comme le dirait Michel de Certeau, de résistances et de ruses du quotidien pour contourner et s'opposer aux logiques d'une modernité qui tendrait à raser les différences. Cela ne fait pas des villes représentées des espaces heureux et accueillants, mais à tout le moins des espaces qui peuvent encore échapper à l'impersonnalité, à la désidentification.

Jusque dans les perceptions dysphoriques, c'est la ville, éprouvée par le corps et les sens, qui s'individualise et qui, en dépit de toutes les forces de segmentation du vécu urbain – qu'elles soient sociales, économiques ou culturelles –, persiste à délivrer sa part d'humanité et de poésie. Pierre Sansot, qui s'est beaucoup interrogé sur l'effacement potentiel des « dénivelées » poétiques de la ville dans des zones urbaines construites à la hâte et sans âme, nous livre ce commentaire riche d'enseignements:

La poétique ne peut passer, à nos yeux, par la belle réconciliation symbolique qui cacherait les conflits qu'elle n'a pas la force de voir. Lorsque cette poésie sourd dans les cités et dans les actes des hommes, elle montre, dans un début de réconciliation, que ceux-ci, dans les situations les plus terribles, n'ont jamais été totalement écrasés sous le poids des fatalités humaines.¹⁰

Dire la dureté de la vie urbaine, l'exposer à travers les drames de personnages, voilà déjà une tentative d'interroger le monde urbain et de contester certaines de ses évolutions. C'est en cela

⁸ Nous rappelons les titres d'ouvrages auxquels nous empruntons ces concepts : AUGÉ, 1992 ; et BAUMAN, 2010.

⁹ Tout au long de notre travail, nous n'avons eu de cesse de garder à l'esprit ce précepte essentiel énoncé par Henri Garric : « L'interrogation sur la 'ville en littérature' doit partir de là, de la diversité des actes de conscience dans lesquels nous constituons la ville ». GARRIC, 2007, p. 12.

¹⁰ SANSOT, 2004 (1996), p. 620.

que l'on peut détecter dans ces textes, de façon plus ou moins nette, une intention, sinon engagée, du moins critique et distanciée, par rapport aux réalités sociales.

Dans le fourmillement de la vie en milieu urbain, les romans sont certes incapables de donner une vue complète, d'établir une synthèse des villes qu'ils représentent, mais ils les éclairent du moins sous de multiples jours et facettes. Le réinvestissement de codes littéraires distincts et la « polysensorialité », selon la terminologie de Bertrand Westphal, ne sont pas les seuls recours pour exprimer les villes dans leur aspect pluridimensionnel. Des résonances oniriques et merveilleuses ou bibliques (c'est manifeste chez Correia de Brito), des symboles et représentations collectives associées aux villes, des éléments de fantastique qui troublent le réel, la présentation d'hétérotopies qui se posent comme des contre-espaces, ou encore l'insertion de multiples textualités de la ville dans le texte (tracts, slogans, graffitis, affiches de films), voilà des facteurs qui déstabilisent un ancrage univoque de la ville et qui mettent à la fois le texte et la ville en mouvement, dans un entre-deux ou un tiers-espace chatoyant de diversité.

Le tout permet de coucher sur le papier des villes complexes. Des villes où se jouxtent des lieux avec lesquels les personnages s'identifient et nourrissent un rapport d'identité (par exemple, le pâté de rues autour de l'église des Remédios, où les personnages de *Récit d'un certain Orient* avaient trouvé une sorte de chez-soi dans la proximité avec d'autres immigrants libanais), des lieux propices à l'évasion (le port ou le bordel, dans plusieurs de ces textes), des non-lieux où les personnages font l'expérience d'un déracinement identitaire. L'espace est dynamique, incertain, complexe. Pour le philosophe et sociologue Edgar Morin, qui a construit sa pensée autour du « paradigme de complexité »,¹¹ « il nous faut affronter la complexité anthropo-sociale, et non plus la dissoudre ou l'occulter »¹² et refuser « la vision mutilante et unidimensionnelle ». ¹³ Dans un monde urbain de plus en plus difficile à lire, où se démultiplient l'hétérogène, l'étrange (notamment dans son premier sens, renvoyant à ce qui est « étranger », différent) et l'incertain, la littérature aurait plus que jamais son mot à dire,¹⁴ car « on y voit [dans la littérature] que chaque être a une multiplicité d'identités, une

¹¹ MORIN, 2005 (1990), p. 77.

¹² *Ibid.*, p. 22.

¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴ Milan Kundera le dit en toutes lettres : « L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : 'Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses' ». KUNDERA, 2006 (1986), p. 30.

multiplicité de personnalités en lui-même, un monde de fantasmes et de rêves qui accompagnent sa vie ». ¹⁵

Nous n'estimons pas que ces auteurs contemporains aient ouvert des voies radicalement nouvelles dans la représentation littéraire de l'espace urbain et que leurs œuvres marquent une véritable rupture, mais nous avons au contraire insisté sur l'idée de recyclage, d'actualisation tant de la tradition littéraire que des replis historiques des villes représentées. Cet art du tissage, du patchwork et de la recomposition est signifiant pour renvoyer à l'hétérogène et à la complexité de notre monde urbain contemporain. Le roman est ici plus que jamais le genre qui se fonde sur la multiplicité de la vie et du langage, sur des focalisations variées et des techniques, tel le monologue intérieur, qui visent à suivre une pensée en acte et en mouvement. ¹⁶

La complexité de ces espaces est, enfin, à mettre en parallèle avec une complexité temporelle : il ne faudrait pas oublier l'importance décisive du temps, comme quatrième dimension de l'espace. Dans les études individuelles, roman par roman, que nous avons menées, nous avons pu observer que les recours fréquents à l'asynchronie et aux anachronismes n'étaient généralement pas destinés à fournir aux lecteurs des motifs d'évasion hors des limites trop étroites du présent. Au contraire, lorsque *Passager de la fin du jour* superpose la nature exubérante du temps où Darwin explorait le Brésil avec la vision, plusieurs décennies plus tard, du même lieu dénaturé par une urbanisation mal contrôlée, le texte fait ressortir le monde actuel et vise à interpeller le lecteur sur les réalités urbaines de son époque.

C'est l'actualité même de la ville – son présent – qui est anachronique. ¹⁷ Ceci, sans doute, est un des éléments permettant de tisser un fil entre ces différents romans : la représentation stratifiée de la ville pour exprimer le hiatus souvent brutal entre un Brésil d'avant la modernisation et le Brésil urbain que l'hyperconcentration urbaine a transformé à

¹⁵ *Ibid.*, p. 78.

¹⁶ Encore une fois, le roman peut en cela s'appuyer sur une tradition très forte, depuis les grands romans réalistes des XIX^e et XX^e siècles et, en ce qui concerne la technique du monologue intérieur, on rappellera les commentaires du sociologue Edgar Morin sur la force de ce procédé qui permet de réverbérer des expériences singulières, irréductibles et complexes : « Par exemple, le thème du monologue intérieur, si puissant chez Faulkner, fait lui-même partie de cette complexité. Cet *inner-speech*, cette parole permanente est révélée par la littérature et par le roman, de même que celui-ci nous révèle aussi que chacun se connaît très peu lui-même : en anglais, on appelle cela le *self-deception*, le mensonge à soi-même ». MORIN, 2005, p. 78.

¹⁷ Ce serait la nature intrinsèque de la ville que d'être simultanément actuelle et anachronique, ainsi que le signifie Henri Garris : « La ville est pour notre conscience un objet contemporain, dans le sens où il se constitue *maintenant*, mais en même temps toujours anachronique parce qu'il porte toujours en lui les traces d'un temps historique long, d'une inertie de la pierre ». GARRIC, 2007, p. 13.

grands traits. Les chocs engendrés sur les plans économique mais surtout psychologique par les migrations et notamment les déplacements de populations rurales vers les grandes villes sont ainsi au premier plan de textes comme *Tant et tant de chevaux*, *Hôtel Brasília* ou *Estive lá fora*.

Le plus frappant est qu'il n'est souvent pas même besoin que les textes se réfèrent au passé pour faire émerger ces temporalités distinctes ; c'est au cœur de la ville actuelle que coexistent ces hétérochronies. Ainsi voit-on un mystique, semblant tout droit sorti de la guerre de Canudos, haranguer de jeunes étudiants de Recife ; ou bien des métisses d'indiens qui sculptent sans même le savoir des masques semblables à ceux dont se recouvraient leurs aïeux, sous le regard de touristes dont le contact avec l'altérité est absolument factice ; ou encore un mendiant des rues de Curitiba qu'un personnage lettré associe à un porteur de chariot dans la peinture de Jérôme Bosch.

Il y a donc une coprésence de fragments composites au sein de mêmes villes ; coprésence, conflictuelle et contradictoire, de l'archaïque et du moderne, de la rationalité et du mysticisme, de la richesse la plus ostentatoire et de la misère la plus nue. La ville serait par définition un espace de rencontres et de brassage de population ; c'est ainsi que tous les textes soulèvent des interrogations sur la question de la rencontre, ou de la solitude, dans nos grandes villes modernes. Les questionnements identitaires et la construction de cultures individuelles ou collectives, qui constituent des enjeux thématiques essentiels dans l'ensemble du corpus, apparaissent comme des processus dynamiques et contradictoires. Tantôt c'est l'impossibilité de la rencontre qui est signifiée en creux par la fiction, par exemple par *Tant et tant de chevaux*, dont les quelques fragments centrés sur de riches individus nous les montrent en train de survoler la ville en hélicoptère ou de se protéger dans des résidences fermées et des voitures blindées. Ce serait là comme une sorte de déni de la ville, une anti-ville dans laquelle est empêchée toute mise en contacts avec autrui. Tantôt la rencontre entre groupes sociaux se réalise et la fiction la met sous tension, faisant de ces rencontres un axe fort de l'intrigue comme dans *Hôtel Brasília* où Valdivino, le « *candango* », côtoie Roberto, l'ingénieur, et où une prostituée mystique ensorcelle Moacyr, père du narrateur et héraut du projet de la capitale.

La polyphonie des voix narratives, les résonances oniriques qui essaient à la surface des lieux décrits, l'entremêlement des époques et la caractérisation d'un espace pluriel et mouvant sont autant de recours littéraires pour renouveler notre représentation de la ville.

L'hybridité du genre romanesque, sa capacité à englober plusieurs visions du monde et voix narratives, en fait le vecteur d'une mise en contacts de plusieurs imaginaires, faisant converger notamment des représentations de l'Orient et de l'Amazonie chez Milton Hatoum, ou superposant des légendes du sertão et des contre-cultures urbaines, dans l'univers d'*Estive lá fora*.

Par ailleurs, les textes récupèrent un certain nombre de lieux communs, que ceux-ci soient associés aux villes représentées ou à la tradition de la représentation urbaine, et ils les réinscrivent tels quels dans le cadre de leurs intrigues ou bien les réinvestissent et les déportent vers d'autres significations. Nous pourrions presque oublier, en lisant *Le silence de la pluie*, que Rio de Janeiro est une ville de plages ; pourtant Rio n'en est pas moins caractérisé par des traits et des lieux typiques, tels le parc Lage avec sa bâtisse néo-classique au milieu des arbres tropicaux et surtout le centre-ville et Copacabana, avec leur juxtaposition de vieilles échoppes et d'enseignes de fast food, mais aussi leurs rues où les cireurs de chaussure et les prostituées croisent des cadres cravatés, sous le nez des touristes.

L'un des fils qui a sous-tendus notre travail était notamment de savoir si ces romans donnaient encore à voir des villes particulières, ou si la ville n'étalait pas partout le même visage. En réalité, une fois de plus, il faut réaffirmer la complexité du phénomène. Les textes oscillent ainsi entre le proche et lointain, la typicité d'une ville et l'homogénéisation du monde urbain. Si nous avons au long de notre thèse pu souligner des préoccupations et des caractéristiques communes aux sept romans étudiés, des tendances qui permettent d'envisager une analyse conjointe de ces textes, nous n'en avons pas moins mis en évidence, à diverses reprises, des différences, des spécificités tant en ce qui concerne l'esthétique des romans que les éléments locaux représentés par chacun d'entre eux. Dégageons, une dernière fois, des traits saillants de ces écritures palimpsestiques des villes, ces relectures du monde urbain contemporain.

Cristóvão Tezza inscrit dans *O fotógrafo* une succession d'images mentales de la ville, cette dernière se déployant à travers le regard des personnages et les prises de vue d'un appareil photographique, avec lequel se promène constamment l'un des personnages. Cela étant, ces images mentales se fixent sur une topographie très précise et il est possible de retracer assez rigoureusement les déplacements des personnages, par le biais d'indications spatiales et des noms de rue. Autrement dit, le cadrage spatial est le support essentiel à partir duquel l'écriture s'incruste dans les pensées des personnages, lesquelles, en retour, influent sur la sélection des éléments urbains représentés, en des plans larges ou plus resserrés. Le fait

que Curitiba soit une capitale régionale d'un « Brésil différent », de par l'histoire de son peuplement ainsi que par certains traits provinciaux et bourgeois, voilà qui permet à l'écrivain de repousser tout pittoresque et de centrer son texte sur les drames d'individualités solitaires au cœur de la grande ville. Curitiba posséderait une sorte d'opacité, résistant aux représentations stéréotypées sur le Brésil. « Curitiba fourmille de personnes invisibles »,¹⁸ écrivait ironiquement Jamil Snege, confrère écrivain et ami de Tezza, et c'est pour cela même que cette ville serait une sorte de « laboratoire » fictionnel idéal pour ébaucher des thèmes universels et des problématiques qui affectent l'ensemble du Brésil urbain, en particulier son déficit démocratique sur le plan social, ainsi que les insécurités et les incertitudes des classes moyennes.

Passager de la fin du jour suscite une réflexion sur les idéologies et discours qui nourrissent les distances socio-spatiales et contribuent à la fixation de schèmes de représentation sur telle ou telle population, tel ou tel quartier ; une fixation d'autant plus prononcée que les représentations stéréotypées ont été intériorisées par les propres habitants de la population ou du quartier concernés. La ville représentée par Rubens Figueiredo n'est pas une ville reposant sur un plan fantaisiste, dépourvue de tout ancrage spatio-temporel. Au contraire, elle est fortement ancrée dans les réalités du monde urbain contemporain et dépeinte par un ensemble de détails quotidiens, de sensations ordinaires dans la banalité d'un voyage en bus réalisé chaque jour par des gens qui habitent une banlieue éloignée. Cette ville n'est donc pas indifférenciée, en un sens elle est dotée d'une « géographie concrète » puisqu'elle « donne à voir » une expérience de l'espace vivante et subjective ; elle a même une profondeur historique, le texte caractérisant les dynamiques de peuplement au cours du temps et offrant de plus un regard sur la transformation, durant les dernières décennies, de paysages ruraux, remplacés par des zones industrielles miséreuses et déjà désaffectées, après à peine quelques décennies. Toutefois, le fait qu'elle n'ait pas de nom dénote la volonté de Rubens Figueiredo d'éclairer des réalités urbaines qui ne sont pas d'un territoire donné, mais qui sont la marque d'une logique urbaine et sociale généralisée.

Dans le roman de Correia de Brito, la narration plonge dans des zones tant spatiales que subjectives ambivalentes. Sur le plan spatial, nous avons notamment relevé cette scène où Cirilo se rend dans un quartier modeste éloigné du centre de Recife, une aire semi-urbaine, semi-rurale, où des éléments de culture et d'architecture anachroniques s'accrochent encore au paysage, au milieu des supermarchés et du tintamarre de la modernité. Parallèlement à

¹⁸ SNEGE, 2000.

cette caractérisation de paysages urbains, le personnage principal tente vaille que vaille de trouver un équilibre entre son identité familiale et l'individualisation de son mode de vie dans la grande ville. Ce qui est mis en perspective est l'assimilation et la transformation de traits d'une culture régionale dans une grande ville où persistent cependant, parallèlement à ces transformations, les marques d'un autoritarisme politique et de comportements patriarcaux avilissants. Le Recife que le texte déploie est une ville où se juxtaposent ces traits contradictoires et où se laissent entendre les échos multiples de poètes et d'écrivains ayant fait de Recife une ville éminemment littéraire, en un croisement polyphonique qui alimente la nostalgie, perceptible à travers la façon dont Cirilo considère sa ville, et réveille la mémoire historique de Recife, son passé de révoltes mais aussi son déclin en termes de prestige et de richesse.

Le silence de la pluie présente une ville très précise, réelle et complexe en tant qu'elle est donnée à voir dans des actes quotidiens (promenades, conversations dans les bars, cohue dans le métro), mais, en même temps, le Rio de Janeiro de Garcia-Roza apparaît parfois comme une ville fantasmagorique où se révèlent des mystères, un lieu qui peut sembler monstrueusement incontrôlable en basculant soudainement dans la sauvagerie. Les promenades d'Espinosa ne sont pas sans rappeler le souvenir des flâneries de Lima Barreto ou de João do Rio, parcourant les rues du centre-ville de Rio de Janeiro en y dénichant des trésors de vie et d'humanité, des aspects insolites et bizarres. L'âme romantique et nostalgique du protagoniste contribue à cela, mais en même temps ce Rio de Janeiro un peu désuet, aux traits bien définis, est souvent débordé par les avancées de la modernité, auxquelles le protagoniste, l'air perdu dès lors qu'il se retrouve dans le bureau d'une multinationale ou dans les locaux d'une pimpante salle de musculation, a parfois du mal à se conformer. La violence, la corruption, les inégalités sociales, l'agressivité d'un modèle urbain articulé autour de grands axes automobilistiques, ne sont pas forcément les noyaux centraux des intrigues de Garcia-Roza et cependant ces éléments constituent un arrière-fond permanent, une rumeur constante, instillant encore davantage le doute et l'ambiguïté que réfléchissent l'action policière et les crimes, leurs mobiles et les passions qui les nourrissent.

Dans *Hôtel Brasília*, le quartier de Cidade Livre est restitué avec vigueur et sensualité à travers les souvenirs d'enfance du narrateur, la remémoration se faisant avant tout sur le mode des perceptions, des impressions subjectives. La capitale, avec les espoirs qu'elle a fait naître au moment de sa fondation et les questions sur son devenir, est mise en perspective par un entremêlement de discours, lesquels affleurent non seulement à travers les paroles de personnages fictifs, mais aussi dans des citations de discours ou d'écrits formulés par de

grandes personnalités historiques. Ce serait là comme une façon de signifier tout ce que la ville a incarné et toutes les interrogations qu'elle continue de susciter dans les temps présents. Surtout, *Hôtel Brasília* met en contrepoint le discours de ceux qui fondaient leur espoir sur le projet d'État de la nouvelle capitale en tant qu'horizon social et politique rénovateur, avec la voix persistante de l'irrationalité et d'un mystère qui se surimpose à la modernité. Les singularités de cette ville nouvelle ne sont pas effacées, notamment lorsqu'il est fait brièvement allusion à l'architecture de Niemeyer ou quand le texte se réfère à la portée politique du projet de Brasília ; néanmoins les questions propres à cette ville et à son histoire sont recoupées avec des enjeux thématiques plus larges et remis dans la perspective de problématiques nationales ou même universelles, comme la spéculation immobilière, la favelisation des grandes villes, l'exode rural ou la destruction de la nature.

La stratégie de Ruffato est de dire la fragmentation extrême de la ville et de ses formes de sociabilité par l'éclatement de l'unité romanesque et l'accumulation de bribes textuelles, à la fois narratives et non-narratives. L'éparpillement et le grouillement des formes de vie sont tels que par certains aspects la São Paulo de Ruffato ressemble peut-être davantage à d'autres immenses mégapoles internationales, comme Mexico ou New York, qu'à des villes brésiliennes à la taille plus réduite. São Paulo serait une sorte de condensé de problèmes urbains que l'on retrouve partout, en mettant l'accent sur des logiques ségrégationnistes qui sont peut-être encore exacerbées au Brésil. Mais si le texte expose les logiques d'enfermement sécuritaire et l'épuisement de personnages parcourant des non-lieux où s'amenuisent les possibilités de rencontres humaines, on y retrouve tout de même des personnages caractéristiques, démarqués par leurs langages particuliers, leurs ressentis, leurs origines sociales et géographiques, leurs manières de faire et de s'appropriier la ville. Ces personnages éprouvent la ville dans leur chair, avec leurs émotions et leurs façon de parler : c'est en cela que le lecteur peut s'émouvoir des situations vécues ; autrement dit, c'est ce qui amène le lecteur à considérer, telle qu'elle est, une réalité qu'il n'était pas forcément disposé à voir.

La construction polyphonique de *Récit d'un certain Orient*, où la narratrice principale englobe les voix d'autres narrateurs dans une série de récits enchâssés, permet à Milton Hatoum de décliner et de confronter différentes Manaus : la Manaus de la communauté libanaise, la Manaus Belle Epoque qui s'ingénie à imiter Paris et puis la Manaus dévorée par la forêt, ainsi que par les croyances et superstitions de ses peuples ancestraux ; la Manaus ouverte sur le monde, dont l'architecture remonte au cycle du caoutchouc et puis la Manaus industrielle de la fin du XX^e siècle, où la mémoire et la passé de la ville ne se présentent plus

que sous la forme de vestiges. Isolée sur le plan géographique, Manaus est intégrée aux circuits économiques nationaux et internationaux, pour le meilleur... et surtout peut-être pour le pire. Dans le roman, la Manaus plus récente est donc une ville où les populations locales des quartiers populaires ne sont plus considérées que comme des objets exotiques offerts au regard des touristes, et où le temps s'est accéléré au point que la narratrice s'y sente comme une étrangère. La famille éclairée par la fiction se désagrège, le lien communautaire s'effrite et en même temps le texte promeut une forme de réconciliation mémorielle et un réenchâtement de l'espace par l'acceptation d'une culture hybride, en une synthèse d'éléments amazoniens et étrangers. Un espace nomade et ouvert au dialogue, comme celui que la narratrice essaie de féconder en enchâssant voix et récits.

Tel est l'archipel culturel que dessinent ces sept romans, observés sur le même plan, celui de la ville. Un archipel où apparaissent des « îles-Brésils » hétérogènes – en une réactualisation de la cartographie littéraire établie par Vianna Moog –, dans des rapports de force différents, même si ces îles sont englobées dans des logiques urbaines globalisantes. Dans une grande ville s'arriment et s'interpénètrent des aspects locaux, nationaux et globaux, et le paradoxe est que les phénomènes globaux de nos sociétés d'aujourd'hui s'ancrent dans du local – dans les villes au premier chef –, peut-être davantage encore que dans les États-nations.¹⁹ Sans compter que des populations éprouvent le besoin de retrouver du liant, de reformuler de nouvelles identités et de vivre dans des lieux qui soient dotés de mémoire et propices à la rencontre, ce qui constitue une très grande force d'inertie contre l'homogénéisation de l'espace. Pour toutes ces raisons, Saskia Sassen soutient qu'à l'heure de la mondialisation, les villes seraient au cœur de nouvelles dynamiques de territoire et que, aujourd'hui, « alors que nous entamons un siècle nouveau, la ville émerge une fois encore comme un site stratégique pour la compréhension des tendances majeures qui reconfigurent l'ordre social ».²⁰

Ces considérations constituent peut-être une clef pour mieux comprendre l'engouement littéraire autour des villes et pour expliquer la multiplication, au Brésil en particulier, de romans dont la matière principale est la ville et les problématiques urbaines. La critique a parfois souligné la part insignifiante, voire réduite à néant, dans le panorama

¹⁹ En 1989, déjà, Manuel Castells faisait remarquer, dans *The informational City*, que l'on pouvait observer aux quatre coins de la planète une « politique de plus en plus locale dans un monde structuré par des processus de plus en plus globaux ». CASTELLS, 1987, p. 25.

²⁰ SASSEN, 2009 (2207), p. 107.

littéraire d'aujourd'hui, de fictions se présentant comme des « grandes allégories nationales », ²¹ lesquelles avaient pourtant joué un rôle très important dans l'histoire littéraire du pays, de *Macunaima* (1928) jusqu'à *Viva o povo brasileiro* (1984), sans même remonter à la période romantique et à un roman comme *Iracema* (1865). Les enjeux se seraient déplacés, la question de l'identité nationale n'a certes pas disparu, mais elle s'est diluée dans des interactions plus dynamiques et complexes entre les sphères locale, nationale et globale, et il y aurait plus de sens à l'interroger par le prisme de la ville, point névralgique de ces nouveaux processus identitaires. ²²

Les dynamiques de territoire et les identités mouvantes des espaces urbains redéfinissent constamment l'archipel culturel des villes brésiliennes. Espace de rencontres, maelström où s'agitent les hommes et les émotions, une ville est un objet pluridimensionnel, chatoyant de vie et plein de contrastes socioculturels. La fiction, par le mouvement du récit et par la force de la fabulation, a cette capacité de présenter un monde en tension, de représenter les formes si malléables et diverses des villes, qui – Baudelaire avait raison – changent aussi vite qu'un cœur de mortel. Dans *Les villes invisibles* d'Italo Calvino, le Grand Khan a en sa possession un atlas bien particulier, sur lequel apparaissent toutes les formes des villes, y compris celles qui ont disparu et celles qui existeront un jour. « Le catalogue des formes est infini : aussi longtemps que chaque forme n'aura pas trouvé sa ville, de nouvelles villes continueront de naître ». ²³ Les sept villes d'encre et de papier ici étudiées nous semblent illustrer, par la variété de leurs imaginaires, des paysages décrits, des environnements culturels et des récits, ainsi que par leur vaste galerie de personnages aux conditions sociales différentes et aux personnalités singulières, l'infinie et l'inachevable réécriture de ce catalogue...

²¹ « Très marquée jusqu'à la moitié des années 1980 par des allégories nationales qui projetaient une transformation sociale du pays inspirée d'une perspective marxiste, la production littéraire brésilienne s'infléchit alors vers les problèmes des mégapoles, soulignant l'insertion du Brésil dans un nouvel ordre mondial. Ainsi, les transformations de la société brésilienne font émerger dans la littérature de nouvelles thématiques et des propositions esthétiques qui dénotent son désir ardent de faire parler les signes du temps [...]. » OLIVIERI-GODET et SAAD HOSNE, « Avant-propos », 2007, p. 15.

²² Zygmunt Bauman met en exergue le caractère conflictuel de ces interactions entre pressions globales et identités locales au cœur des grandes villes. Son analyse nous semble bien compléter celle de Saskia Sassen : « Les villes contemporaines sont les champs de bataille sur lesquels les pouvoirs globaux et les sens et les identités obstinément locaux se rencontrent, se heurtent, luttent et cherchent un règlement satisfaisant – ou simplement supportable – [...]. C'est une confrontation, et pas n'importe quel facteur isolé, qui met en mouvement et dirige la dynamique de la ville 'moderne liquide' ». BAUMAN, 2010, p. 126.

²³ CALVINO, 2013 (1972), p. 167.

BIBLIOGRAPHIE

I) Romans étudiés

ALMINO, João. *Cidade livre*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *Hôtel Brasília*, traduit du portugais par Geneviève Leibrich. Paris: Métailié, 2012. (2010).

CORREIA DE BRITO, Ronaldo. *Estive lá fora*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Passager de la fin du jour*, traduit du portugais par Dominique Nédellec. Paris: Books Editions, 2013 (2010).

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 (1996).

_____. Luiz Alfredo. *Le silence de la pluie*, traduit du portugais par Valérie Lermite et Eliana Machado. Paris: Actes Sud, 2004 (1996).

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (1989).

_____. *Récit d'un certain Orient*, traduit du portugais par Claude Fages et Gabriel Iaculli. Paris: Le Seuil, 1993 (1989).

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2012 (2001).

_____. Luiz. *Tant et tant de chevaux*, traduit du portugais par Jacques Thiériot. Paris: Métailié, 2012 (2001).

TEZZA, Cristóvão. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

II) Autres œuvres littéraires

A) Œuvres des auteurs à l'étude

Œuvres de fiction

ALMINO, João. *Ideias para passar o fim do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Samba-enredo*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. *O livro das emoções*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ALMINO, João. *Enigmas da primavera*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

CORREIA DE BRITO, Ronaldo; ASSIS LIMA, Francisco. *O pavão misterioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *As noites e os dias*. Recife: Bagaço, 1987.

_____. *Le jour où Octacilio Mendes vit le soleil*, traduit par Emilie Audigier. Paris: Chandeigne, 2013 (2003).

_____. *Livro dos homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Le don du mensonge*, traduit par Danielle Schramm. Paris: Liana Levi, 2010 (2008).

_____. *Retratos imorais*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.

_____. *O amor das sombras*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

FIGUEIREDO, Rubens. *O mistério da samambaia bailarina*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. *Essa maldita farinha*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. *A festa do milênio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

_____. *O livro dos lobos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (1994).

_____. *As palavras secretas*. São Paulo; Companhia das Letras, 1998.

_____. *Barco a seco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Contos do Pedro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Objets trouvés*, traduit par Vitalie Lemerre et Eliana Machado, Paris: Actes Sud, 2005 (1998).

_____. *Bon anniversaire, Gabriel!*, traduit par Vitalie Lemerre et Eliana Machado. Paris: Actes Sud, 2006 (1999).

_____. *L'étrange cas du docteur Nesse*, traduit par Sébastien Roy. Paris: Actes Sud, 2010 (2001).

_____. *Une fenêtre à Copacabana*, traduit par Vitalie Lemerre et Eliana Machado. Paris: Actes Sud, 2008 (2004).

_____. *Berenice procura*. Companhia das Letras: São Paulo, 2005.

_____. *Nuit d'orage à Copacabana*, traduit du portugais Sébastien Roy. Paris: Actes Sud, 2015 (2006).

_____. *Na multidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HATOUM, Milton. *Deux frères*, traduit par Cécile Tricoire. Paris: Actes Sud, 2015 (2000).

HATOUM, Milton. *Cendres d'Amazonie*, traduit par Geneviève Leibrich. Paris: Actes Sud, 2008 (2005).

_____. *Orphelins de l'Eldorado*, traduit par Michel Riaudel. Paris: Actes Sud, 2010 (2008).

_____. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RUFFATO, Luiz. *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998.

_____. *(os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo, 2000.

_____. *Des gens heureux*, traduit par Jacques Thiériot. Paris: Métailié, 2007 (2005).

_____. *Le monde ennemi*, traduit par Jacques Thiériot. Paris: Métailié, 2010 (2005).

_____. *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Moderna, 2007.

_____. *À Lisbonne, j'ai pensé à toi*, traduit par Mathieu Dosse. Paris: Chandeigne, 2015 (2009).

_____. *Inferno provisório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 (2005-2011).

_____. *Flores artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TEZZA, Cristóvão. *Gran circo das Américas*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

_____. *A cidade inventada*. Curitiba: Coeditora, 1980.

_____. *Trapô*. Rio de Janeiro: Record, 2007 (1988).

_____. *Le fils du printemps*, traduit par Sébastien Roy. Paris: Métailié, 2009 (2007).

_____. *Beatriz*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *O professor*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

Autres écrits

ALMINO, João. *Os democratas autoritários. Liberdades individuais, de associação política e sindical na Constituinte de 1946*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. *Naturezas mortas. A filosofia política do ecologismo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004.

_____. *Escrita em contrapontos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

_____. *O diabrete angélico e o pavão. Enredo e amor possíveis em Brás Cubas*. Belo Horizonte: Editora da UFGM, 2009.

ALMINO, João. *Cidade Livre ou o inconformismo da literatura*, août 2011, texte prononcé lors de la remise du Prix Passo Fundo Zaffari et Bourbon de littérature, Disponible: <http://www.joaoalmino.com/cidade-livre-ou-o-inconformismo-da-literatura/> . Acesso ém : 16 sept. 2015.

CORREIA DE BRITO, Ronaldo et ASSIS LIMA, Francisco. *Baile do menino Deus*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011 (1983).

_____. *Crônicas para ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. Estive lá fora, estive nas ruas. In: *Pernambuco. Suplemento oficial do Diário do Estado*. Recife, 30 novembre 2016.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

_____. *Palavra e verdade na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

HATOUM, Milton. *Um solitário à espreita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Milton Hatoum compartilha com o Pensar íntegra do texto de abertura do FLI-BH. *Estado de Minas*, 17/07/2015. Disponible: <http://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2015/07/17/noticias-pensar,169680/milton-hatoum-compartilha-com-o-i-pensar-i-integra-do-texto-de-aber.shtml>. Acesso ém: 27 juin 2017.

HATOUM, Milton (poésie); GOUVÊA, Isabel; MUSA, João Luiz; SILVA LORENZ, Sônia da (photographies). *Amazonas. Palavras e imagens de um rio entre ruínas*. São Paulo: Livraria Diadorim, 1979. La revue *Babel* a republié certains des poèmes de Milton Hatoum: *Babel*, Santos, v.1, n. 1, mars-juillet 2000.

NUNES, Benedito et HATOUM, Milton. *Crônica de duas cidades: Belém e Manaus*. Belém: Secult – Pará, 2006.

RUFFATO, Luiz (Org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

RUFFATO, Luiz; MÉTAILIÉ, Anne-Marie (Org.). *Brésil 25. 2000-2015*, Paris, Métailié, « Suite brésilienne », 2015.

TEZZA, Cristóvão. Um olhar de Curitiba. *Revista Trópico*, São Paulo, 2003. Texte d'une conférence, disponible sur cristovaotezza.com.br.

_____. *Entre a prosa e a poesia. Bakhtin e o formalismo russo*, Rio de Janeiro: Rocco, 2003

_____. *O espírito da prosa. Uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Um operário em fúrias*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. *A máquina de caminhar: 64 crônicas e um discurso contra o autor*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

Traductions

FLAUBERT, Gustave. « Un cœur simple », traduit par Milton Hatoum. In: *Três contos*, textes traduits du français vers le portugais par Milton Hatoum et Samuel Titan Jr, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SAÏD, Edward. *Representações do intelectual. As conferências Reith de 1993*, traduit de l'anglais (États-Unis) vers le portugais par Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TCHÉKHOV, Anton. *O assassinato. E outras histórias*, traduit du russe vers le portugais par Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2002 (1894-1900).

TOLSTOÏ, Léon. *Guerra e paz*, traduit du russe vers le portugais par Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011 (1865-1869).

B) La ville dans la littérature brésilienne

ALCANTÂRA MACHADO, Antônio de. *Brás, Bexiga e Barra Funda & Laranja da China*. Rio de Janeiro: Klick, 1997 (1927).

ALENCAR, José de. *Iracema. Lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965 (1865).

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Mémoires d'un sergent de la milice*, traduit par Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 1944 [1854].

ANDRADE, Carlos Drummond de. Os inocentes do Leblon. In: *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia de bolso, 2013 (1940).

_____. Favelário nacional. In: *Corpo*. Rio de Janeiro, 1984, p. 109-124.

ANDRADE, Mário de. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2016 (1922).

_____. *Macunaima. O herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985 (1928).

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2010 (1924).

ÂNGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984 (1976).

ANTÔNIO, João. *Malagueta, perus e bacanação*. Brasília: Civilização Brasileira et Instituto Nacional do Livro, 1975 (1963).

AUGUSTO, Edyr. *Os Éguas*. São Paulo: Boitempo, 2015.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012 (1890).

BEHR, Nicolas. *brasiliada*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2010.

FERRÉZ, *Caros Amigos Especial. Literatura marginal: a cultura da periferia*, Acte 1, São Paulo, août 2001.

CUNHA, Euclides da. *Hautes Terres. La guerre de Canudos*, traduit par Jorge Coli et Antoine Seel. Paris: Métailié, 1993 (1902).

_____. *À margem da história*. Rio de Janeiro: ABL, 2005 (1909). (Coleção Afrânio Peixoto).

FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010 (1975).

_____. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 (1979).

_____. *Un été brésilien*, traduit par Philippe Billé. Paris: Grasset, 1993 (1990).

_____. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (1979).

GUIMARÃES ROSA, João. *Diadorim* [titre original: *Grande sertão: veredas*], traduit par Maryvonne Lapogue Pettorelli. Paris: Albin Michel, 2006 (1956).

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967 (1962).

JATOBÁ, Roniwalter. *Sabor de Química. Crônicas nordestinas*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991 (1981).

JESUS, Carolina de. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2015 (1960).

HOLANDA, Gastão de. *Os escorpiões*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Histórias e sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1956 (1920).

LINS DO REGO, José. *Usina*. Rio de Janeiro: Record, 2010 (1936).

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta, 2012 (1997).

LISBOA, Adriana. *Um beijo de colombina*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015 (2003).

LISPECTOR, Clarice. « Brasília » et « Brasília esplendor ». In: *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 (1964; 1974), p. 40-44 et p. 44-63.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978 (1977).

_____. *L'heure de l'étoile*, traduit par Marguerite Wünscher et Sylvie Durastanti. Paris: Edition des Femmes, 1984.

LUZ, Clemente. *Invenção da cidade*. Brasília: Ebrasa, 1967.

LOUZEIRO, José. *Pixote. Infância dos mortos*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

LOYOLA BRANDÃO, Ignácio de. *Zero*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979 (1974).

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Mémoires posthumes de Bras Cubas*, traduit par René Chadebec de Lavalade. Paris: Métailié, 2015 (1881).

_____. A cartomante. In: *O alienista. E outras histórias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996 (1894).

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro ou les yeux de ressac*, traduit du portugais par Anne-Marie Quint. Paris: Métailié, 2002 (1899).

_____. *Ce que les hommes appellent amour*, traduit par Jean-Paul Bruyas. Paris: Métailié, 2015 (1908).

MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. São Paulo: Ática, 1995 (1935).

MAIA, Ana Paula. *Charbon animal*, traduit par Paula Anacaona. Paris: Anacaona, 2013 (2011).

MEIRELES, Cecília. Romance LXXXIV ou Romance dos cavalos da Inconfidência. In: *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979 (1953), p. 226-229.

MELO, Patrícia. *O Matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MONTEIRO LOBATO, José Bento Renato. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1961 (1918).

MORAES, Vinicius de. A cidade em progresso . In: *Roteiro lírico e sentimental da cidade de Rio de Janeiro e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 26-27.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 (1975).

PENA FILHO, Carlos. Guia prático da cidade do Recife. In: *Livro Geral Poemas*, (organisation de Tânia Carneiro Leão). Recife: Linceu, 1999, p. 127-129.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, traduit par Geneviève Leibrich. Paris: Gallimard, 1986 (1934).

_____. *Vies arides*, traduit par Mathieu Dosse. Paris: Chandeigne, 2014 (1938).

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009 (1984). (Edição de bolso) .

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987 (1908).

SNEGE, Jamil. *Como tornar-se invisível em Curitiba*. Curitiba: Criar Edições, 2000. Disponible: <http://chaparaasborboletas.blogspot.fr/2012/03/como-tornar-se-invisivel-em-curitiba.html>. Acesso em: 18 déc. 2014

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VITOR, Nestor. *A terra do futuro. Impressões do Paraná*. Curitiba: Farol do Saber, 1996 (1913).

C) La ville dans la littérature internationale

AUSTER, Paul. *La Cité de verre*, traduit de l'anglais (américain) par Pierre Furlan. Paris: Hachette, 1994 (1985). (Le Livre de poche).

BALZAC, Honoré de. *Ferragus, chef des dévorants*. Paris: Gallimard, 2001 (1833). (Folio Classiques).

BAUDELAIRE, Charles. «Le cygne». In: *Œuvres complètes. Les fleurs du mal*. Paris: Seuil, 1968 (1857), p. 96.

_____. *Œuvres complètes. Petits poèmes en prose*. Paris: Seuil, 1968 (1869).

BORGES, Jorge Luis. *Le rapport de Brodie*, traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset. Paris: Gallimard, 1972 (1970). (Nrf).

BOUVIER, Nicolas. Routes et déroutes. Réflexion sur l'espace et l'écriture. *Revue des sciences humaines*, n. 214, avril-juin 1989. p.177-186.

BUTOR, Michel. *L'Emploi du temps*. Paris: Editions de Minuit, 1995 (1956).

_____. *Répertoire V*. Paris: Gallimard, 1982.

CALVINO, Italo. *Les villes invisibles*, traduit de l'italien par Jean Thibaudeau. Paris: Gallimard, 2013 (1972). (Folio).

_____. Exactitude. In: *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduit de l'italien par Yves Hersant. Paris: Seuil, 2001, p. 97-129.

CAMILLERI, Andrea. *La lune de papier*, traduit de l'italien (Sicile) par Serge Quadrupani avec l'aide de Maruzza Loria. Paris: Pocket, 2008 (2005).

CARPENTIER, Alejo. Problemática de la actual novela latinoamericana (1964). In: *Ensayos. Obras completas*. México: Siglo XXI Editores, v. 13, 1990, p. 11-44.

CHANDLER, Raymond. *Le grand sommeil*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Boris Vian, Paris: Gallimard, 1967 (1939). (Folio Policiers).

DOSTOÏEVSKI, Fiodor. *Crime et châtiment*, traduit du russe par Pierre Pascal. Paris: Garnier, 1961 (1866). (Classiques).

FIELDING, Henri. *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*, traduit de l'anglais par Frédéric Ledoux. Paris: Gallimard, 2007 (1749).

FLAUBERT, Gustave. *L'Education sentimentale*. Paris: Gallimard, 2005 (1869). (Folio).

FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. Madrid: Catédra, 2006 (1958).

FUENTES, Carlos. *Géographie du monde*, traduit de l'espagnol par Céline Zins. Paris: Gallimard, 1997 (1993). (Nrf).

GRACQ, Julien. *La Forme d'une ville*. Paris: José Corti, 1985.

HAMMETT, Dashiell. *Moisson rouge*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Natalie Beunat et Pierre Bondil. Paris; Gallimard, 2009 (1928). (Folio Policier).

IZZO, Jean-Claude. *Total Kheops*. Paris: Gallimard, 1995. (Folio Policier).

KADARÉ, Ismaïl. *Chronique de la ville de pierre*, traduit de l'albanais par Jusuf Vrioni. Paris: Fayard, 1984 (1970).

KERANGAL, Maylis de. *Naissance d'un pont*. Paris: Verticales, 2010.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Désert*. Paris: Gallimard, 1980. (Le Chemin).

Les Mille et une nuits. Volume I, texte traduit de l'arabe par Antoine Galland, Paris, Flammarion, 2004 (« Présentation » de SERMAIN (Jean-Paul) et CHRAÏBI (Aboubakr), p. I-XXXII)

MAHFOUZ, Naguib. *Récits de notre quartier*, traduit de l'arabe (Egypte) par Khaled Osman. Paris: Actes Sud, 1999 (1975).

PAZ, Octavio. *Árbol Adentro*. Barcelone: Seix Barral, 1987.

PÉREC, Georges. *La vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1980 (1978). (Le Livre de poche).

POE, Edgar Allan. L'homme des foules In: *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Charles Baudelaire. Paris: Le Livre de Poche, 1972 (1840). p. 63-77.

QUENEAU, Raymond. *Zazie dans le métro*. Paris: Gallimard, 2009 (1959).

ROLIN, Olivier. *Mon galurin gris*. Paris: Seuil, 1997.

ROUBAUD, Jacques. *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains – cent-cinquante poèmes, 1991-1998*. Paris: Gallimard, 1999. (Poésie Nrf).

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra, 2010 (1955). (Letras Hispánicas).

SARTRE, Jean-Paul. *Les Chemins de la liberté, II. Le Sursis*. Paris: Gallimard, 1972 (1945). (Folio).

STERNE, Laurence. *Voyage sentimental en France et en Italie*, traduit de l'anglais par Laurent Folliot. Paris: Payot et Rivages, 1993 (1768).

SÜSKIND, Patrick., *Le parfum. Histoire d'un meurtrier*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary. Paris, 1986 (1985)

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Los mares del Sur*. Barcelone: Planeta, 2014 (1979).

VERHAEREN, Emile. *Les Campagnes hallucinées, et Les Villes tentaculaires*. Paris: Gallimard, « Poésie Nrf », 1982 (1893).

WHITE, Kenneth. *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris: Grasset, 1994.

III) Critique littéraire

A) Sur les auteurs étudiés

AGUIAR, Cristhiano. *Narrar um lugar: espaço ficcional e sua problematização em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum, e Nadie nada nunca, de Juan José Saer*. Thèse (Doctorat) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

_____. *Narrativas e espaços ficcionais. Uma introdução*. São Paulo: Mackenzie, 2017.

ALMEIDA, Fernanda Mara de. *Romance policial, psicanálise e cultura contemporânea em Luiz Alfredo Garcia-Roza e Dennis Lehane*, Tese (Doutorado) - Instituto de Letras, UERJ, Rio de Janeiro, 2012.

ARRIGUCI JÚNIOR, Davi. *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 330-331.

BARROS TEIXEIRA, Thales de. A tradição latino-americana da alteridade em *Passageiro do fim do dia* de Rubens Figueiredo. *Opiniões. Revista dos alunos de literatura brasileira*, n. 9, p. 154-162, 2016.

BIRMAN, Daniela. Narrar o passado, recriar o presente: a escrita de si em Milton Hatoum. *Revista Brasileira de Literatura Comparada - Abralic*, São Paulo, n.12, p. 157-189, 2008.

_____. Canibalismo literário: exotismo e orientalismo sob a ótica de Milton Hatoum. In: *Alea. Estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 2, n. 10, p. 243-255, jul.-déc.2008.

_____. Da fronteira ao originário: estranheza e familiaridade no romance *Relato de um certo Oriente*. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, UFRJ, ano 5, v. 3, n. 3, 2009. Disponível: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-fronteira-ao-originario-estranheza-e-familiaridade-no-romance-relato-de-um-certo-oriente-de-daniela-birman/>. Acesso em: 2 jun 2017.

CHIARELLI, Stefânia. *Vidas em trânsito. As ficções de Samuel Rawett e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

CAMARGOS WALTY, Ivete Lara. Anonimato e resistência em *Eles eram muitos cavalos*. In: ITAMAR HARRISON, Marguerite (Org.). *Uma Cidade em camadas: Ensaios sobre Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007, p. 56-67.

CARVALHO, Wellington Marçal de. A epopéia negativa em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, UFMG, v. 21, n. 1-2, p. 246-259, jan.-déc. 2014.

CASTRO ROCHA, João Cezar de. Nenhuma Brasília existe – a cidade na ficção livre de João Almino. In: *Philia&Filia*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 299-307, jan.-juin, 2010.

_____. Uma declaração de princípios. In: *Por uma esquizofrênia produtiva (Da prática à teoria)*. Chapecó: Argos, 2015, p. 291-294.

_____. Trama à frente do texto. In: *Por uma esquizofrênia produtiva. Da prática à teoria*. Chapecó: Argos, 2015, p. 302-305.

COSTA LIMA, Luiz. A ilha flutuante. In: *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 305-316.

FERREIRA BARBOSA, Cátia Valério. Luiz Ruffato e as vozes pregressas: experimentações e releituras. In: CHIARELLI, Stefânia; DEALTRY, Giovanna et VIDAL, Paloma. *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 149-166.

FERREIRA CURY, Maria Zilda. Ética e simpatia: o olho do narrador em contos de Ruffato. In: ITAMAR HARRISON, Marguerite (Org.). *Uma Cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007.

GARCIA, Mireille. *La famille dans l'œuvre de Milton Hatoum : un avatar de l'identité entre gréganisme et fragmentation identitaire*. Thèse (Doctorat) - Université de Rennes II, Rennes, 1994.

GOMES CORDEIRO, Renato. Móviles urbanos: eles eram muitos... . In: ITAMAR HARRISON, Marguerite (Org.). *Uma Cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007, p. 132-140.

HANANIA, Aida. *Entrevista com Milton Hatoum*, 2001. Disponible : <http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>. Acesso em: 25 abril 2014.

JOBIM, José Luis. João Almino, o crítico como romancista. In: VIOLA, Alan Flávio (Org.). *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 235-252.

KONZEN, Paulo César. *Ficções visíveis: diálogos entre a tela e a página na ficção brasileira contemporânea*. Thèse (Docotrat) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

MACEDO, Helder. Um livro que exacerba. In: ITAMAR HARRISON, Marguerite (Org.). *Uma Cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007. p. 53-55.

MAGDALENO, Renata. A solidão do detective: uma reflexão a partir de Luiz Alfredo Garcia-Roza. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, UnB, n. 33, p. 109-125, jan.-juin 2009.

MARQUES, Barbara Cristina. 25 fotogramas: a interface literatura/cinema no romance *O fotógrafo*, de Cristóvão Tezza. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 219-237, jan.-juin 2013.

MÉDICI DE FREITAS, Patrícia. *Instantâneos do homem pós-moderno: uma leitura de O fotógrafo de Cristóvão Tezza*, Juiz de Fora, Université Fédérale de Juiz de Fora (UFJF), 2009.

MEIRA MONTEIRO, Pedro. Todo instante: A ficção de João Almino. In: *Luso-Brazilian Review*, v. 47, n. 1, p. 61-70, 2010.

MIRANDA, Ana. João Almino: tetralogia de Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 1er mars 2009.

NEVES NOGUEIRA, Juliana. *A cidade e o olhar: uma leitura de Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo*, mémoire de Master, Rio de Janeiro, Pontifícia universidade católica do Rio de Janeiro, 2015.

OLIVEIRA DE CASTRO, Ronaldo. Pensamento social brasileiro e literatura contemporânea. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 183-195, juillet-déc. 2009.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Eles eram tantos corações, corpos, consciências. In: ITAMAR HARRISON, Marguerite (Org.). *Uma Cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007, 146-154.

PAULO, Eloésio. Luiz Ruffato, *Eles eram muitos cavalos*. *Revista Amerika* [En ligne], décembre 2012. Disponible: <http://amerika.revues.org/3507>. Acesso em: 4 mai 2017.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luzo-Brazilian Review*, Madison, Université du Wisconsin, v. 41, n.1, 2004. p. 121-138. Disponible sur internet : http://muse.jhu.edu/journals/luso-brazilian_review/v041/41.1pellegrini01.html (consulté le 27 avril 2014)

_____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 41-56.

PEREIRA, Rogério. Obsessivo pela exatidão - Entrevista. In: *O Rascunho*, Curitiba, mars 2012.

PONCIONI, Claudia. Du mythe de l'identité à l'identité du mythe, mémoire et construction identitaire dans *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum. In: OLIVIERI-GAUDET, Rita (Org.). *Écritures et identités dans la nouvelle fiction contemporaine*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, Interférences, 2010, p. 145-156.

RAMOS, Graça. « *Cidade Livre: romance de formação nos ritmos de Brasília* ». In: CHIARELLI, Stefânia; DEALTRY, Giovanna; et VIDAL, Paloma. *O futuro pelo retrovisor. Inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 185-198.

REZENDE SINISCALCHI JÚNIOR, Marcio. Entre o enigma e o noir. *Revista Icarahy*, Niterói, Universidade federal fluminense, n. 4, p. 1-17, oct. 2010. Disponible: http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/4/dliteratura/Marcio_Rezende.pdf. acesso em: 2 juillet 2017.

RIAUDEL, Michel. Quand la fiction se souvient, quand le sens entre en résistance ». In: OLIVIERI-GAUDET, Rita (Org.). *Écritures et identités dans la nouvelle fiction contemporaine*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, Interférences, 2010, p. 89-99.

RICCIARDI, Giovanni. Pedras para um mosaico. In: ITAMAR HARRISON, Marguerite (Org.). *Uma Cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007. p. 48-52.

SAAD HOSNE, Andrea. Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato. In: ITAMAR HARRISON, Marguerite (Org.). *Uma Cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007, p. 18-42.

SANTOS, Darlan et FUX, Jacques. A dramaticidade urbana em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. *Revista Fronteiras (Revista digital do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica literária)*, São Paulo, PUC-SP, n. 11, p. 130-141, déc., 2013.

SANTOS, João Guilherme D. M. *O sensível cinemático: des-montagens em Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, Mémoire de Master, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Fragmentos do real e o real do fragmento. ITAMAR HARRISON, Marguerite (Org.). *Uma Cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007, p. 68-76.

SCRAMIM, Susana. *A Cidadeilhada – Narrativa e sociedade latino-americana em ruínas*. In: CHIARELLI, Stefânia; DEALTRY; Giovanna et VIDAL, Paloma. *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 279-299.

SILVA, Maurício et LIBRELON, Talita. *Eles eram muitos cavalos: marcas da pós-modernidade na literatura brasileira contemporânea*. *Revista ContraPonto*, v. 2, n.1, p. 252-262, déc. 2012.

SILVA CARLOS, Ernani da. *Análise crítica do romance Passageiro do fim do dia, obra de Rubens Figueiredo, pelo viés da relação entre literatura e sociedade*, mémoire de Master, Brasília: Centro universitário de Brasília, juin 2014.

SILVA OLIVEIRA, Rosângela da. *Estive lá fora: dialógos regionalistas na ficção de Ronaldo Correia de Brito*. São Carlos: UFSCAR - Programa de pós-graduação, 2016.

SOUZA PEREIRA, Marcelo de. *Fingidores em cena: a metaficção em Sergio Sant'Anna e Rubens Figueiredo*, thèse de doctorat, Rio de Janeiro, UERJ, 2013.

STAUDT, Sheila Katiane. *Retratos urbanos em romances brasileiros do século XXI: uma leitura de Eles eram muitos cavalos, O fotógrafo e Satolep*, thèse de doctorat, Porto Alegre, Universidade federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, 2015.

STOENESCO, Dominique. Histoires individuelles et histoires collectives, esthétique et éthique dans *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. In: OLIVIERI-GAUDET, Rita (Org.). *Ecritures et identités dans la nouvelle fiction contemporaine*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, Interférences, 2010, p. 269-281.

TONANI DO PATROCÍNIO, Paulo Roberto. *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo. In: CHIARELLI, Stefânia; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma. *O futuro pelo retrovisor*. Inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 261-278.

TONUS, Leonardo. La batarde dans les romans de/sur l'immigration au Brésil. In: BESSE, Maria Gracete. *Actes du colloque international. La voix des femmes dans les cultures de langue portugaise: penser la différence*. Paris: Université Paris-Sorbonne, 26-27 mars 2007. p. 1-11.

TONUS, Leonardo. Olhando a alteridade: o efeito exótico em Milton Hatoum. In: DALCASTAGNÊ, Regina. *Ver e imaginar o outro. Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008, p. 21-29.

VALIM DE MELO, Cimara. Imagem, trânsitos e memória em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. In: *Nau literária: crítica e teorias da literatura*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 8, n1, jan./juin 2012, p. 1-15.

_____. Romance e imagem em *O fotógrafo* de Cristóvão Tezza. *Fórum de literatura brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, UFRJ, n. 8, déc. 2012, p. 92-109.

VAN DIJCK LIMA, Sônia. Painel da condição humana. In: ITAMAR HARRISON, Marguerite (Org.). *Uma Cidade em camadas. Ensaios sobre Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007, p. 141-145.

Vencedor rejeita o título de regionalista. *Folha de São Paulo*, 15 août 2009. Disponible: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200916.htm>. Acesso ém: 17 sept. 2015.

VIEIRA, Nelson H. O desafio do urbanismo diferencial no romance de Luiz Ruffato; Entre práxis e vivência social. In: ITAMAR HARRISON, Marguerite (Org.). *Uma Cidade em camadas. Ensaios sobre Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007p. 119-131.

VILLARINO PRADO, Carmen. « *Eles eram muitos cavalos* no(s) processo(s) de profissionalização de Luiz Ruffato », In: ITAMAR HARRISON, Marguerite (Org.). *Uma Cidade em camadas. Ensaios sobre Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007, p. 155-187.

WEIGEL, François. *Entretien avec Cristóvão Tezza – Voix contemporaines*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, mars 2015 (Voir Annexe A). Disponible : <http://videocampus.univ-bpclermont.fr/?v=8HulZyER0BbB>

_____. *Entretien avec Luiz Alfredo Garcia-Roza*, Rio de Janeiro, novembre 2015 (Voir (Annexe B)).

_____. *Entretien avec Ronaldo Correia de Brito*, Recife, février 2016 (Voir Annexe C)

_____. Algumas 'palavras secretas' de Rubens Figueiredo. *Revista Pessoa*, 18/05/2016. (Voir Annexe D). _____ . *Entretien avec Milton Hatoum*, São Paulo, octobre 2016 (Voir - Annexe E)

_____. *Entretien avec Luiz Ruffato*, São Paulo, décembre 2016 (Voir « Annexe F»)

WEIGEL, François. A escrita dos não-lugares em *Naissance d'un pont* (2010) de Maylis de Kerangal, e *Eles eram muitos cavalos* (2001) de Luiz Ruffato. *Annales de l'Abralic*, Rio de Janeiro, sept. 2016. Disponible: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491521612.pdf

_____. O Rio de Janeiro de Espinosa e a Marseille de Fabio Montale: entre o clichê e o insólito. In: *III Congresso internacional 'Vertentes do insólito ficcional'*, UERJ, nov. 2016.

_____. *Entretien avec João Almino*, Rio de Janeiro, août 2017 (Voir Annexe G)

ZILBERMAN, Regina. « *Cidade Livre – fundação e memória cultural* ». In: *Matraga*, Rio de Janeiro, Uerj, vol. 19, n° 31, juillet-décembre 2012, p. 45-63.

B) Sur la littérature brésilienne

BINDER SAMWAYS, Marilda. *Introdução à literatura paranaense*. Curitiba: Livros HDV, 1988.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997 (1975), p. 7-22.

_____. Plural, mas não caótica. In: *Cultura brasileira. Temas e situações*. São Paulo: Ática, Série Fundamentos, 1992.

BOSI, Ecléa. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira. Temas e situações*. São Paulo: Ática, Série Fundamentos, 1992.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. Estética da periferia: um conceito capcioso. In: *Seminário Internacional Museu Vale 2012 – Se essa rua fosse minha... Sobre desejos e cidades*, Vila Velha, SuzyMuniz Produções, 2012, p. 82-93.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros). In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 109-138.

_____. Dialectique du malandresque. In: *L'Endroit et l'Envers. Essais de littérature et de sociologie*, traduit par Jacques Thiériot. Paris: Métailié-Unesco, 1995 (1970), p. 185-214.

_____. Uma nova narrativa. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. Ática: São Paulo, 2003 (1987), p. 199-215.

CASTRO ROCHA, João Cezar de. *Cultures latino-américaines et poétique de l'émulation. Littérature des faubourgs du monde ?*, traduit par François Weigel. Paris; Éditions Petra, 2015a.

CHIARELLI, Stefânia; DEALTRY, Giovanna et VIDAL, Paloma. Apresentação. In: *O futuro pelo retrovisor. Inquietudes da literatura brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 7-14.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro. Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008, p. 78-107.

DIAS, Ângela Maria. *Cruéis paisagens. Literatura brasileira e cultura contemporânea*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2007.

FLORES JÚNIOR, Wilson José. Modernização pelo avesso: a São Paulo da década de 20 em *Os Contos de Belazarte*. In: PENJON, Jacqueline; PASTA JÚNIOR, José Antonio (Org.) *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 41-54.

FOLLAIN DE FIGUEIREDO, Vera Lúcia. O assassino é o leitor. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4-5, p. 20-26, janv.-août 1988.

GOMES CORDEIRO, Renato. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JATAHY PESAVENTO, Sandra. *O imaginário das cidades: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1999.

KERN, Maria Salette. Memória e cidade: Brasília 50 anos, article présenté lors du XIV^e Congrès de sociologie brésilienne, Rio de Janeiro, entre le 28 et le 31 juillet 2009. Archive disponible dans les annales du site de la « Sociedade brasileira de sociologia », www.sbsociologia.com.br

LEONEL, Maria Célia et SEGATTO, José Antonio. O regional e o universal na representação das relações sociais. *Revista Cerrados*, Brasília, Universidade de Brasília, v. 18, n. 28, p. 135-156, 2009.

MAIA, Eduardo Cesar. Gastão de Holanda, a cidade e os escorpiões. *Revista Continente*, Recife, n. 154, p. 74-75, oct. 2013.

MARTINS CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MOOG, Vianna. *Uma interpretação da literatura brasileira e outros escritos*. Rio de Janeiro: Antares, 1983 (1943).

NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. *Desconversa*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

_____. *As musas sob assédio. Literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

OLIVIERI-GODET, Rita et HOSNE, Andrea Saad. Avant-propos. In: OLIVIERI-GODET, Rita et HOSNE, Andrea Saad.(Org.). *La littérature brésilienne contemporaine. De 1970 à nos jours*. Rennes: Presse universitaires de Rennes, Interférences, 2007, p. 13-20.

REIMÃO, Sandra. Literatura policial brasileira: dificuldades e especificidades. In: *Miscelânea*, Assis, v. 16, p. 15-33, juillet-déc. 2014.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RITUI, Christine. João do Rio : ombre et lumière du Rio de Janeiro de la Belle Epoque ». In: PENJON, Jacqueline et PASTA JÚNIOR, José Antonio (Org.). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 31-40.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Revista de estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 39, p. 129-148, jan.-juin 2012.

SCHPUN, Monica Raisa. Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 13, n. 46, p. 11-36, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Cidade de Deus*. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 163-171.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003 (1983).

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história o naturalismo?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TONUS, José Leonardo. Progrès et décadence dans le roman O estrangeiro de Plínio Salgado. In: PENJON, Jacqueline; PASTA JÚNIOR, José Antonio (Org.). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 93-103.

VALENTE JÚNIOR, Valdemar. Espaços da violência na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 42, p. 65-78, juil.-déc.2013.

C) Sur diverses questions littéraires et linguistiques

ALTER, Robert. *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel*, New Haven et Londres: Yale university Press, 2005.

AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne. *Stéréotypes et clichés. Langues, discours, société*. Paris: Armand Colin, 2014.

ARROUYE, Jean. Images décalées d'une ville. In: MENEGALDO, Hélène; MENEGALDO, Gilles. *Les imaginaires de la ville : entre littérature et arts*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007. p. 315-328.

AUERBACH, Erich. *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornelius Heim. Paris: Gallimard, Tel, 1968 (1946).

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris; Gallimard, Tel, 1987 (1924).

_____. *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, « Pierres vives », 1970 (1929).

BENJAMIN, Walter. Sur quelques thèmes baudelairiens. In: *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard, 2000 (1935). (Folio Essais).

_____. Paris, capitale du XIX^e siècle, *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard, 2000 (1924-1939), p. 44-66. (Folio Essais).

BESSIÈRE, Jean. Littérature et représentation. In: ANGENOT, Marc; BESSIÈRE, Jean; KOKKEMA, Douwe; KUSHNER, Eva (Org.). *Théorie littéraire*. Paris: PUF, 1989, p. 309-319.

BOILEAU-NARCEJAC. « Que sais-je ? ». In : *Le roman policier*. Paris: Presses universitaires de France, 1982 (1975).

COLLOT, Michel. « our une géographie littéraire, *Fabula-LhT*, Le partage des disciplines, n. 8, maio 2011. Disponible : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>. Acesso ém: 15 juillet 2017.

COMPAGNON, Antoine. Théorie du lieu commun. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, v. 49, p. 23-37, 1997.

DUPOUY, Christine. *La question du lieu en poésie. Du surréalisme jusqu'à nos jours*. New York: Rodopi, 2006.

FRANCO, Marie et OLMOS, Miguel. Lieux communs : histoire et problématique . In: *Pandora, revue d'études hispaniques*. Paris: Paris 8, 2001.

GARRIC, Henri. *Portraits de ville. Marches et cartes: la représentation urbaine dans les discours contemporains*. Paris: Honoré Champion, 2007.

GENETTE, Gérard. Poétique. In: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GENGEMBRE, Gérard. *Le roman historique*. Paris: Klincksieck, 2006.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1961.

GOMES DE MATTOS, A. C. *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

GOURMONT, Rémy de. *Esthétique de la langue française*. Paris: Autrement dit, 1985 (1899).

HORVATH, Christina. *Le roman urbain contemporain en France*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.

JAMESON, Fredric. *Le postmodernisme. Ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Florence Nevoltry. Paris: Beaux-arts de Paris, 2011 (1991).

KOLOCOTRONI, Vassiliki; GOLDMAN, Jane et TAXIDOU, Olga (Org.). *Modernism: an anthology of sources and documents*. Edimbourg: Edinburgh University Press, 1998.

KRISTEVA, Julia. *Sémiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 2006 (1986). (Folio).

LUKACS, Georges. *Le roman historique*, traduit de l'allemand par Robert Saille. Paris: Payot, 2000 (1938).

MANGUEL, Alberto. *A cidade das palavras. As histórias que contamos para saber quem somos*, traduit de l'anglais vers le portugais par Samuel Titan Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (2007).

MARTINEZ FERNANDES, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.

MITTERAND, Henri. *Zola, l'histoire et la fiction*. Paris: Presses universitaires de France, 1990.

_____. *Le Paris de Zola*. Paris: Hazan, 2008.

MOSER, Walter et KLUCINSKAS, Jean. Introduction. L'esthétique à l'épreuve du recyclage culturel. In: *Esthétiques et recyclages culturels: explorations de la culture contemporaine*. Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 2004, p. 1-27.

MOSER, Walter. Recyclages culturels. Elaboration d'une problématique. In: DUCHET, Claude; VACHON, Stéphane. *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal / Paris, XYZ Editeurs / Presses universitaires de Vincennes, 1998 (1993). p. 519-533.

NEIVA, Saulo. Tradição e experimentação genéricas. Diálogos com *Os Lusíadas* na épica brasileira. In: *Colóquio/Letras*, Lisbonne, n. 180, p. 9-19, maio 2012. Fundação Calouste Gulbenkian.

_____. Introduction. In: MONTANDON, Alain et NEIVA, Saulo (Org.). *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*. Genève: Droz, 2014. p. 9-16.

ROSEMBERG, Muriel; MARCHAND, Bernard ; SALOMON CAVIN, Joëlle(Org.). *Ville mal aimée, ville à aimer*. Actes du colloque de Cerisy, 5-12 juin 2007. Disponible sur internet : http://www-ohp.univ-paris1.fr/Textes/Rosemberg_2.pdf.

SEMPRINI, Andrea. « Sujet, interaction, mondes. Le lieu commun comme déixis instituante ». In: *Protée. Théories et pratiques sémiotiques. Le lieu commun*. Chicoutimi, Université du Québec, v.22, n.2, p. 7-13, printemps 1994.

SOUBEYROUX, Jacques. *Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (XVI^e - XX^e siècles)*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 1993.

STIERLE, Karlheinz. *La capitale des signes. Paris et son discours*. Paris: Maison des sciences de l'homme de Paris, 2001 (1993).

SUSTRAC, Michelle. De la ville sensible aux sens de la ville. In: MENEGALDO, Hélène et MENEGALDO, Gilles. *Les imaginaires de la ville. Entre littérature et arts*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 329-343.

TADIÉ, Jean-Yves. Tel . In: *Le récit poétique*. Paris: Gallimard, 1994 (1978).

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique mode d'emploi*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2000.

_____. Pourquoi une géocritique de Lisbonne?. In: MONTANDON, Alain (Org.). *Lisbonne. Géocritique d'une ville*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 7-20.

_____. *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Editions de Minuit, 2007.

IV) Etudes sur les villes

A) Les villes du Brésil

AB'SABER, Aziz Nacib. *Amazônia do discurso à práxis*. São Paulo: Edusp, 1996.

BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia. Formação social e cultural*, Manaus: Valer, 2009.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Racines du Brésil*, traduit du portugais par Marlyse Meyer. Paris: Gallimard, 1998 (1936).

DAMATTA, Roberto. *Carnavals, bandits et héros. Ambigüités de la société brésilienne*, traduit du portugais par Danielle Birck. Paris: Seuil, 1983 (1978).

_____. *A casa e a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 (1984).

_____. *Fé em Deus e pé na tábuca. Ou como e por que o trânsito enlouquece no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

DAOU, Ana Maria. *A cidade, o teatro e o « paiz das seringueiras ». Práticas e representações da sociedade amazonense na passagem do século XIX-XX*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

FERNANDES, Florestan. *A Revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Globo, 2006 (1975).

FERRAZ MAGALHÃES, Sérgio. *A Cidade na incerteza. Ruptura e contigüidade em urbanismo*. Rio de Janeiro: Viana e Mosley Editora / PROURB – o Programa de Pós-Graduação em urbanismo, 2007.

FREITAG, Barbara. *Cidade dos homens*. Rio de Janeiro; Tempo Brasileiro, 2002.

FREITAG, Barbara. *Teorias da cidade*. Campinas; Papirus, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968 (1934).

_____. *Maîtres et esclaves*, traduit du portugais par Roger Bastide. Paris; Gallimard, « Nrf », 1974 (1933).

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: Record, 2002 (1936).

HANNERZ, Ulf. In: *La complexité culturelle. Etudes de l'organisation sociale de la signification*, traduit de l'anglais par Alain Battegay, Pascale Joseph, Daniel Mandagot et Hervé Maury, Paris, Bernin, 2010 (1992).

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica modernista e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 (1989).

IBGE (Institut brésilien de géographie et statistiques), données statistiques disponibles sur les pages internet suivantes : www.ibge.gov.br // <http://7a12.ibge.gov.br/vamos-conhecer-o-brasil/nosso-povo/caracteristicas-da-populacao.html> // <http://cidades.ibge.gov.br>

LIMONAD, Esther. Espaço-tempo e urbanização: algumas considerações sobre a urbanização brasileira. *Revista Cidades. A urbanização da sociedade, Revista Cidades. A urbanização das cidades*. São Paulo, v. 5, n. 8, p. 243-261, juil.-déc. 2008.

MARQUES DA SILVA, José. *Diário de um candango*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963.

MARTINS BRESCIANI, Maria Stella. La représentation d'une ville dans la formation de la pensée urbanistique: São Paulo de 1850 à 1950 . In: VIDAL, Laurent (Org.). *La ville au Brésil (XVIII^e-XX^e siècles). Naissances, renaissances*. Paris: collection Rivages des Xantons, Les Indes savantes, 2008, p. 263-276.

MARTINS, Wilson. *Um Brasil diferente: ensaios sobre fenômenos de aculturação no Paraná*. Curitiba: Imprensa do Governo do paraná, 2008 (1955).

MATOS, Ralfo et BRAGA, Fernando. Urbanização no Brasil contemporâneo, população e a rede de localidades centrais em evolução. In: *XI Encontro nacional da Associação nacional de pós-graduação e pesquisa em planejamento nacional e regional (ANPUR)*, Salvador, Anais da Anpur, maio 2005. p. 1-20.

MONTEIRO, Mário Ypiringa. *Fundação de Manaus*. Manaus: Metro cúbico, 1948.

OLIVEIRA, Francisco de. *Noiva da revolução. Elegia para uma re(li)gião*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

RIBAMAR, José. Nheengatu: a outra língua brasileira. In: SOLZE LIMA, Ivone ; CASTRO, Laura de (Org.). *História social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 119-149.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (1995).

SANCHES ROSS, Jurandyr L. (Org.). *Geografia do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2011.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro; Record, 2000.

THÉRY, Hervé. Les capitales du Brésil, témoins de l'expression et des reclassements urbains du XX^e siècle. In: VIDAL, Laurent (Org.). *La ville au Brésil (XVIII^e-XX^e siècles)*. *Naissances, renaissances*. Paris: Les Indes savantes, 2008, p. 151-162. (Rivage des Xantons).

VIDAL, Laurent. *De Nova Lisboa à Brasília. L'invention d'une capitale, XIX^e-XX^e siècle*, Paris: IHEAL Éditions, 2002.

VOLOCHKO, Danilo. Sociedade urbana e urbanização da sociedade: elementos para a discussão sobre a problemática da cidade contemporânea. *Revista Cidades. A urbanização das cidades*, São Paulo, v. 5, n. 8, p. 215-242, juil.-déc.e 2008.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. *História do Paraná*. Curitiba: Editora dos Professores, 1968 (1967).

WHITAKER FERREIRA, João Sette. Globalização e urbanização subdesenvolvida. In: *São Paulo em perspectiva*, São Paulo, v. 14, n. 14, p. 10-20, oct. – déc.2000. Fundação SEADE.

B) Le phénomène urbain dans le monde

AGIER, Michel. *L'invention de la ville. Banlieues, townships, invasions et favelas*. Paris: Édition des archives contemporaines, 1999.

AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, La Librairie du XXI^e siècle, 1992.

BATAILLON, Claude; DELER, Jean-Paul; THÉRY, Hervé. *Géographie universelle. Amérique latine*. Paris: Belin, Reclus, tome 2, 1998.

BOUVIER, Pascal. La ville : utopie et démocratie. In: *Urbanisme et identités. Itinéraires et écritures dans la cité : l'invention des villes palimpsestes dans l'imaginaire médiéval et contemporain*. Malissard: Aleph, 2006, p. 59-93.

BRONSON, Susan. The Three Rs: Restoration, Renovation and Recycling. In: DEMCHINSKY, Bryan (Org.). *Grassroots, Greystones and Glass Towers*. Montréal: Vehicule Press, 1989, p. 154-167.

CANCLINI, Nestor García. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1999 (1997).

CANTAROGLOU, Frédéric et SAUDOUX, Stéphane. La ville palimpseste, entre science et fiction. In: *Urbanisme et identité. Itinéraires et écritures dans la cité : l'invention des villes palimpsestes dans l'imaginaire médiéval et contemporain*. Paris: Alep, 2006, p. 169-191.

CASTELLS, Manuel. *The Informational City*. Oxford: Blackwell, 1987 (1989).

CASTRO, Roland. La femme est l'avenir des villes. In: MONCAN, Patrice de (Org.). *Villes utopiques, villes rêvées*. Paris: Les Editions du Mécène, 2003, p. 300-307.

CHASSAIGNE, Philippe. Préface. In : CHASSAIGNE, Philippe et SCHOONBAERT, Sylvain. *L'urbanisme, des idées aux pratiques (XIX^e-XXI^e siècles)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008.

CHÂTELET-LANGE, Liliane. *Strasbourg en 1548. Le plan de Conrad Morant*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2001.

CORBOZ, André. *Le territoire comme palimpseste et autres essais*. Besançon, L'Imprimeur, 2001 (1983).

GAILLARD, Françoise. Aujourd'hui, la ville. In: GUIHEUX, Alain (Org.). *La ville qui fait signes*. Paris: Editions du Moniteur, 2004, p. 208-213.

GAUDET-CHAMBERLAND, Katerie et GENDREAU-TURMEL, Aude. Le palimpseste architectural : la passé en filigrane. *Continuité. Chemins anciens; des voies à explorer*, Québec, Continuités, n. 123, , p. 11-14, 2009-2010.

LAFERRIÈRE, Christine. *Le détail architectural à la rencontre de l'ancien et du nouveau dans des projets de recyclage. Étude de réalisations de trois firmes québécoises*, Montréal, Thèse de l'Université Laval, 2007.

LE BERRE, Maryvonne. Territoires. In: BAILLY, Antoine ; FERRAS, Robert ; PUMAIN, Denise (Org.). *Encyclopédie de géographie*. Paris; Economica, 1995, p. 617-638.

LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville* suivi de *Espace et politique*. Paris: Anthropos, 1972 (1968).

_____. *La révolution urbaine*. Paris: Gallimard, 1970.

LYNCH, Kevin. *The Image of the city*. Cambridge: MIT Press, 1960.

MARCHAL, Hervé. Identité du citadin. In: STÉBÉ, Jean-Marc; MARCHAL, Hervé. *Traité sur la ville*. Paris: Presses universitaires de France, 2009. p. 399-460.

MAYOL, Pierre. Habiter. In : CERTEAU, Michel de ; GIARD, Luce et MAYOL, (Pierre. *L'invention du quotidien. II. Habiter, cuisiner*. Paris: Gallimard, 1994, p. 15-185. (Folio Essais).

MORISSET, Lucie K. ; BRETON, Marie-Ève. Patrimoine urbain. In: *La ville, phénomène de représentation*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2011.

MORSE, Richard. *Las ciudades latinoamericanas*. México: SepSetentas, 1973, 2 volumes.

MUMFORD, Lewis. *La cité à travers l'histoire*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Guy et Gérard Duran. Paris: Seuil, 1964 (1961).

NANCY, Jean-Luc. Images de la ville. In: GUIHEUX, Alain (Org.). *La ville qui fait signes*. Paris: Editions du Moniteur, 2004, p. 136-141.

PAULET, Jean-Pierre. *Géographie urbaine*. Paris: Armand Colin, 2009.

PORTZAMPARC, Christian de. Renouer le fil entre le passé et le futur. Réécrire le temps ». In: MONCAN, Patrice de (Org.). *Villes utopiques, villes rêvées*. Paris: Les Editions du Mécène, 2003, p. 324-335.

RONCAYOLO, Marcel. *La ville et ses territoires*. Paris: Gallimard, 1990. (Folio Essais).

ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas? *Revista USP*, São Paulo, n. 15, p. 50-75, sept.-nov. 1992.

SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris: Payot, 2004 (1996).

SARLO, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

SASSEN, Saskia. *La globalisation. Une sociologie*, traduit de l'anglais par Pierre Guglielmina. Paris: Gallimard, 2009 (2007). (Nrf Essais).

SIMMEL, Georg. *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, traduit de l'allemand par Françoise Ferlan. Paris: L'Herne, 2007 (1902).

SOJA, Edward W. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell, 1996.

STÉBÉ, Jean-Marc. De la cité idéale à la cité utopique. In: STÉBÉ, Jean-Marc et MARCHAL, Hervé. *Traité sur la ville*. Paris: Presses universitaires de France, 2009, p. 561-623.

TROIN, Jean-François. *Les métropoles des "Sud"*. Paris: Ellipses, « Carrefours de géographie », 2000.

VIRILIO, Paul. *Ville panique. Ailleurs commence ici*. Paris: Galilée, 2003.

V) Autres champs d'étude

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere. Paris: Payot et Rivages, 2008.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Le Seuil, , 1957. (Points).

_____. *L'Empire des signes*. Paris: Flammarion, , 1970. (Champs)

_____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Le Seuil, 1975. (Ecrivains de toujours),

_____. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard, 1980. (Cahiers du cinéma).

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Editions Galilée, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. *L'amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*, traduit de l'anglais par Christophe Rosson. Paris; Fayard, Pluriel, 2010 (2003).

BRAUDEL, Fernand. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. XV^e-XVIII^e siècles. 3. Le temps du monde*. Paris: Le Livre de poche, , 1979. (Références).

CERTEAU, Michel de et GIARD, Luce. Entre-deux. In: CERTEAU, Michel de ; GIARD, Luce et MAYOL, Pierre. *L'invention du quotidien. II. Habiter, cuisiner*. Paris: Gallimard, 1994, p. 189-210. (Folio Essais).

CERTEAU, Michel de. « La fiction de l'histoire. L'écriture de *Moïse et le monothéisme* ». In: *L'Écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 2002 (1975).(Folio Essais).

_____. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990 (1980). (Folio Essais).

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*.Paris: Les Editions de Minuit, 1980.

_____. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Editions de Minuit, 2005 (1991).

FOUCAULT, Michel. *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*. Paris: Lignes, 2009 (1966).

FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron. Paris: Gallimard, 1985 (1919). (Folio Essais).

KRACAUER, Siegfried. *L'histoire. Des avant-dernières choses*, traduit de l'anglais par Claude Orsoni. Paris: Stock, 2006 (1969).

LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris: PUF, 1991 (1978).

_____. *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Paris: Grasset, 1991.(Le livre de poche).

MARIN, Louis. *Utopiques. Jeux d'espaces*. Paris: Editions de Minuit, 1973.

MÉLON, Marc-Emmanuel. Photogramme. In: *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/photogramme/>. Acesso ém: 25 juin 2017 :

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1976 (1945). (Tel).

MORIN, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Seuil, 2005 (1990).

NIETZSCHE, Friedrich. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie. In: *Considérations inactuelles. Œuvres. Tome I*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris: Gallimard, 2000 (1874). (La Pléiade).

ROSSET, Clément. *Le principe de cruauté*. Paris: Editions de Minuit, 2014 (1988).

SAÏD, Edward. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud. Paris: Seuil, 2005 (1978). (La couleur des idées).

SONTAG, Susan. *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard. Paris: Christian Bourgeois, 2008 (1973).

ANNEXE A - Entretien avec Cristóvão Tezza

Clermont-Ferrand, mars 2015

Présentation de l'auteur par lui-même :

Je suis Cristóvão Tezza, écrivain brésilien du vingtième siècle, [rires], né en 1952 à Lages, au sud du Brésil, dans une région d'immigration européenne. Ma famille est avant tout d'ascendance italienne, mais les origines sont variées et j'ai même des ancêtres français.

À la mort de mon père, en 1959, ma famille s'est installée à Curitiba, la capitale du Paraná, qui est ma ville depuis plus de cinquante ans et qui est devenue une référence pour ma littérature, en tant qu'espace géographique.

Je suis un écrivain de prose, un romancier. J'ai été professeur de l'Université fédérale du Paraná pendant vingt ans, mais j'ai quitté mon poste avant ma retraite, pour me consacrer exclusivement à la littérature.

J'ai vécu quelques moments importants dans ma carrière d'écrivain. En premier lieu, le lancement du roman *Trapo*, en 1988, par un grand éditeur de São Paulo. Curitiba est à l'écart de l'axe majeur Rio de Janeiro/Sao Paulo, et en cette époque « pré-internet », l'édition de ce livre, salué par la critique, m'a permis d'attirer l'attention et de prendre place sur la scène littéraire brésilienne. Deuxième moment-phare : 1998, avec la publication de *Breve espaço: entre cor e sombra*, Prix de la Bibliothèque nationale. C'est alors que j'ai commencé à écrire beaucoup de comptes rendus et de critiques pour des revues et journaux de São Paulo, en accompagnant la production littéraire nationale et internationale. Plus tard, en 2004, j'ai écrit *O fotógrafo* – un livre assez important dans ma carrière littéraire, alors que j'avais fait le choix, à peu près à cette période, de quitter l'université. Puis, en 2007, *O filho eterno*, mon plus grand succès, qui a remporté presque tous les grands prix littéraires nationaux, a gagné en France le Prix littéraire Charles Brisset, décerné par l'Association française de psychiatrie, et a été traduit dans près de vingt pays, me faisant connaître en dehors du Brésil. Or ce n'est pas simple, car le Brésil vit dans un exil littéraire sur le plan international, et la production brésilienne qui émerge à l'extérieur est très erratique, accidentelle ; il n'y a pas vraiment une diffusion cohérente de la littérature brésilienne. Toutefois, je dois dire que je viens tout juste de participer au Salon du Livre de Paris (mars 2015). Voilà donc ma biographie littéraire.

Dans mes écrits, la thématique urbaine domine. Le Brésil a été marqué par un processus d'urbanisation rapide et violent, et peut-être que le seul parallèle possible est celui de la Chine, pour saisir la vitesse à laquelle un pays essentiellement rural et agricole est devenu un pays très majoritairement urbain. Les problèmes de l'urbanisation sont légion, dans un pays aux si fortes inégalités économiques tel que le Brésil. Ma thématique est donc urbaine, de la classe moyenne brésilienne, ou d'une conscience d'être brésilien, avec le suivi des transformations culturelles et comportementales de la vie brésilienne, au cours de ces dernières années. Ma littérature, pour ainsi dire, est centrée sur la vie de la ville.

On peut dire que le Brésil a été traversé par deux grands courants littéraires, au XIX^e siècle, moment d'affirmation de la littérature brésilienne. Le premier est de José de Alencar, romancier qui d'une certaine façon a fondé le roman brésilien, et qui a tenté de définir le Brésil, au moment où le pays avait besoin de dire ce qu'il était, et alors qu'il vivait une contradiction absolue entre un désir de civilisation et de sophistication intellectuelle et culturelle, et, d'autre part, des structures reposant presque exclusivement sur le travail des esclaves. Il y avait une schizophrénie entre une élite riche, noble, dominante, et puis une réalité brutale qui en réalité alimentait cette élite. Cela a beaucoup retardé la modernisation du pays, notamment sur le plan du capitalisme. L'industrialisation du Brésil n'est ainsi advenue que bien plus tard... Mais pour revenir à Alencar et à son idée du Brésil, il a écrit sur plusieurs régions du pays et en même temps a placé l'Indien comme un symbole du Brésil, avec deux classiques de notre historiographie littéraire : *Iracema* et *O Guarani*. Et l'un des éléments centraux de cette littérature est de mettre la nature, avec le mythe du bon sauvage, comme l'exemple même de ce qu'est notre pays. Dans cette littérature, par exemple, les Noirs sont complètement absents, alors qu'ils représentaient presque la moitié, ou en tout cas un bon tiers de la population brésilienne au XIX^e siècle. Selon ce courant, la culture brésilienne serait nécessairement en relation avec le motif d'une nature sauvage, avec l'idée d'une certaine authenticité ethnique, d'une espèce d'exaltation utopique d'un paradis tropical. C'était là le rêve, l'image du Brésil. Une image chère aux Européens, et d'ailleurs aujourd'hui encore l'Europe aime regarder le Brésil sous cet angle.

L'autre courant est celui de Machado de Assis. J'ai pu remarquer que Machado n'a jamais décrit un seul élément naturel dans son œuvre. Parmi ses livres essentiels, il faut citer *Mémoires posthumes de Bras Cubas*, que je considère comme le meilleur roman des Amériques au XIX^e siècle. Il est en fait difficile de concevoir comment le Brésil de cette époque a pu féconder un écrivain d'une telle sophistication. En tous les cas Machado n'a rien

à voir avec l'univers d'Alencar. Son monde est la ville, Rio de Janeiro, et l'univers mental des gens. La nature ne fait pas partie de son équation littéraire. Il n'a jamais perdu son temps à décrire le vent, un paysage, un arbre – rien ! C'en est presque même angoissant : il n'y a pas de description chez lui. Seules les pensées des personnages comptent, et l'espace physique n'est qu'un complément à la caractérisation d'états psychologiques ou de situations dramatiques.

Le Brésil, en un sens, fait confluer ces deux courants. D'un côté, un courant alencarien qui est en quête d'une essence paradisiaque ou d'une exaltation de la nature brésilienne, d'un nationalisme brésilien ; et de l'autre, un autre courant désirant insérer le Brésil dans une conscience universelle, dans un projet qui serait proche de l'illumination du XVIII^e siècle. Or c'est l'essence de la littérature urbaine, car la ville arrache les racines des personnes, dont les relations ne sont plus simplement des relations de ressemblance, de voisinage ou de parenté. La ville crée un autre système de relations interpersonnelles, plus abstraites. C'est le passage classique d'une communauté vers une société.

Machado est donc de ce courant des écrivains urbains, et si je devais choisir, je dirais que j'ai une racine machadienne. Ce n'est pas une question de jugement de valeur, car il y a des grands écrivains de racine alencarienne, Guimarães Rosa étant sans doute le plus grand d'entre eux, par son exaltation de la nature brésilienne ou d'une culture propre, autochtone, et puis il y a d'autres écrivains qui peuvent sembler alencariens mais qui sont en réalité urbains, comme Graciliano Ramos, qui a écrit *Vies arides* avec un esprit urbain, n'éprouvant aucun enchantement pour cette nature, ce monde supposément authentique et brésilien. En tant qu'auteur, je me relie donc à cette impulsion globalisante et urbaine de la civilisation brésilienne.

.....

François Weigel : Je voudrais évoquer la question du réalisme, qui renvoie à ce que vous avez dit dans votre présentation. Le réalisme, dans votre œuvre, ne peut être rapproché du naturalisme, ou même d'un réalisme balzacien ; et peut-être est-il plus juste de parler d'une forme de réalisme machadien. Autrement dit, si votre littérature peut éventuellement être considérée comme réaliste, alors c'est un réalisme qui passe par l'intériorité des personnages. De plus, votre écriture semble marquée par une forte empathie : vous tentez d'être attentif à l'altérité, et c'est souvent par un croisement de voix narratives qu'émerge ce réalisme. Pourriez-vous nous éclairer sur cette question du réalisme ?

Cristóvão Tezza : Le réalisme, terme maltraité dans la théorie littéraire, est entré en disgrâce, de façon générique. Souvent, les critiques formulées à son encontre ne sont pas attentives à ce qu'est réellement l'idée de réalisme, à savoir la mimésis, la représentation. Toute expression artistique est un processus de représentation, une imitation de la nature. Il n'y a pas, à vrai dire, d'autre chemin possible. Tous les détours artistiques imaginables sont des tentatives de représentations, qui sont en même temps des interprétations, des découpages, des choix.

En vérité, ma carrière littéraire a commencé dans une autre direction. Dans l'adolescence, alors que j'avais déjà la ferme intention d'être écrivain, j'ai d'abord été influencé par le théâtre : la première chose que j'ai écrite était une pièce de théâtre, avec cette représentation très directe des personnages, une charnalité, une présence physique, et avec une omniprésence de dialogues, en tant que l'une des expressions fondamentales du théâtre.

Et puis l'autre influence dérivait de mes lectures d'adolescent, et ici il y a deux aspects à observer. Il faut réfléchir au cadre mental qui forme l'écrivain, et avec le recul, je pense souvent aux lectures qui étaient les miennes dans les années 50. Je me rappelle de trois auteurs. L'un d'entre eux est brésilien : Monteiro Lobato, un auteur du XX^e siècle de grande importance, de par son rôle d'agitateur culturel et surtout de par sa littérature pour enfants, une littérature révolutionnaire qui a formé des millions de lecteurs dans le pays. Il a aussi été éditeur, a écrit pour les adultes, mais sa littérature pour enfants fut la plus marquante. Il a notamment créé Emília, une poupée qui prend vie, ou bien la ferme du pivert jaune, mais dans le fond la caractéristique centrale de son univers est l'empire de la raison. C'était un illuministe, un rationaliste, pour qui tous les problèmes du monde pouvaient être résolus grâce à l'intelligence et la logique. Beaucoup de fantaisie, certes, nourrit ses récits, mais alors la fantaisie est au service d'une illumination du monde par la voie de la raison.

Le deuxième auteur qui a marqué mes premières années est Jules Verne. J'ai lu la collection intégrale de ses œuvres. Verne dresse aussi le portrait d'un monde dominé par la raison, avec une séparation très nette entre le bien et le mal, et d'autres aspects subjacents : une fascination pour le progrès humain et la science, une vision du monde optimiste.

Le troisième grand auteur de mon adolescence est Conan Doyle, le créateur de Sherlock Holmes, personnage rationaliste s'il en est : face à un crime et à une situation inexplicable, il a l'intelligence pour seul recours afin de découvrir la vérité.

Et donc, s'il y a bien un réalisme dans mon œuvre, celui-ci se situe dans un rapport réflexif par rapport à ces valeurs, qui sont bien bien ancrées pour toute ma génération, et qui ont

ensuite affronté le choc des années 1970, lesquelles engendrent un processus diamétralement opposé. Dans cette décennie, par un certain empire de l'irrationalisme, par la valorisation de la performance humaine, au moins aussi importante que l'objectivation rationnelle des faits, par la revitalisation des idées religieuses à travers des voies non-officielles telles que le néo-orientalisme ou la consommation des drogues pour découvrir d'occultes vérités supérieures, tout un processus a explosé contre « le système ». Cela a des répercussions encore aujourd'hui. Ce mouvement de 1968 et des années postérieures a laissé des traces gigantesques dans la culture occidentale. Et j'ai vécu précisément ce choc, cette implosion. Or je crois qu'un écrivain ne choisit pas vraiment ce qu'il veut écrire ; on entre dans un tunnel obscur, avec nos malheurs et nos questions à résoudre, et l'acte d'écrire va comme organiser ce chaos, nous menant vers une direction donnée. J'ai le souvenir d'avoir été, dans un premier temps, un écrivain « fantaisiste » – je veux dire, de littérature fantastique, d'imagination, sans préoccupation pour des aspects documentaires et le réel concret – et je n'aurais ainsi jamais appelé une ville par son nom réel ; j'étais coupé, tel un autiste, de mon espace géographique. C'était peut-être une posture adolescente, mais surtout un discours typique des années 1960-1970, en particulier si l'on considère les grandes figures littéraires qui émergeaient alors... Songeons à Borges, à Cortázar et à son trans-réalisme (comme dans *Cronopes et fameux*), à García Márquez et à son réalisme magique, mais même aux Européens : Beckett, par exemple, écrivait bien autre chose que du réalisme. Par imitation, j'ai suivi ces influences, ce projet. Mais peu à peu j'ai comme été plaqué au sol, et quand j'ai écrit *Trapo*, j'ai découvert que j'habitais une ville appelée Curitiba ; j'ai commencé à observer les personnes qui y vivaient, à tel point que l'histoire de *Trapo* est absolument urbaine et réelle. Réaliste. Presque à la façon du XIX^e siècle. C'était une narration à la structure assez conventionnelle. Il y avait là, déjà, la racine de ma littérature, que je pourrais qualifier de réalisme réflexif, c'est-à-dire qu'il s'agit de la littérature en tant que constitution d'une voix, d'un narrateur, d'une organisation du monde, qui reflète et réfracte. Autrement dit, tu es un miroir, d'une certaine façon tu représentes les actions humaines, la vie des personnes, en un processus de permanente réflexion, et qui de plus fonde les personnes, première et troisième personne.

F. W. : Donc nous aurions une rencontre entre la rationalité, sédimentée par vos lectures d'adolescent, et puis les doutes, les obsessions des personnages, qui inlassablement nourrissent votre littérature (je songe par exemple à Íris, cette fille qui revoit dans son esprit la scène du viol par son père, dans *O fotógrafo*).

C. T. : Oui. Un auteur est toujours suspect pour parler de ses propres compositions, mais je le vois ainsi : une fusion de deux mondes, et puis bien sûr, des éléments biographiques... Quand j'avais entre 17 et 25 ans, j'ai intégré une communauté alternative de théâtre, mon projet de vie était anarchiste, et ensuite je suis devenu un professeur universitaire, ce qui constituait une trajectoire diamétralement opposée ! Et tout cela a eu un impact : d'une certaine façon, je me considère comme quelqu'un ayant été écrit par les livres que j'ai écrits. Autrement dit, les livres m'ont donné une place dans le monde. Quant à l'antiréalisme, aux cris d'horreur ingénus lancés parfois contre le réalisme, comme s'il n'était que l'expression du XIX^e siècle ou d'un narrateur omniscient, tout cela est d'une bêtise... En effet la question du narrateur et de sa constitution n'est pas seulement une question grammaticale, elle a bien d'autres aspects.

F. W. : Dans la droite ligne de cette question du réalisme, pourriez-vous nous parler de la ville ? Il arrive souvent, dans votre fiction, que la pensée du personnage surgisse d'une promenade bien concrète dans l'espace de la ville. Et il y a de façon permanente ce va-et-vient entre, d'une part, la vision concrète de la ville par un personnage et, d'autre part, l'intériorité, les souvenirs, la mémoire. Comme si la narration avait besoin de l'espace matériel de la ville pour le développement du point de vue d'un personnage, un point de vue renvoyant parfois à des problématiques qui concernent l'ensemble de la société brésilienne. (Par exemple, le personnage de la psychanalyste, qui en voyant des tziganes dans la rue, s'interroge sur les préjugés raciaux, toujours dans *O fotógrafo*).

C. T. : La ville est l'espace civilisateur par excellence. C'est un espace de relations abstraites, régies par un système abstrait de lois, et non par le voisinage, la famille, la tribu. Le projet urbain est mû par l'abstraction. Et Curitiba, dans le panorama brésilien, est une ville curieuse, parce qu'elle n'est en aucun cas une ville typique. On est bien loin de Bahia ; Curitiba est une ville opaque du point de vue de la représentation d'une certaine brésilianité (la musique bahianaise, la culture noire, le carnaval, la samba). Curitiba est une ville aux traits européens, elle a une formation historique germanique, polonaise, ukrainienne, italienne,... Elle a une histoire différenciée, et c'est aussi une ville discrète pour ce qui est de son autoreprésentation. J'ai coutume de dire que, pour un écrivain, c'est parfait : une ville où il n'y a pas grand-chose à faire, tu y écris ! Et donc il s'y développe un type de littérature très mentale. L'écrivain curitibano, en général, sonde ce qui est en lui-même. C'est une littérature entre quatre murs – ou dans les rues – mais l'espace physique perd de sa détermination, à l'opposé des textes de Jorge Amado ou même de Graciliano Ramos. C'est un autre univers. Ma littérature s'est orientée vers cela : la représentation des personnages ou l'idée de réfraction de la réalité. J'ai

peu à peu perdu la peur d'intégrer des thèmes brésiliens contemporains au sein de mes narrations, parce que je crois que la littérature a cette fonction ; elle est (et tout particulièrement la prose romanesque, depuis le XVIII^e siècle, ou même depuis le *Quichotte* jusqu'à aujourd'hui) un discours réflexif sur les sociétés, un espace de discussion thématique. Non pas à la façon des essais ou d'un quelconque discours religieux, scientifique, autoritaire ; mais c'est un discours de l'ambiguïté, de l'expérience humaine mise à l'épreuve dans des situations concrètes. Et c'est là qu'on voit l'actualité, par exemple, d'un Dostoïevski ; dans *Crime et châtiment* ou *Les Frères Karamazov*, on nous parle de choses qui nous intéressent directement. Je crois que je transite dans cet espace de la prose littéraire. C'est pourquoi la ville est pour moi le décor parfait.

F. W. : En même temps, votre littérature ne peut absolument pas être rapprochée de très nombreux récits actuels, en vogue dans la littérature brésilienne contemporaine, focalisés sur le monde marginal, les drogues, les trafics. Vos personnages gravitent généralement dans la classe moyenne, et si la violence de la société brésilienne apparaît dans vos textes, elle émerge à travers le regard, avec une distance.

C. T. : Oui, il y a plusieurs aspects, ici. La littérature n'est pas un art ingénu. Je ne crois pas à la « littérature naïve », si ce n'est dans quelques cas spécifiques comme la littérature de *cordel*, ou bien dans la poésie populaire. Pour ces quelques cas spécifiques, le folklore apparaît dans la mesure où la manifestation artistique est toujours égale à elle-même, c'est-à-dire qu'elle se fige en tant que représentation d'un moment culturel. Mais, dans le fond, la littérature est presque tout le contraire : la littérature est devenue, fondamentalement, un art du langage écrit et de son histoire. Aucun écrivain ne peut donc ignorer l'histoire. D'où le fait que la littérature est d'une certaine façon un art d'élite, impliquant la connaissance, le contrôle et l'explication de l'histoire. Et les voix populaires, pauvres, ne parlent pas d'elles-mêmes, ne se manifestent pas si aisément en tant qu'art littéraire. En réalité, quand cela arrive, elles sont filtrées par un regard culturel autrement plus sophistiqué. La littérature n'est pas un art spontané, qui de lui-même s'épanouit ; ou si tel est le cas, on tombe généralement dans le lieu commun, les phrases toutes faites, le type de discours que l'on reçoit passivement. En fait, la littérature est à la pointe d'un type de réflexion qui, pour être mûre, dépend de sa propre histoire, et doit réfléchir sur elle-même.

D'autre part l'écrivain doit écrire sur ce qu'il connaît profondément. Si je commence à écrire sur la violence urbaine, les favelas ou le trafic de drogues, sans que cela ne soit une perspective journalistique ou d'investigation (ce qui peut aussi donner lieu à de la bonne

littérature), cela sonnerait faux, cela serait de l'ordre d'un pamphlet ou d'un texte écrit sur commande. Ce n'est pas le type de travail qui m'intéresse. Et ceci peut occasionner des problèmes en ce qui concerne la réception d'une bonne partie de la littérature brésilienne en Europe ou, encore davantage, aux Etats-Unis (un marché fermé aux littératures étrangères, tandis que la France reçoit elle assez bien la littérature brésilienne)... Ces problèmes surgissent lorsque cette littérature ne répond pas aux stéréotypes sur ce que « devrait » être, sur ce qu'est supposée être la littérature brésilienne. Les gens se demandent, interloqués : « Mais comment ? Il écrit sur un quotidien qui pourrait bien être celui d'un Parisien ou d'un Clermontois ? »...

F. W. : Cependant vos textes reflètent aussi la société brésilienne...

C. T. : Oui, assurément ! Le Brésil est là... C'est même le Brésil le plus significatif, essentiel du point de vue culturel. L'idée que le Brésil est le pays du carnaval, cela ne correspond en rien à la réalité, ce sont des moments touristiques du pays, mais le quotidien c'est celui de la classe moyenne, des gens vivant dans les villes, survivant, se débrouillant.

F. W. : Une dernière interrogation liée à la photographie. Vous avez lu [avant l'interview] un très beau passage qui dévoile la façon dont la photographie peut surprendre à la fois le modèle photographié et l'œil de ceux qui observent le cliché. En lisant le roman *O fotógrafo*, on peut se demander si votre ambition n'a pas été d'intégrer, dans l'écriture, quelques techniques, ou du moins une certaine philosophie de l'art photographique. Au début du roman, par exemple, tandis que le personnage-photographe se promène dans la ville, la narration fait défiler une série d'images instantanées, présentées telles des coupes de la réalité, à travers un langage dépouillé.

C. T. : Bon, je vais d'abord parler de ma vie personnelle : j'ai toujours aimé la photo, et je suis un photographe frustré : depuis tout petit, je voulais manipuler les appareils photos. Avant l'avènement du numérique, c'était une chose assez chère. Mais j'ai toujours pris des photos, comme amateur, et c'est un art qui m'intéresse beaucoup par sa représentation de la réalité, comme une sœur de la peinture. Intuitivement, j'ai ressenti l'envie d'écrire sur cela. Pour certaines scènes plus techniques, j'ai demandé l'aide de quelques amis photographes. Ce qui m'intéressait, c'était de me pencher sur ce passage entre l'analogique et le digital, un passage qui coïncidait précisément avec l'époque d'écriture de mon roman. La photo commençait à migrer vers le digital, mais l'analogique était encore bien présent, et il y avait comme un débat idéologique... J'ai entendu de nombreux photographes clamer que le digital ne

correspondait qu'à une fausse photographie, et que la photo ancrée dans la tradition était la garante d'un art authentique. Le temps a démontré que tout cela était une sottise. La difficulté est aujourd'hui toujours la même, c'est-à-dire qu'entre des milliards de photos, il est rare de réaliser un grand cliché, en construisant par la photo un narrateur, une voix particulière. Et donc mon roman a été une sorte de voyage photographique. Il s'est monté comme un cassette de photogrammes, d'images que je développe.

F. W. : Cette interprétation ferait donc sens : votre roman est bâti comme une séquence d'images ?

C. T. : Tout à fait. Et le cinéma est une de mes autres influences. Je vois beaucoup de films, et comme je le dis souvent, je n'écris que ce que je vois. Ma littérature est très visuelle. Cela vient en partie de mon expérience dans le théâtre. Ainsi le roman *Trapo* se passe-t-il presque entièrement dans la salle d'un professeur, et il a été adapté au théâtre, avec un certain succès à Curitiba et au Brésil, dans les années 90. Le livre, pour ainsi dire, est une scène de théâtre. J'étais alors très imprégné par le théâtre, et ce n'est que plus tard que j'ai été préoccupé par des questions littéraires plus générales, produisant une littérature plus mentale et moins physique, mais conservant cet aspect visuel très fort.

Dernière partie de l'entretien : les réactions de l'auteur suscitées par des mots-clefs :

L'humour (le rire, l'ironie)

L'humour est une chose fondamentale dans la vie, et je crois que je suis une personne très joyeuse. Mais ce n'est pas vraiment un choix : il semblerait que cela soit lié à notre ADN, notre génétique. Et bien que je sois assez pessimiste quand je réfléchis sur la réalité du monde et même sur ma réalité personnelle, je suis un optimiste au jour-le-jour par mon humour. Celui-ci, je crois, est un condiment essentiel de la littérature.

F. W. : De fait, votre littérature est très marquée par l'humour.

C. T. : Oui, l'humour est l'élément qui contrecarre le sérieux et l'autorité du discours.

La mondialisation

Ce n'est pas une mauvaise chose ! Au Brésil, notamment pour les représentants d'une vieille gauche, est encore véhiculée cette idée du nationalisme et de la fermeture du marché. Le Brésil, quelques temps en arrière, était quasiment une « fazenda ». Il n'existait pas même de cartes de crédit internationales. Un projet de réserve de marché nous a fait prendre un retard de plusieurs décennies dans le domaine de l'informatique, où l'on désirait bêtement être autosuffisant sans en avoir les conditions. La mondialisation est donc un processus essentiel pour notre projet de civilisation. Il est clair qu'elle présuppose un concept d'identité humaine, un système de valeurs, et en cela elle est un choix de civilisation qui ne tombe pas du ciel (ce qui tombe du ciel, d'ailleurs, est souvent synonyme de tragédie). J'ajoute que, sans nul doute, la littérature a toujours été un art de nature globalisante. La grande et bonne littérature, c'est celle qui présuppose l'idée d'un homme universel. Je ne crois pas en des littératures tribales, segmentées. Bien sûr on lit les grandes épopées du Moyen-Age, et on y trouve ces guerres, ces luttes claniques, ces morts, mais dans le fond on retrouve toujours cette idée d'une universalité de valeurs. Je ne parviens pas à concevoir la littérature d'une autre façon.

F. W. : Mais alors comment caractériser cette rencontre entre la mondialisation et Curitiba, que vous qualifiez de « ville de province » ?

C. T. : Ce qui nous a justement sauvés de la province, c'est la mondialisation ! Au Brésil, il y a un monde pré-internet et un autre post-internet. Internet a eu des conséquences, graves, parfois tragiques, mais aussi exceptionnelles, et on est en plein dans ce processus de transformation. Jusque vers 1990, j'étais un écrivain enfoncé dans une province reculée et insignifiante du point de vue littéraire (le « monde » faisait un bond de Sao Paulo jusqu'à Porto Alegre, passant par-dessus Curitiba). Mais avec internet, cet état de fait n'existe plus. Tout écrivain, en quelque lieu du Brésil que ce soit, est intégré dans le dialogue littéraire brésilien. Et ceci est le fruit de la mondialisation.

Vérité et mensonge (en termes littéraires, en particulier)

Il y a cette phrase toute faite : « l'écrivain raconte des mensonges pour dire la vérité ». En fait l'objet de la littérature n'est ni la vérité ni le mensonge ; c'est l'homme qui pense sur la vérité. Ce qui intéresse la littérature, c'est l'ambiguïté humaine. Il n'est pas question de trouver des réponses, comme dans le cas du discours scientifique ou religieux. On est sur le terrain du double sens, du doute, des possibilités multiples. C'est une quête plutôt qu'une découverte.

Contemporain (et notamment le panorama de la littérature contemporaine au Brésil)

On est tous contemporains de notre temps présent, qu'on le veuille ou non. Bien sûr, on formule parfois nos utopies et projets personnels à partir de notre passé, de ce qui est derrière nous. Ou bien parfois on vit dangereusement dans d'éternelles projections futures ; les années 1960 et leurs grands idéaux n'étaient ainsi qu'une fuite en avant. Autrement dit, être contemporain n'est pas simple, car ce n'est pas simple de percevoir les dimensions du temps présent, de donner les réponses possibles. Et la littérature est une espèce de thermomètre du temps présent. Quand on écrit, on ne peut s'échapper complètement du temps présent. L'écrivain est condamné au temps présent, et cela fait de son texte un document précieux sur son époque.

Quant à la littérature du Brésil, elle est passée par une grande période au XX^e siècle, avec des noms classiques qui l'ont modelée – Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Érico Veríssimo, Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca... Et ceci sans faire des comparaisons ou des jugements de valeur. Ce monde littéraire brésilien s'est essoufflé plus ou moins entre 1970 et 1980. Les grandes œuvres de cette période classique avaient alors déjà été écrites, à de rares exceptions près. Et 1970 a été, dans le monde entier et particulièrement au Brésil dans le contexte de la dictature militaire, une année d'implosion. La littérature brésilienne s'est réfugiée dans les universités, dont le réseau croissait. La figure de l'écrivain-journaliste – comme Heitor Cony et bien d'autres – a peu à peu été substituée par celle de l'écrivain-professeur universitaire. C'est de plus un moment de grandes élucubrations formelles et théoriques sur la littérature, avec notamment un regain d'intérêt pour les formalistes russes des années 1920 et l'émergence du structuralisme, porté par Barthes et d'autres en France. C'est donc un moment de réflexion formelle où explosent toutes les valeurs de représentativité traditionnelle, ainsi que la notion de réalisme. Le Brésil, comme souvent, a absorbé tout cela un peu plus tard, en reproduisant ces discours universitaires officiels. La littérature brésilienne disparaît presque complètement en ce temps, et le lecteur brésilien ne lit alors presque plus les auteurs de son pays, alors même que la génération précédente était très populaire (avec Jorge Amado, Graciliano Ramos ou Drummond, cette figure fantastique). Dans la période suivante, il y a certes quelques bons noms, ici ou là, mais la littérature a cessé de dialoguer avec le monde brésilien. D'un point de vue thématique, cette littérature s'enferme dans une tour d'ivoire ou dans la mode universitaire de la réflexion formelle.

F. W. : Et votre thèse est qu'il y a plus tard eu une revitalisation de la littérature brésilienne ?

C. T. : Exactement ! Avec deux processus : d'abord la modernisation économique du pays sous l'impulsion du « Plano real », c'est-à-dire que le Brésil a par exemple pris le train de l'internet et des technologies, avec la privatisation des moyens de communication... (Et quel retard on avait ! Je me souviens d'avoir attendu 4 ans avant d'avoir pu utiliser un téléphone que j'avais acheté !). Puis certaines politiques gouvernementales ont stimulé la création culturelle à partir de la loi Rouanet, promulguant l'exonération d'impôts pour des structures privées qui lançaient des projets culturels. La littérature a ainsi pu faire un bond en avant et cela a permis un début de professionnalisation des écrivains (je vis aujourd'hui exclusivement de la littérature, ce qui aurait été inconcevable dans les années 1980). Et une nouvelle génération, qui n'a pas cette mémoire de 1968 et des années 1970, est apparue sur la scène brésilienne et dans le monde, par de nombreuses traductions à partir des années 2000. C'est une renaissance, très forte, de la prose brésilienne. Après un long hiatus de deux décennies, voilà qu'émerge un autre panorama.

Question complémentaire

F. W. : Pour finir, une question très concrète. En lisant *o fotógrafo*, on semble retrouver une topographie assez précise de Curitiba. Vous avez veillé à suivre le tracé des rues, ou bien est-ce que vous vous êtes permis quelques écarts par rapport à la Curitiba réelle ?

C. T. : J'ai effectivement épousé très fidèlement les contours géographiques de ma ville. Dans mon souvenir, je ne me suis permis que deux petits écarts. Le café Théâtre, en vérité, s'appelait Café du Théâtre. Aujourd'hui il n'existe plus. Je ne me rappelle pas si, à l'époque où j'ai écrit mon livre, il existait encore (je crois que oui). Par ailleurs, il y a un bar appelé « Académie de la cachaça », qui se situe à l'angle de la rue Ubaldino et de la Maréchal Deodoro, tout près de chez moi. Mon personnage [Duarte], quant à lui, prend une cachaça à environ deux pâtés de maison de « L'Académie de la cachaça », mais le lecteur ne serait pas en mesure de dire où se trouve exactement le bar en question, et j'ai fait exprès de décrire vaguement l'endroit.

ANNEXE B - Entretien avec Luiz Alfredo Garcia-Roza

Rio de Janeiro, novembre 2015

François Weigel : Je commencerai cet entretien par une citation de votre premier roman. « Il cherchait toujours des chemins différents pour revenir au bureau de police. Les possibilités n'étaient pas si nombreuses, mais permettaient du moins quelques variations ». Je crois que cette citation du roman *Le Silence de la pluie* est bien caractéristique du goût d'Espinosa pour les promenades dans la ville. Est-ce que vous seriez d'accord si l'on décrivait votre personnage Espinosa comme un « flâneur » à l'ancienne, qui chercherait l'insolite et la diversité dans la ville, et y projetterait également une certaine nostalgie, comme dans le passage où il se promène dans les rues de son enfance, non loin du quartier de Fátima ?

Luiz Alfredo Garcia-Roza : Tout à fait, surtout pour la question de la nostalgie. Espinosa a, de fait, un côté nostalgique. Il est un flâneur... enfin, quand il en a l'occasion. Lorsqu'il a le temps, ou simplement quand il rentre chez lui, il réalise une promenade qui a un aspect nostalgique. Il marche doucement, avec calme, en observant. Il est un observateur méticuleux des personnes, des boutiques, des objets. Il me fait penser au personnage de « L'homme des foules » d'Edgar Allan Poe. En fait, il ne s'agit pas de l'homme des foules à proprement parler, mais plutôt de celui qui reste assis, qui voit l'homme passer puis emboîte ses pas. Il est cet individu, ce personnage, sans aucun doute un flâneur, qui suit l'homme des foules ; quant à l'homme des foules lui-même, dont on ignore le nom, il n'est pas un flâneur, il est un maniaque.

F.W. : Mais dans votre œuvre, précisément, on trouve plusieurs personnages qui ont un rapport plus inquiétant avec l'anonymat, les foules, par exemple Max dans *Le silence de la pluie*, ou bien le criminel du roman *Na multidão* ?

A. L. G-R : *Na multidão*, oui : le titre même est une référence à Edgar Allan Poe. Max est un maniaque. Mais Espinosa, assurément, a un côté flâneur. S'il n'est pas exactement un flâneur, il a en tout cas quelque chose du flâneur. Et en effet... [Il se tourne vers la grande carte accrochée au mur de son bureau] Tu connais bien son endroit de vie ?

F.W. : Oui, assez.

A.L. G-R : Là, c'est Copacabana. Avec le Bairro Peixoto, cette enclave, ici. Cette carte est un plan de Copacabana avec tous les bâtiments, les appartements, la numérotation, tout... Et le

bureau de police est là... dans la rue... le nom m'échappe... comment ai-je pu oublier ? Ah, la rue Hilário de Gouveia. Et là, c'est sa maison. Alors parfois il fait ce chemin-ci, parfois ce chemin-là, ou bien cet autre chemin.

F.W. : Et il aime aussi passer le long de la mer...

A. L. G-R : Oui, en ce cas il fait un détour vers le trottoir de l'avenue Atlântica. Il aime regarder la mer ; d'ailleurs la mer est très belle de ce côté-ci. Voilà : c'est un personnage excentrique, au sens premier du terme ; il est en dehors du centre. Il est loin de la figure-type d'un chef de police ou d'un enquêteur ; il est un excentrique par rapport au champ professionnel qui est le sien. Cependant, il n'est pas un excentrique qui refuse le centre. C'est simplement qu'il ne s'identifie pas complètement à la figure du policier, ou en tout cas à l'image que l'on se fait du policier. Une image qui, ici à Rio de Janeiro, est bien différente, par exemple, de l'image qu'un Parisien se fait de sa police. Notre policier vient de la dictature, n'est-ce pas ? Ce policier faisait partie d'un appareil, pas un appareil d'investigation, mais un appareil de contrôle, de saisie, parfois d'agression ; c'était un type violent. Et c'est seulement dans les dernières décennies que ce policier a gagné d'autres traits, plus compatibles avec un régime démocratique... dans un pays qui ne l'est pas encore complètement, mais... on s'y dirige.

F.W. : Justement, vous venez d'évoquer le contexte brésilien actuel, et dans vos propos il y a déjà des éléments de réponse à ma question suivante... Quelle est la différence entre, d'un côté, les déambulations d'Espinosa et d'autres personnages de votre œuvre, et de l'autre, des grands flâneurs de jadis, João do Rio par exemple, ou bien les flâneurs d'Edgar Poe, de Lima Barreto ?

L.A. G-R : Je crois que le flâneur de Lima Barreto, et c'est encore plus le cas pour João do Rio, est un authentique flâneur. Il vaque sans motif, par simple goût.

F.W. : Et non pour le mystère de la ville ?

A.L. G-R : À vrai dire, le mystère de la ville peut tout à fait surgir dans le cours de ses déambulations, mais ce n'est pas pour cette raison même qu'il marche. Il ne marche simplement que parce que cela est agréable. Et Rio de Janeiro s'offre au flâneur, en tant qu'acte de loisir. En portugais, on dit « vagabundear » [vagabonder].

F.W. : Je pense aussi au mot « perambular » [déambuler].

A.L. G-R : Oui. « Perambular » est plus éduqué. Dans « vagabundear », la connotation est davantage celle du vagabond même. Comme le mot « vagabond » en français, non ?

F.W. : Oui. Vagabond... vagabonder, cela se dit. Vaquer, aussi.

A.L. G-R : Mais Espinosa, oui, aime déambuler. Cependant, quand bien même il aime déambuler, sa déambulation ne l'égare pas. En fait, sa déambulation aiguise sa vision, son regard sur les personnes et les lieux.

F.W. : En ce sens, il serait proche de l'observateur d'Edgar Allan Poe (pas l'homme des foules, mais celui qui l'observe).

L.A. G-R : Oui... et cependant si vous lui posez la question, Espinosa vous dira que non, qu'il n'est qu'un simple flâneur.

F.W. : J'ai lu avec attention *Na multidão*, très intéressant pour ma perspective de recherche.

L.A. G-R : C'est un de mes romans préférés.

F.W. : Et j'ai aussi écouté, sur internet, votre intervention à l'Académie brésilienne de lettres. Vous y caractérisez le roman policier en partant de deux histoires de Poe, « L'assassinat de la rue Morgue » et « L'homme des foules ».

L.A. G-R : Ces nouvelles, en apparence, affirment des choses opposées. Mais avant de parler du fond, pour ce qui est de la forme, cette conférence était héroïque, je dois dire. La veille, j'étais tombé en marchant, trébuchant sur le trottoir. Je suis tombé comme un manche à balai ; j'avais la main dans la poche et je n'ai pas même eu le temps de la retirer. Je suis donc tombé sans protection. J'étais dans les vapes, j'ai eu le nez cassé, une dent cassée, le front abimé. Or cette conférence était prévue le jour suivant. C'était quand même l'Académie brésilienne de lettres qui invitait un Brésilien, en fait un professeur à la retraite, pour réaliser une communication sur le roman policier – une « conférence », selon le terme employé, que j'ai trouvé un peu pompeux –, et j'avais accepté... C'était vraiment une opportunité, le roman policier avait toujours été relégué en seconde classe, comme si s'agissait d'une boisson un peu frelatée. Sauf que la veille, à cinq ou six heures de l'après-midi, le président de l'Académie a appelé sur mon téléphone fixe alors que j'étais sur une table de chirurgie de l'hôpital, et qu'on me couturait le visage en me mettant des points de suture. C'est ma femme qui a pris le téléphone... « Alors, tout est ok pour demain ? On aura une audience de 400 personnes ! » Elle me raconte tout ça, et le chirurgien tend l'oreille. « Si vous voulez y aller », me dit-il, « nous y irons ensemble, et si vous le souhaitez, passer à mon cabinet avant d'y aller, je

maquilleraï les plaies de votre visage »... Faut dire que je ressemblais à Frankenstein ! Et quand j'ai réalisé cette conférence, parfois je ne devais pas savoir exactement ce que je disais, je n'avais pas vraiment mal mais j'étais encore traumatisé, j'essayais de mettre de l'ordre dans mes idées. Encore aujourd'hui, je me demande comment j'ai pu oser me rendre à l'Académie brésilienne de lettres pour faire une « conférence », comme ils disaient, sur la littérature policière.

F.W. : Et c'était très intéressant.

L.A. G-R : Tu y étais ?

F.W. : Non, j'ai vu la vidéo sur internet. Dans cette conférence, vous établissez cette différence entre « L'assassinat de la rue Morgue » et « L'homme des foules ». Il me semble que votre œuvre penche beaucoup plus du côté de « L'homme des foules », du mystère, de l'énigme...

L.A. G-R : Oui, je crois que c'est avant tout cela. C'est l'opposition entre le problème et l'énigme. Le problème devant être quelque chose à résoudre ; l'énigme devant être quelque chose à déchiffrer, à interpréter. Cela conduit à deux modes différents de pensée : un mode de pensée rationaliste, cartésien ; et un autre mode de pensée, bien antérieur à la pensée cartésienne, rationaliste, qui est celui de la Grèce présocratique. La propre notion de vérité y portait en elle-même une négation, une a-lêtheia, une non-vérité, une vérité qui contenait en elle un non, comme si son essence était celle de la négation la plus complète et que, partant, la vérité de l'énigme ne serait jamais complètement déchiffrée, par le simple fait que l'énigme a autant de sens possibles que de personnes souhaitant la déchiffrer. C'est ce qui m'a fasciné chez Edgar Allan Poe. Il semblerait que Poe ait repris de la Grèce présocratique cette idée de l'inépuisable et de ce qu'il appelle... « inscrutable ». Je ne sais si ce terme existe en français... Mais enfin, l'essence du crime est inexplicable, on ne la cerne jamais. On a beau tout tenter pour capturer son sens par l'investigation, celui-ci reste indiscernable. Il demeure toujours une part de lumière et une part d'obscurité.

F.W. : À partir de cette idée de l'énigme à déchiffrer, j'ai pensé à ma propre recherche sur la ville, et je ne sais si vous serez d'accord, mais il me semble que votre œuvre, en un sens, convie les lecteurs à lire, eux aussi, les signes cachés, les recoins de la ville. Vous m'avez montré un plan, à l'instant ; or dans *Le Silence de la pluie*, plus précisément dans la première partie de l'édition de la Companhia das Letras, deux plans de la ville apparaissent. Et véritablement, votre œuvre est spéciale dans le panorama littéraire brésilien actuel, car la

géographie pénètre votre fiction. C'est une géographie intime, qui passe par le regard de votre protagoniste. Que pourriez-vous dire au sujet de ce déchiffrement de la ville ?

L.A. G-R : Tu as déjà saisi le sens. C'est exactement cela. C'est une géographie intime. Ce n'est pas seulement un décor. Elle fait partie de l'histoire, elle est aussi importante que la narration en elle-même. On m'a déjà demandé, par exemple : « Pourquoi ne déplaces-tu pas Espinosa dans un autre endroit ? À São Paulo, Londres, Paris, San Francisco ? Pourquoi pas ? » Parce qu'il n'est pas de ces villes. Son regard s'est construit à Rio de Janeiro, lui qui a grandi en ayant face à lui Copacabana, ou en tout cas Rio de Janeiro, et pas seulement Copacabana. Il y a donc cette intimité. Et moi-même je suis né, j'ai grandi à Copacabana. J'ai appris à me baigner à Copacabana, j'y ai fait mes premiers pas. De sorte que mon intimité avec ce quartier, avec la ville en général, est très grande. Je n'allais donc pas transplanter Espinosa à São Paulo, par exemple, qui est une ville totalement différente... même si j'aime aussi São Paulo. Mon personnage serait alors.... Comment dire ? Non pas un autre Espinosa, mais un autre chef de police, avec d'autres caractéristiques, une autre façon de penser, et par conséquent une autre géographie.

F.W. : Donc Espinosa n'aurait pas pu être un enquêteur dans une autre ville, mais...

A. L. G-R : Enfin, à vrai dire il aurait pu... mais il alors il aurait été un enquêteur boiteux. Je ne crois pas qu'il aurait été capable d'appréhender le sens de la ville, cette chose intime que la ville porte en elle.

F.W. : Et votre Rio de Janeiro, celui d'Espinosa, échappe aux standards, ceux véhiculés par les médias mais aussi par des récits contemporains, presque toujours centrés ou bien sur la plage ou sur les favelas, qui sont deux éléments n'apparaissant guère dans votre œuvre (la plage un peu plus, mais les favelas si peu). C'était votre intention de montrer un Rio de Janeiro différent, qui serait en fait le Rio de Janeiro du quotidien ?

A. L. G-R : Oui. Je ne sais si tu l'as su, mais mon livre *Uma janela em Copacabana* a été adapté en série télévisée. La deuxième saison est en cours déjà. Ce sont plusieurs séries de huit chapitres, et tout se passe entièrement à Copacabana. Ça vaut la peine d'y assister, sur la chaîne GNT – la série a pour titre *Romance policial – Espinosa*. C'est très bien fait. J'ai pris peur quand on m'a dit qu'ils allaient réaliser cette série. Je pense toujours que les mots sont beaucoup plus riches que les images, au contraire de ce qui est dit. Mais le réalisateur de la série est José Henrique Fonseca, le fils de Rubem Fonseca, donc quelqu'un qui a grandi en respirant à plein nez les odeurs du roman policier, et dont le père est un écrivain de tout

premier ordre. En tant que réalisateur, il a pris garde que la façon de penser et représenter Copacabana ne soit pas violentée. Le premier épisode était très bien fait, avec une excellente qualité visuelle, qui fut pour moi-même une agréable surprise, car c'était un Rio de Janeiro que je n'avais pas encore vu. Par exemple, dans mon livre, Espinosa marche sur la plage ; dans la série il nage au large de la plage, la nuit, et c'est très beau, car c'est filmé de haut, ce qui permet de voir Copacabana illuminée, sur une ligne parallèle à Espinosa, qui nage au large ! On voit aussi le trafic routier, les lumières des boîtes et clubs. Il a fait un film noir ! Il a obscurci les couleurs vives de Copacabana, sans étouffer cette beauté de la ville. C'est très réussi, vraiment !

F.W. : Je ne manquerai pas d'y assister ! Je voudrais rebondir et vous posez deux autres questions. D'abord la question de l'image. Vous avez dit que les mots sont beaucoup plus riches que les images. Dans *Le silence de la pluie*, Espinosa affirme : « C'est fantastique la force avec laquelle, en moi, les images envahissent le monde des mots. Je devrais devenir cinéaste, ou peintre, ou photographe ». Au-delà de ces mots d'Espinosa, est-ce que vous diriez que votre écriture a souffert l'influence des arts visuels ?

L. A. G-R : Oui, les images qui envahissent les mots... Eh bien cela, ce n'est pas Espinosa, c'est moi ! Je travaille ici [il montre son bureau, qui fait face à la mer, à l'Aterro de Flamengo et au Pain de Sucre], et souvent je me retrouve le regard suspendu à cette vue, au téléphérique du Pain de Sucre, à un avion qui décolle ou qui va atterrir... Alors c'est comme si le monde des images, fortes d'ailleurs, envahissaient mes mots. Cela ne veut pas dire pour autant que les images remplacent mes mots – ça, c'est absolument impensable, et pour moi l'image peut à la limite disparaître, mais je demeurerai avec la puissance du sens, avec tout le pouvoir de la signification des mots, et je crois que le pouvoir des mots est inépuisable, est « inscrutable »... C'est d'ailleurs pour cela que, quand Freud crée la psychanalyse, faisant de la pratique analytique une pratique clinique, elle est inépuisable. On n'arrive jamais à un point où le psychanalyste est en mesure de dire à son patient que tous ses problèmes sont résolus, ou de lui affirmer que ça y est, tout a déjà été appréhendé et interprété... Non ! L'interprétation est justement ce qui saisit le cœur des mots et qui, partant, va sonder des mystères. Plus il y a d'interprétations et de personnes cherchant à interpréter, plus forte sera cette puissance des mots, une puissance que l'interprétation décuple. On est bien loin de la parole rationaliste ou scientifique, qui est limpide, pure, cristalline. Ce qui sous-tend la psychanalyse, c'est une vérité qui ne vient pas du pur, du cristallin, d'une visibilité maximale ; tout au contraire, la psychanalyse explore le « mondain ». Les mots sont sales,

mais sales dans un sens positif. Rien ne sert de ramener un mot chez soi, de le broser, de l'oindre d'un cirage et de le faire briller dans toute sa pureté ; non, cela ne vaut rien pour la psychanalyse. Quand le mot apparaît, quand il se montre, en réalité tu le vois et te demandes : « Est-ce bien ceci ou plutôt cela ? C'est ainsi ou bien tout autre chose encore ? Est-ce beau ou laid ? Mais que diable est-ce donc ? » Oui, qu'est-ce ce donc qui se révèle ainsi ? Eh bien ça, c'est nous-mêmes ! C'est notre intériorité, qui parfois nous inquiète, nous effraie, et que l'on projette, hors de nous, dans nos rêves, pendant la nuit, lorsqu'on s'oublie. Il y a là un jeu entre la clarté de la vérité dans le discours rationaliste, et d'un autre côté le discours psychanalytique – mais j'utilise la psychanalyse comme exemple, cela pourrait être n'importe quelle autre chose du même type. Dans cette opposition, on a d'une part d'une part la vérité qui se présente comme un problème, lequel, une fois résolu, permet de démontrer et de révéler la signification d'une vérité, une seule vérité, une vérité univoque. D'autre part la pratique de cette écoute et de cette lecture du champ de la signification. Le sens est toujours unique et essentiel d'un côté, de l'autre il est ambigu, il se dédouble, il est toujours lié à la matrice à partir de laquelle vont surgir de nouveaux sens. Dans cette deuxième acception du sens, il ne s'agit aucunement de retirer tout juste de cette matrice, comme programmée sur un ordinateur, un sens unique. Ce n'est pas que je méprise ce dernier mode de pensée, mais ce sont simplement deux choses complètement différentes. Et tandis que la science est propre, claire, sans ambiguïtés, l'autre logique est ambiguë ; celle-là peut certes être plus précise, celle-ci est plus riche. Le signe, ce qui s'offre comme signe analytique, psychanalytique – ou, si l'on veut, un signe d'un oracle –, est d'une richesse inépuisable. Tu t'assois face à ce signe et le scrutes, et tu pourrais le faire toute ta vie. L'analyse, de fait, n'a pas de fin.

F.W. : Et c'est donc en ce point que l'on pourrait tisser un fil entre votre carrière de professeur de théorie psychanalytique et votre activité d'écrivain de fiction ?

A. L. G-R : Je pense que oui. Mais pas délibérément. C'est arrivé sans que je m'en rende compte. D'une carrière à l'autre, le basculement fut davantage de l'ordre de la rupture que de la séquence.

F.W. : Une question ayant surgi à partir de ce que vous disiez : vous parliez de José Henrique Fonseca, et je voudrais savoir comment vous concevez votre position au sein du panorama littéraire brésilien, et au sein de la catégorie du roman policier, par rapport à des écrivains comme Rubem Fonseca (le père de José Henrique), par exemple ?

A. L. G-R : Rubem Fonseca est spécial, comparé aux autres. Car Rubem Fonseca a été le premier auteur brésilien m'ayant démontré qu'il était vraiment possible de faire une littérature urbaine, quelque peu policière ou, disons, semi-policière, de très grande qualité, et qui était en mesure de générer son propre lectorat. Quand j'ai lu Fonseca pour la première fois, il s'agissait de son livre *Feliz Ano Novo*, des nouvelles, et ça m'a laissé ébahi. Ce type a une force dans ses écrits ! Je n'en ai jamais vu de pareille ! Et puis un beau jour j'ai rencontré Rubem Fonseca, de façon fortuite. C'était déjà un vieil homme, plus âgé que moi – nous sommes encore tous les deux en vie, et je crois qu'aujourd'hui il doit avoir 98 ans. Je n'avais alors encore rien écrit, et je n'y songeais même pas, même si j'étais un lecteur très agile. J'avais lu les écrits de Fonseca... Tous ! Et j'attendais dans les librairies le moment où sortirait son prochain livre ! Et donc nous sommes devenus amis ; sa fille était mon étudiante et est également devenue mon amie. Curieusement, je n'ai jamais discuté avec lui de littérature, comme s'il y avait encore une distance et qu'il n'était pas possible d'en parler. Je pouvais de temps à autre avoir des accès de curiosité. « Et alors, tu écris un nouveau livre ? Ça avance bien ? Ça te plaît ? etc. » Mais rien de plus que cela, et en fin de compte je n'attendais pas vraiment des réponses qui puissent me donner une idée bien claire de ses projets. Mais il était... Tu l'as connu personnellement ?

F.W. : Non.

L. A. G-R : Tu t'asseyais face à lui, sur une table de bistro... et tu restais trois jours entiers, là, à l'écouter [rires]. Trois jours et trois nuits à l'écouter parler, et vice versa, parce que toi aussi, quand tu es face à lui, tu es comme pris par la parole. Et jamais nous n'en sommes venus à parler de littérature.

F.W. : Comme lecteur des deux œuvres, je peux éventuellement identifier des points de convergence, mais il me semble que le rythme d'Espinosa et le rythme de vos narrations sont bien différents du rythme des récits écrits par Fonseca, chez qui – du moins est-ce mon impression – la vitesse est presque permanente. Dans vos romans, le rythme d'Espinosa, hors du temps et hors-lieu, « excentrique » comme vous dites, imprime au texte lui-même un rythme surprenant. Les choses vont lentement, quand soudain surgissent de nouveaux mystères. Je ne sais si vous êtes d'accord, mais...

L. A. G-R : Oui, tu saisis le sens. Ce que l'auteur veut transmettre au lecteur n'est pas toujours capté par celui-ci, car on ne peut lui offrir tout le sens de l'œuvre sur un plateau. Mais tu as raison : Fonseca vient t'écraser comme si c'était un camion déferlant à toute

allure ; Espinosa est plutôt une petite Volkswagen, avec laquelle tu rentres dans les rues. C'est toujours difficile d'utiliser des catégories, le risque étant qu'elles soient ensuite réemployées à tout bout de champ... Mais disons qu'Espinosa n'est pas réflexif, car le réflexif le conduirait davantage du côté du problème, de la problématique ; il n'est pas pour autant distrait, puisque, au contraire, il a un regard aiguisé. C'est comme s'il désirait maintenir son intimité et en même temps capter ce qui serait l'intimité d'autrui, à l'instar de ce personnage observateur de « L'homme des foules », qui tentait de saisir ce que le sujet maniaque pouvait bien penser, comment était son intériorité, et qui cependant n'y parvenait nullement. Espinosa a cette caractéristique, il tente d'appréhender la subjectivité d'autrui, le monde subjectif d'autrui et n'y parvient pas complètement ; mais d'un autre côté, il est capable d'atteindre autrui dans les termes de la problématique policière, de la découverte d'un crime. En somme, Espinosa est bien un excentrique, de la même façon, je crois, que mes livres sont excentriques dans le genre policier, à tout le moins par rapport à mes contemporains. Nombre de ces auteurs, soit dit en passant, sont bons.

F.W. : Justement, lisez-vous de la littérature brésilienne contemporaine ?

L. A. G-R : Oui, mais peu. Cependant, à chaque fois qu'un auteur nouveau se fait connaître, je le lis. Mais voilà : parfois, il m'arrive de me demander combien de temps j'aurai encore devant moi, combien de temps de pensée claire... Je n'en sais rien, à la vérité, et donc il est bon d'aller vite. De ne pas perdre de temps. C'est pourquoi j'essaie de me réserver de larges tranches de temps pour la confection de ma littérature. En ce sens, je ne peux pas lire tout ce qui se publie. Mais j'essaie de lire, et même des textes internationaux.

F.W. : Du côté de la littérature internationale, précisément, dans votre conférence vous parliez de Chandler, Hammett,...

L.A. G-R : Oui, ce sont les pères, les grands-parents du policier.

F.W. : Je vois aussi une certaine proximité avec le personnage (Maigret) Simenon, non, qui attire la sympathie du lecteur ?

L.A. G-R : Oui.

F. W. : Et j'ai lu récemment Vázquez Montalbán. Je ne sais si vous avez pensé à son héros, Pepe Carvalho, quand vous avez créé Espinosa, mais il me semble que les deux personnages ont des points en commun.

L.A. G-R : Ils sont absolument contemporains. Les textes ont été écrits au même moment. Au point que je me suis demandé si Camilleri ne m'avait pas plagié [il y a eu dans ce passage de l'interview un quiproquo. Je parlais de Vázquez Montalbán tandis que Garcia-Roza songeait lui à Montalbano, héros de l'écrivain sicilien Camilleri, et dont le nom est un hommage rendu à l'écrivain de Barcelone. Après l'interview, nous avons élucidé ce quiproquo, et Garcia-Roza m'a montré son étagère, m'expliquant qu'il avait lu les deux œuvres, tant celle du Catalan que du Sicilien]... à moins que ce soit moi qui ne les aie plagiés [rires].

F.W. : C'est donc une coïncidence si les ressemblances sont apparues, aussi nombreuses soient-elles ?

L.A.G-R : Oui. Les personnages se ressemblent beaucoup.

F.W. : Pepe Carvalho, par exemple, est aussi un bon vivant. C'est également un lecteur ; il n'a pas, pour sa part, d'étagères étrangement disposées, mais il brûle les livres qu'il a lus.

L.A. G-R : Oui, l'amante du policier Montalbano [suite du quiproquo], ainsi que le type de relation amoureuse qu'il a avec elle, ressemblent aussi beaucoup à l'amante et au type de relation amoureuse d'Espinosa. J'ai vraiment été très surpris, positivement... C'est tout simplement une coïncidence heureuse.

F.W. : Surtout, la relation avec la ville est similaire.

L.A. G-R : Oui, en effet. J'aime beaucoup cet auteur [il parle de Camilleri]. Je l'ai connu. Il était ici à Rio de Janeiro, à un salon du livre, je crois que c'était Parati, un des premiers festivals de Parati. Nous avons dîné ensemble, avec ma femme, mais aussi avec mon éditrice de la Companhia das Letras, et lui-même. Je savais, par ses livres, qu'il aimait le poisson, alors j'ai demandé au patron de la trattoria où on était allé, celle aussi où Espinosa lui-même se rend toujours, de préparer un poisson. On s'est assis pour discuter, mais il était peu disert, il s'arrêtait souvent et laissait de grands silences, de sorte que la conversation fut très longue, entrecoupée de silences. Mais cet homme est très sympathique. Mon éditrice l'a raccompagné jusqu'à son hôtel, et plus tard elle m'a dit : « Toi et Lívia [la femme de Garcia-Roza] l'avez enchanté ! Il vous a trouvés sympathiques, merveilleux ; il a adoré ce moment »... Alors que, bon, on ne faisait que tenter de ne pas éteindre complètement le feu de la conversation, et lui en a été enchanté ! Tant mieux ! Il avait du reste beaucoup de choses qui le rapprochaient de son personnage, du lieu qu'il a créé.

F.W. : Belle anecdote ! J'ai dit auparavant que c'était la dernière question, mais je rallonge encore le plaisir. Enfin, je vous promets que ce sera bien la dernière maintenant ! Parlons du temps, de l'époque. On a beaucoup parlé du lieu, de Rio de Janeiro, mais... Ce personnage, Espínosa, est empreint de nostalgie. Je me souviens d'une phrase, dans *Le silence de la pluie*, sur la relation entre « fast food et fast life ». Alors est-ce que cette œuvre – et je vous avais posé la même question au sujet du lieu – pourrait se situer dans une autre époque ?

L. A. G-R : Je crois que oui.

F.W. : Quelle est votre relation avec notre temps ? Avec la ville mondialisée par exemple ? Dans *Le silence de la pluie* apparaît la société Planalto Minerações, cette grande entreprise, ce monde impersonnel...

L. A. G-R : Je crois que l'histoire de mon roman résiste au passage du temps, se maintient sur pied. Elle se passe aujourd'hui, pourrait se passer dans 20 ou 30 ans, et je crois, aurait pu se passer il y a quelques décennies. À ceci près, que diable !, qu'il y a eu une dictature dans les années passées. L'histoire pourrait donc se passer avant la dictature, autant qu'après la dictature.

F.W. : Mais en même temps elle reflète un peu, de façon oblique, notre époque, non, notamment dans ce choc entre un regard nostalgique sur le passé et la mélancolie qui appert face au monde contemporain ?

L. A. G-R : Parfaitement, c'est cela même ! L'histoire, je crois, pourrait se comprimer, se dilater... Elle peut tantôt gagner encore en mélancolie, et là le temps va plus lentement, ou bien renvoyer à un univers et à des attitudes plus maniaques, et là le temps s'accélère. Tu as parlé des livres de Fonseca il y a quelques temps, ses personnages sont un peu maniaques, tandis qu'Espínosa est plus mélancolique. Ce sont deux subjectivités différentes. Mais elles sont toutes deux parfaitement contemporaines, tout en pouvant se transplanter en avant ou en arrière dans le temps. Je crois qu'il n'y a pas de conflit sur cette question. Il faut dire par ailleurs que Copacabana a beaucoup changé, des années 1950 jusqu'à aujourd'hui. Par exemple, dans mon enfance, je me déplaçais dans les rues, en bicyclette notamment. Je me baladais dans la rue, près de l'Arpoador. Je sortais de chez moi et j'allais jusqu'au Bairro Peixoto. Aujourd'hui, les parents ne laisseraient jamais un garçon de dix ans faire ce trajet seul. Et on jouait au foot dans la rue ; on ne s'arrêtait qu'à de rares moments pour laisser passer une voiture. Toute cette zone, ici [il montre le plan] jusque vers là – ce sont des mornes, n'est-ce pas, et imposants ? – toute cette zone, disais-je, c'étaient des terrains vagues,

sans constructions, et avec énormément de fruits. On sautait par-dessus les murs et on allait voler des fruits, enfin ce n'était pas vraiment du vol, on prenait les fruits qui étaient à disposition, c'était fantastique ! Tu te rends compte : en chemin, pour aller vers la mer, on allait avec mes amis sur les terrains vagues et on prenait des pitangas, des caramboles, des mangues.... On faisait notre récolte de fruits et on allait à la plage ! C'était une Copacabana qui, géographiquement, était la même qu'aujourd'hui, mais qui culturellement et socialement était très différente. Il n'y avait aucun grand immeuble à Copacabana ! Aucun ! Ce n'étaient que des maisons. Soudainement, dans les années 50, les immeubles ont émergé du sol comme sous l'effet d'une éruption volcanique. Les maisons ont été démolies, de grands immeubles les ont remplacées, et c'est la Copacabana qu'on connaît aujourd'hui. La transformation a été forte et violente en cette époque – je dirais des années 1940 et 1950 jusqu'à aujourd'hui. Avec une grande transformation sur le plan historique également, car nous avons vécu deux grandes dictatures. D'abord celle de Vargas, dans le temps de mon enfance, et avec tout cet arrière-plan lyrique de la Copacabana de mon enfance, je me souviens pourtant des membres de la police spéciale de Getúlio, qui portaient des képis rouges, et qu'on voyait arriver de loin sur leurs imposantes Harley Davidson. On avait beau ne rien avoir fait d'interdit, et même si finalement nous n'avions que 10 ou 11 ans, on restait bien tranquille, c'était effrayant. Voilà pour une géographie inscrite dans l'histoire de l'enfance heureuse, et en même temps, déjà, le début d'une histoire de violence. La dictature de Vargas fut très violente. Après cela, il y a eu un répit, une période républicaine, avec un autre changement, sans que celui-ci ne soit très clair. Et puis la dictature militaire. Et là, il faut dire la vérité : cela a épouvanté les Cariocas. Pas seulement les Cariocas, c'était général. Et à Copacabana même ! J'ai été professeur du secondaire, avant d'être professeur universitaire, et je me rappelle que mes élèves avaient déjà peur de la police. Sans véritable raison. C'étaient des enfants de classe moyenne, et ils avaient peur de la police, peur de dire des choses qui auraient ensuite pu arriver jusqu'aux oreilles de la police. Ils étaient pourtant totalement innocents, inoffensifs. Et quand ils sont entrés plus tard à l'université, ils étaient déjà complètement pris par cette violence qui se diffusait partout, sans qu'ils n'aient nécessairement été les victimes de violences physiques.

F.W. : Ainsi votre Rio de Janeiro est un Rio post-dictature...

L. A G-R : Et depuis la fin de la dictature il y a maintenant... Euh, 30 ans, oui, 30 ans... Du temps a passé, mais il y a encore des résidus importants de cette période. Or un écrivain, quel qu'il soit, quel que soit son type d'écriture, n'est jamais étranger à toutes ces choses. Et quand bien même il le souhaiterait, le propre fait de vouloir y rester étranger représente déjà une

façon d'être marqué par son temps. Ainsi, quand j'ai commencé mon œuvre de fiction, c'était un moment où il y avait encore de nombreux restes de l'ère militaire, comme des détritues de cette période. Sans compter que, comme professeur universitaire, j'ai souffert de vraies menaces, très concrètes.

F.W. : Merci beaucoup pour cet entretien, Monsieur Garcia-Roza. Et permettez-moi de vous dire combien je suis impressionné par votre bibliothèque ! Espinosa, dans vos romans, lit Conrad, Dickens, et pas seulement des auteurs policiers... Or je vois que votre bibliothèque est aussi éclectique que celle de votre héros.

L. A. G-R : J'aime beaucoup tous ces écrivains !

ANNEXE C - Entretien avec Ronaldo Correia de Brito

Recife, février 2016

François Weigel : Ma première question est très simple. Comment considérez-vous la place de Recife dans votre œuvre ?

Ronaldo Correia de Brito : À chaque fois qu'on m'a demandé quel était le personnage principal d'*Estive lá fora*, j'ai invariablement répondu : Recife ! C'est Recife que j'ai le plus cherché à représenter, de toutes les formes possibles, avec amour, haine, peur, émerveillement, mépris, rage. J'ai essayé de montrer cette ville telle que je l'ai vue durant ces 47 années où j'y ai vécu. Et je crois qu'il y a un moment dans *Estive lá fora*, une page où il est question de ce cosmopolitisme de Recife, qui était la ville la plus importante du Brésil jusqu'à l'arrivée de la famille royale du Portugal à Rio de Janeiro. La ville économiquement et culturellement la plus importante. C'est d'ailleurs ici qu'a été fondée la première faculté de droit du Brésil, et j'ai toujours considéré que Recife était la ville du Brésil où se parlaient toutes les langues du monde, surtout pendant la période de Maurice de Nassau. Par ici sont donc arrivés du monde entier, avec les libertés religieuses et le libre commerce, des commerçants, des intellectuels, des artisans, des peintres. C'était une ville incroyable. Et cela fut le cas pendant longtemps, jusqu'à un déclin financier par rapport à Rio de Janeiro et São Paulo. Cet état de fait a beaucoup avivé l'idée de rupture, le désir de se séparer du reste du Brésil. On dit que Recife était une ville libertaire en raison des nombreuses occasions où la ville et sa région ont cherché à devenir autonomes, en particulier lors de la Révolution de 1817, il y a bientôt 200 ans. J'ai écrit une pièce de théâtre sur ce sujet, qui sera représentée lors du bicentenaire. En 1824 il y a eu aussi la célèbre Confédération de l'Equateur, lors de laquelle Frei Caneca est mort...

F. W. : Frei Caneca auquel vous faites allusion dans *Estive lá fora*...

R. CdB. : Oui. Et la Révolution de 1817 apparaît également. J'y fais toujours référence, car c'est là un sentiment qui a perduré longtemps. Les Révolutions de 1817 et de 1824 sont des révolutions bourgeoises, mais au-delà de cette caractéristique, elles partagent des valeurs du 1789 français. Les slogans sont les mêmes, « égalité, liberté et fraternité ». Ce sont les véritables révolutions qui ont secoué le Brésil, ainsi que la « Révolution farroupilha » au sud du pays. Mais ce n'étaient pas des révolutions fomentées pour l'émancipation de la colonie par rapport au Portugal. En vérité les États qui se sont regroupés dans ces confédérations –

Pernambouc, Paraíba, Rio Grande do Norte, Alagoas (qui appartenait alors au Pernambouc), et une partie du Ceará (la partie sud, où je suis né, ce qui explique la liaison plus intime de ma famille avec le Pernambouc qu'avec le Ceará) – souhaitaient former une nation, une république, séparée du Brésil, et pas seulement du Portugal. Comme tu le sais, le Brésil a construit ses grandes dates et son histoire nationale autour de deux héros mineiros, Tiradentes et Cláudio Manuel da Costa. Or ici, en 1817, ce sont largement plus de 1000 personnes qui ont été tuées et bannies. Mais pourquoi ces révolutions n'ont pas intéressé l'histoire officielle et célébrée ? Parce que leur but était l'émancipation du territoire pernamboucain par rapport au Brésil. Avec le désir de division, de démembrement. Par conséquent, pour comprendre Recife, il faut bien avoir en tête que ce sentiment est très fort dans l'esprit du recifense et du pernamboucain.

F.W. : On en voit encore les traces aujourd'hui ?

R. CdB. : Sans aucun doute. Le Pernambouc est très différent du reste du Brésil.

F.W. : Et vous diriez que ce sentiment d'une différence apparaît dans vos propres romans ?

R. CdB : Oui... Et autre chose encore : la dictature militaire a été particulièrement cruelle ici. Car le mouvement des Ligues paysannes a trouvé sa plus grande force ici dans le Pernambouc. Le mouvement culturel aussi. Le mouvement étudiant était extrêmement actif. Les deux premières personnes assassinées furent des étudiants qui, le lendemain du 1^{er} avril, jour de la déflagration de la dictature militaire, sont allés contester devant le palais (Palácio das Princesas) et ont été tués. Dans *Estive lá fora*, je suis parti d'une histoire réelle, qui a marqué Recife et qui m'a profondément secoué lorsque je suis arrivé à Recife. C'est l'histoire d'un étudiant appelé Cândido Pinto. Je lui ai donné un frère, Cirilo, dont j'ai essayé de créer le discours. Cândido s'appelle Geraldo, dans mon roman. Quand je suis arrivé ici en 1969, deux crimes m'ont choqué. Premièrement, l'attentat à l'encontre de Cândido Pinto, un militant très actif. Tout ce qui est lié à Geraldo, dans le roman, est historique, cela vient de la propre biographie de Cândido, de son journal. Je possède les journaux intimes de Cândido. Et les événements sont mélangés à des éléments fictionnels, surtout dans la mesure où j'ai créé un Geraldo très dur, ce qui n'était pas le cas de Cândido Pinto. Et puis le final de Geraldo est ambigu, alors que je sais ce qui est arrivé à Cândido Pinto – il a été blessé par des coups de balle, est allé ensuite vivre à São Paulo, et n'est mort que quelques années plus tard, en conséquence des infections, des problèmes rénaux et des séquelles qu'il en a gardé et qui l'ont rendu paraplégique. L'autre crime est l'assassinat du Père Henrique, qui a beaucoup marqué

cette ville – vraiment beaucoup ! Aujourd’hui Recife semble, comme jamais, dans l’oubli dans ce qu’elle fut, de ce qu’elle a été. Tout est très différent. Ceci étant, la ville demeure encore très dynamique, et révolutionnaire dans ses manifestations populaires culturelles. Dans le carnaval, dans les rencontres rurales de maracatus, il y a comme le déversement d’une tension sociale à travers une manifestation de culture, à travers un jeu élaboré par des ouvriers agricoles des récoltes de canne-à-sucre, qui furent les plus actifs au sein des Ligues paysannes durant la dictature militaire.

F.W. : Partant de là, définiriez-vous votre roman comme un type de roman historique ?

R. CdB : Non. Quand j’ai terminé mon livre et que je l’ai livré à mon éditeur, j’avais le sentiment que j’aurais pu travailler sur ce livre encore longtemps. Que j’aurais pu me donner plus de temps pour adapter certaines choses, écrire davantage. J’ai conclu mon travail en ayant écrit un livre vraiment centré sur le drame de Cirilo, dans son inadéquation envers son temps, son incapacité qu’il avait de s’adapter à sa ville, son refus à l’égard des deux options politiques qui s’offraient à lui vers la fin des années 1960 et au début des années 1970, la radicalisation à gauche ou bien à droite. J’ai focalisé mon roman sur le drame de cet individu éthique, libre, audacieux et indépendant par rapport à la dichotomisation qui scindait cette ville entre gauche et droite. Il y avait à Recife une tension énorme. Moi je la vivais comme une personne très jeune, qui arrivait dans cette ville, tout à fait étrangère à tout cela.

F.W. : Et la tentative de Cirilo serait donc d’être sur le pont, être dans cet équilibre très précaire qui consiste à n’opter ni pour l’un des bords, ni pour l’autre...

R. CdB : Exactement. En même temps, en vérité, pour une personne brillante et attentive à son temps telle que Cirilo, il devait faire un choix entre la gauche et la droite – choix qu’a accompli la professeure de peinture... Et ça, c’est une histoire réelle, ce personnage a réellement existé, j’ai toute une documentation sur elle (dont j’ai transformé le nom, bien sûr). Il y a une scène dans le roman, où elle a une vision de cadavres qui parlent avec elle. Cette femme était une personne brillante et elle s’est détruite, complètement. Elle n’était pas, dans la réalité, étudiante d’arts plastiques, mais une professeure de musique, qui a même eu des programmes de télévision. Elle a été ensuite complètement oubliée [note de l’interviewer : elle s’appelait Risoleta Cavalcanti, et son nom apparaît effectivement lié, de manière trouble, aux deux crimes politiques mentionnés]. Elle s’est rapprochée de l’une des plus grandes crevures de la dictature, le major Ferreira, lequel apparaissait toujours dans une Rural [une Ford, sorte de jeep] verte, voiture qu’on retrouve dans le roman. J’ai une longue interview de

cette femme, que les spectres du passé ont détruite. Son mariage a sombré, sa famille a été anéantie, après qu'elle s'est orientée vers la droite ultra. Elle a livré le Père Henrique, même si elle l'a nié ; elle a livré Cândido Pinto et avait tenté d'entrer en contact avec lui ; elle avait d'ailleurs tenté de le faire avec le Père Henrique aussi ; la veille de la fusillade, elle avait encore rencontré la mère de Cândido, ainsi que sa sœur. C'est donc un personnage incroyable, que j'aurais dû exploiter davantage. À elle seule, elle ferait un grand roman. En fait j'étais en face d'un monde très dostoïevskien, proche de l'univers du roman *Les Possédés*, par exemple. Parce que j'avais à ma disposition des personnages sans éthique, totalement en marge de la société, et si j'avais eu davantage de temps, j'aurais pu aller bien plus loin à travers ce roman. C'est ce que je me dis souvent.

F.W. : Avec le recul, vous avez donc quelques regrets ?

R CdB. : Je crois que j'aurais dû creuser bien davantage le filon de certains personnages, et créer des trames autrement plus complexes.

F.W. : Mais n'auriez-vous pas perdu le fil même de ce livre ?

R. CdB. : Oui... Mais le problème est que mon histoire est très centrée sur Cirilo, j'aurais pu créer un autre narrateur, qui aurait dû se détacher de Cirilo, et en termes de techniques narratives c'eût été possible. Bon, ce personnage de Rosa, en tout cas, est très important. Très important dans l'histoire de Recife d'ailleurs. Car elle a été une grande délatrice, une espionne, un enfant de putain (sic) !

F.W. : Vous évoquiez, concernant Cirilo, son incapacité à s'adapter, à s'appropriier la ville, et pourtant on ressent chez lui, dans certains passages, un amour profond pour la ville. Il y a donc une grande ambigüité dans sa relation avec la ville. Est-ce que c'est là une donnée autobiographique ? Partagez-vous ce sentiment d'inadaptation par rapport à la ville ? En tous les cas, la fragilité de Cirilo se reflète dans la représentation de la ville, et c'est un des éléments intéressants de votre roman...

R. CdB. : Quand je parle de cette incapacité, je me réfère exactement au titre : Cirilo est du côté du dehors.

F.W. : Être dans le dehors permet un regard plus distancié, oblique ?

R. CdB. : Il peut lire les sous-textes de la ville, il peut voir les choses enfouies de la ville, il peut voir les marges de la ville. Il peut sentir la puanteur des mangroves, la pourriture de la ville. Il est professeur pour les travailleurs du port, et il garde toutes ses distances par rapport

à sa profession, c'est-à-dire qu'il perçoit toute la merde qui se trame là. J'ai situé certaines scènes dans le syndicat, parce que les syndicats, notamment les syndicats d'ouvriers du port et de dockers, ont joué un rôle majeur dans la résistance à la dictature et à l'extrême-droite. Les meneurs de ces syndicats sont licenciés, chassés, emprisonnés, torturés, tués. On trouve dans mon roman plusieurs dialogues kafkaïens, véritablement kafkaïens, au sein du syndicat. Des dialogues qui n'aboutissent à rien, comme c'est aussi le cas pour le dialogue dans le bureau de police. Ce bureau de police existait, et c'est vraiment comme ça, tel que dans le livre, que cela se passait. J'ai un collègue médecin qui a presque été détruit par le bon vouloir d'un simple soldat. Il avait été accusé d'avoir une relation sexuelle avec la nièce d'un sous-fifre de bureau de police, et c'est pour cette raison qu'il fut emprisonné. La condamnation prend alors une connotation politique, et il se trouve rué de coups. Mon roman possède, en l'occurrence, une atmosphère qui rappelle beaucoup l'atmosphère d'un roman policier français [il montre un livre de Simenon, *La neige était sale*, et dit l'avoir lu des années après avoir écrit *Estive lá fora*. Le climat de suspicion y est semblable, selon lui]... Quoiqu'il en soit, ce collègue a suivi le cours de médecine durant six ans, dans la terreur. Chaque année on devait livrer une attestation d'antécédents criminels, mais pour ce qui le concerne il avait été fiché par la police criminelle, qui a donné une connotation politique à une simple relation sexuelle. Quelle horreur, n'est-ce pas ? Ces scènes kafkaïennes, la terreur, l'atmosphère pesante qui régnait avec le soupçon que, à tout moment, on pouvait être dénoncé pour de quelconques faits et gestes.... Tout cela a été oublié, c'est incroyable ! Dans ma promotion, j'étais un jeune très dangereux, et j'étais toujours vu d'un œil soupçonneux... comme Cirilo. Il y avait trois grands motifs de suspicion qui pesaient sur nous : d'abord, on pouvait nous accuser d'être communiste ; ensuite, d'être un fumeur de joints ; et puis l'accusation d'être un « pédé » – le mot gay n'existait pas. La suspicion était donc permanente à l'encontre de ceux qui avaient une pensée plus libérale. Quand mon roman a paru, mes collègues de promo l'ont lu, et furent choqués. Un jour il y eut une réception. Je n'ai pas trop l'habitude d'y aller, mais aujourd'hui je suis une personne très appréciée, respectée et admirée dans ma promotion. Ils m'ont alors dit : « Mais nous n'avons rien vu de tout cela. Nos parents, nos familles étaient toutes à droite, et veillaient à ce que nous ne courions pas le moindre risque. On était endoctriné quotidiennement à ne pas fréquenter un certain type de collègue, un certain type de lieux, à ne pas lire un certain type de littérature ».

F.W. : Quant à vous, comme Cirilo, vous veniez d'ailleurs, vous n'étiez pas de Recife même...

R CdB. : Oui, je venais d'ailleurs. Et les personnes que je fréquentais, qui m'intéressaient, étaient toutes des personnes du « dehors ».

F.W. : Ce roman est grandement autobiographique ?

R. CdB. : Non. De loin pas.

F.W. : Mais il y a plusieurs données autobiographiques qui vous rapprochent de Cirilo...

R. CdB. : Oui, le fait d'avoir été étudiant de médecine, etc. Mais ce n'est pas un roman autobiographique, c'est un roman où j'ai fait le portrait de l'époque que j'ai vécue.

F.W. : Oui... Mais dans quelle mesure ce roman sur le Recife de la fin des années 1960 offre un regard sur le Recife d'aujourd'hui ? Car vous avez écrit dans les années post-dictature...

R. CdeB. : Tant et si bien que le scénographe qui souhaitait faire un film de ce roman avait pour projet de l'actualiser dans le Recife d'aujourd'hui. Et c'est pour cela même que ce n'est pas un roman historique ! L'histoire est un véhicule... C'est comme dans l'œuvre de Dostoïevski. Prenons l'exemple de *Les Possédés*. Tous les événements ayant conduit à la condamnation de Dostoïevski, qui vivra reclus 4 ans dans un bagne, ont servi d'impulsion pour l'écriture de ce roman, mais celui-ci n'est pas historique, au contraire de *Souvenirs de la maison des morts*. J'actualise Recife. De quelle forme ? En suggérant que ces questions demeurent, et que l'apartheid entre riches et pauvres, noirs et blancs, la misère, les inégalités sociales, tout cela continue.

F.W. : Le processus de démolition, de désagrégation de la ville, des façades de ses maisons, perdue aussi...

R. CdB. : Oui, et je creuse tous ces aspects dans mon roman. Si je devais choisir un chapitre paradigmatique, ce serait le chapitre au cours duquel Cirilo va visiter l'église Saint-Antoine, et où il souffre d'une forme de harcèlement perpétré par un moine (ça me fait songer à la scène de *L'Attrape-Cœurs*, où Holden est harcelé par un professeur)...

F.W. : J'ai posé des questions sur d'éventuelles catégories génériques correspondant à votre roman... Mais que diriez-vous du roman policier ? N'y a-t-il pas un peu de l'atmosphère d'un roman policier dans *Estive lá fora* ?

R CdB. : Oui. Mes livres ont toujours un peu de cette atmosphère d'un roman policier. Même *Galileia*. Et mes nouvelles aussi baignent dans cette atmosphère.

F.W. : Et le roman de formation ?

R. CdB. : Oui, et je dirais aussi quelque chose de l'ordre de l'essai.

F.W. : Cirilo suit tout un processus initiatique de réflexion sur lui-même et la société. D'une certaine façon, c'est un *Bildungsroman*.

R. CdB. : Sans aucun doute. C'est un personnage passionnant, car absolument éthique. Il se bat, cherche et cherche encore...

F.W. : Pour revenir à la question antérieure, si la misère et des maux très anciens persistent, Recife a cependant beaucoup changé depuis la dictature, n'est-ce pas ?

R CdB. : Énormément. En mal pour certaines choses, comme pour ce qui est du patrimoine architectural et civil, qui, je dirais, a été détruit à 90%.

F.W. : Et ça, c'est une question qui apparaît beaucoup dans le roman.

R CdB : Oui, oui. Moi, je pleure, car Recife était une ville tellement belle dans les années 1960. Une des plus belles du monde, tout le monde s'accordait à le dire. Et aujourd'hui, c'est impressionnant de voir cette ville à la fois en ruines et malgré tout avec une certaine beauté, encore. Dans les aspects positifs, toutefois, la conscience de la culture noire est très forte aujourd'hui. Le cinéma a connu un véritable essor, la littérature également. Mais la grande nuisance, c'est toujours la bourgeoisie, installée dans ses châteaux, ses privilèges. Récemment quelqu'un a critiqué une de mes nouvelles, comme on m'a critiqué pour la scène d'*Estive lá fora* où Cirilo, accompagné de pauvres ivrognes, se voit refuser la porte d'entrée d'un club de riches. Le type me disait : « Je peux parier que tu fréquentais tel club, alors bon... ». Or même si je fréquentais tel ou tel club, si j'allais à tel ou tel endroit, j'ai toujours œuvré pour l'hôpital public, ouvert des abcès, soigné des blessures et pris soin de mes patients, en donnant ma vie pour eux. Cela n'a rien à voir. Ma conscience est tranquille, dans le fond. Du reste, dans une crise de conscience, j'avais offert toute ma bibliothèque, aujourd'hui j'ai si peu de livres. Ce sont des crises tolstoïennes, franciscaines... D'ailleurs Cirilo a aussi ce côté franciscain. Oui, ce livre, je crois, met en perspective la question des structures sociales. Par exemple avec cette référence à Isaac Babel. Avec aussi une autre référence à Brecht ; et Camus également, qui conduit le lecteur à une réflexion sur l'absurde, sur la question du suicide. Pour ce qui est de Brecht... C'était, dans ma génération, un auteur très important. Une génération qui lisait beaucoup, une génération de lecteurs compulsifs, accros.

F.W. : En parlant de tradition littéraire, il y a dans le roman ces références à Isaac Babel, Brecht, Camus, Borges, et curieusement il n'y a pas de référence à des auteurs nationaux... [il lance « Joaquim Cardoso », le poète] connus avant tout pour leur fiction... Or j'imagine que, par exemple, Graciliano Ramos est important pour vous...

R. CdB. : Curieusement, Graciliano ne m'a influencé que très tardivement. En fait j'ai beaucoup lu les auteurs sud-américains, Borges, Bioy Casares, Rulfo, Paz, Carpentier, Asturias,... Quand je suis arrivé à Recife dans les années 1960, on était dans une période d'essor considérable de cette littérature. Il y avait alors un projet d'émancipation de l'Amérique du Sud. D'ailleurs une autre chose que je n'ai pas travaillée dans *Estive lá fora*, que j'aurais dû développer davantage, c'est le fait qu'il existait une haine envers les États-Unis. Bon, ça apparaît ici ou là, mais trop peu par rapport à l'ampleur de ce sentiment de rejet à l'encontre des États-Unis, un sentiment qu'on retrouvait dans l'ensemble de l'Amérique du Sud.

F.W. : On rejoint ici une question bien contemporaine également, celle de la mondialisation, de la relation avec les États-Unis, du contexte général au sein du modèle capitaliste international.

R. CdB. : Oui, cela apparaît dans le roman, mais à l'époque on ressentait cet aspect très vivement. Pourquoi ? Eh bien parce qu'on avait un autre projet social, un autre projet pour l'Amérique du Sud, parce qu'on croyait, avec le Mexique et toute l'Amérique du Sud, que l'on pouvait donner une autre réponse. Cela, d'une certaine façon, fut un échec, et cela fut un échec en raison, notamment, de l'action nord-américaine, une action très puissante. De la même façon, je cite dans le roman la poésie de Walt Whitman, qui est en liaison directe avec les essais de Waldo Emerson, en particulier ceux qui annoncent un grand destin pour la culture nord-américaine, et qui affirment : « nous, Américains, avons le droit d'interférer dans les affaires des autres, d'imposer notre point de vue ».... Mais il y avait à l'époque un rejet énorme de ce type de discours, et c'est cela que je n'en ai pas suffisamment traité dans mon roman. Maintenant j'écris mon troisième roman, qui se situe dans cette époque, et je développe cette question, qu'on trouvait d'ailleurs, aussi, dans mon premier roman, *Galileia*. Il faut rappeler que Recife était pris en otage par les Américains, à l'époque. Mon troisième roman passera par Recife, mais le lieu principal sera une autre ville, où il y aura un crime à élucider, et de nombreuses péripéties.

F.W. : Je reviens à Graciliano Ramos. Il est souvent considéré comme un écrivain qui a beaucoup écrit sur la vie rurale, le sertão. Mais dans le final de *Vidas secas*, les personnages se rendent à la ville... Or dans votre littérature, et c'est très perceptible dans *Galileia*, le sertão n'est déjà plus le sertão, c'est un sertão dégradé, bâtard, un sertão englouti par la périphérie urbaine. Dans *Estive lá fora*, curieusement, selon ma lecture, un des grands axes serait d'interroger, par la fiction, les éventuels vestiges du sertão, de la culture du sertão, au sein même d'un univers urbain. Et c'est notamment sur ce point que l'on pourrait peut-être tracer une ligne entre la littérature de Graciliano Ramos et vos propres écrits, avec un abordage social dans les deux œuvres...

R. CdB. : Oui. Voilà une question qui n'est pas encore résolue. Il faut bien considérer que, selon de nombreuses statistiques, 85% de la population du Nordeste réside en milieu urbain, autrement dit dans des villes de 20 000 habitants au minimum, tandis que 15% de la population seulement vit à la campagne. Le sertão, donc, n'existe plus, les instituts nationaux de statistique démontent toute possibilité d'existence du sertão !

F.W. : De *Galileia* à *Estive lá fora*, il y aurait donc une forme de continuité. Le sertão n'existe plus, et pourtant il semble qu'*Estive lá fora* offre des réflexions sur une forme de rémanence de la culture du sertão dans le cadre urbain contemporain. De quelle façon votre œuvre interroge les limites entre le milieu urbain et la ruralité, ainsi qu'une certaine oralité, issue du sertão ?

R. CdB. : En réalité, on pourrait m'affilier à une lignée d'écrivains qui trouve ses racines dans l'époque romantique, avec le roman de José de Alencar, *O sertanejo*, et aussi dans une conceptualisation plus ancienne sur le sertão en tant qu'arrière-pays, les terres reculées, tout ce qui est en arrière du littoral. Après *O sertanejo*, un roman très romantique, mais admirable de par sa qualité littéraire, on a toute une série d'écrivains qui établissent des temps spécifiques et des modèles déterminés pour le sertão. En premier lieu, le sertão d'Euclides da Cunha, qui définit de façon totalement nouvelle cet espace ; qui crée et situe de façon particulière ce que serait le sertão. Mais le sertão pouvait être tant de choses. Le poète pernamboucain Manuel Bandeira parlait en ses vers du « petit sertão là au loin de Caxangá », or Caxangá se situe environ à 14 km du littoral, autrement dit ce n'était pas vraiment le sertão, ou alors c'était un sertão couvert de végétation au long de la côte atlantique, d'une nature exubérante, avec des rivières, à l'opposé de ce qu'est généralement devenu le sertão, surtout à partir de Euclides da Cunha. Je ne parlerai seulement que des auteurs les plus connus, ayant défini, dans leurs œuvres, des dimensions du sertão. Guimarães Rosa situe son sertão dans la

région de Minas Gerais et du rio São Francisco, avec des *buritis*, mais en vérité c'est un sertão poétique, lyrique, métaphysique, c'est un espace imaginaire. Je ne te parle même pas d'auteurs moins renommés qui ont localisé leurs sertões dans les États de Goiás, Mato Grosso, São Paulo, ... Dans l'État de São Paulo, le sertão est constitué par tous les espaces qui vont au-delà de la serra de la mer ; autrement dit, la forêt. Il faut donc bien comprendre que c'est à partir d'Euclides da Cunha que le sertão se définit avant tout comme cet espace semi-aride, du Nordeste. Le concept de sertão n'était pas aussi restreint, auparavant... Et alors apparaît ensuite le sertão d'Ariano Suassuna, un sertão mythique, d'une géographie précise – là du côté de Taperoá –, quelque peu hispanique, quelque peu médiéval, avec des cavaliers et l'ombre du roi légendaire Dom Sebastião.

F.W. : Mais votre sertão, il me semble, est plus réaliste, à l'opposé de celui de Suassuna.

R. CdB. : Totalelement. Mais, pour finir, il y a le sertão de Graciliano Ramos, celui de *Vidas secas*. Ce n'est pas un sertão naturaliste, mais c'est l'inauguration du roman moderne brésilien – ou en tout cas c'est un nouveau roman moderne brésilien, après les *Mémoires posthumes de Brás Cubas*. Et mon sertão va dans cette ligne tracée par Graciliano, bien qu'il faille souligner que mon intention est de démonter chacun de ces imaginaires du sertão, chacune de ces idéalizations. Tant et si bien que, parmi les personnages qui rejoignent mon sertão, l'un d'entre eux a vécu plusieurs années en Norvège, l'autre était à Toulouse, à New York, c'est un « pédé » obsédé – mais pardonne-moi cette expression malvenue – et un autre encore, Adonias, est un médecin désabusé, mal dans sa peau, assailli par toutes les angoisses du monde post-moderne. Et tous se retrouvent confrontés à un sertão dévasté, un monde en ruines. Mon sertão est complètement contaminé par la ville.

F.W. : Dans *Galileia*, ceci est très prégnant : la ville envahit le sertão, une aire semi-urbaine, semi-rurale, sans que l'on sache vraiment la définir. Dans *Estive lá fora*, il semble que le sertão envahisse la ville...

R. CdB. : Oui, en effet. Dans ce roman je cherche les signes du sertão dans Recife, comme je pourrais les chercher à São Paulo, Rio de Janeiro, ... Et comme j'ai pu trouver les signes de l'Afrique à Paris, lors de mes voyages. Je n'ai jamais vu l'Afrique aussi vive que dans les quartiers de Barbès ou de Château-Rouge ! Un jour je suis entré dans un café de ces quartiers, j'étais en Afrique... Borges disait qu'il n'avait pas trouvé l'Orient en Israël, mais bien davantage en Espagne. Eh bien voilà : je trouve le sertão dans Recife.

F.W. : S'agit-il de sauvegarder une culture, à l'heure où le Brésil s'est profondément urbanisé ?

R. CdB. : Il ne s'agit pas d'une quelconque sauvegarde. C'est une rencontre même. Rencontrer le sertão, rencontrer l'Afrique.

F.W. : Ce que l'on trouve également dans le Recife de votre roman, c'est une certaine culture religieuse, les traditions orales et familiales,... Tous ces éléments nourrissent votre œuvre. Est-ce que ces aspects oraux habitent votre écriture ?

R. CdB. : Sans l'ombre d'un doute ! La culture brésilienne n'en a pas fini avec la question de son oralité. On pourrait peut-être le penser à l'Université de São Paulo ou à l'Université de Rio de Janeiro... Mais en réalité le Brésil est oral, il suffit de sortir dans la rue pour le comprendre. Regarde mes voisins des classes moyennes supérieures, qui ont tous voyagé en Europe, aux Etats-Unis, font des safaris en Afrique du Sud, eh bien quand tu les entends parler tu as l'impression qu'ils descendent du morne, de la favela. Et Rio de Janeiro ? C'est justement la ville où l'oralité est peut-être la plus forte ! Du reste, pourquoi aurais-je des réticences à employer les signes de l'oralité, alors que des écrivains comme Faulkner ou Flannery O'Connor, avant moi, en ont fait un usage presque constant ? Quand un Noir s'exprime chez Faulkner, il s'exprime avec son propre langage. Moi je ne vais pas jusque-là, je garde davantage la main sur le langage, un langage qui est plus érudit dans mes textes ; cependant, sans aucun doute, la construction de mon langage prend en considération l'oralité, elle incorpore un certain accent oral. Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Guimarães Rosa, tous ces écrivains se sont appuyés sur l'oralité. Sans oralité, il n'y aurait pas de *Macunaima*, pas plus que Guimarães n'aurait écrit *Diadorim*. Peut-être qu'on peut considérer Machado de Assis comme étant l'écrivain brésilien qui n'a aucun accent oral. Mais Graciliano Ramos a un fort accent oral, *Vies arides* est très marqué par l'oralité. Dans ma littérature, ceci étant, cet aspect est de moins en moins important, en vérité, et quand cela apparaît, cela résulte d'un soin particulier à ce que cela soit mis en avant.

F.W. : Vous avez parlé de « langage érudit », mais ce qui apparaît dans votre littérature, comme dans bon nombre de textes contemporains, est un mélange d'érudition, notamment par la richesse intertextuelle de vos textes où comparaissent Babel, Camus ou Brecht, et puis d'éléments de culture populaire, par exemple à travers la référence à une chanson des Rolling Stones, ou à une musique d'un groupe de Recife, qui a inspiré le titre du roman *Estive lá fora*.

Est-ce une intention qui guide votre écriture, ce croisement d'éléments érudits et d'aspects plus populaires ?

R. CdB : Tout peut être cité. Nous avons eu une conversation sur la musique en aparté : nous sommes partis de références européennes et nord-américaines et avons fini par évoquer des chanteurs populaires du Nordeste, et même parlé du style « brega » [mot qu'on pourrait traduire par « ringard, en français, et qui renvoie à un style musical]. Telle est la richesse de notre univers. Tiens, un jour je me rends à Juazeiro do Norte, et en passant je rencontre une aveugle qui chante le « Romance do pavão misterioso », le feuillet de « cordel » le plus populaire du Brésil. Ce feuillet a comme arrière-plan la révolution industrielle du Nordeste, et renvoie à l'apparition de l'aéroplane. [Il chante les premiers vers :] « Eu vou contar uma história / De um pavão misterioso / Que levantou vô na Grécia / Com um rapaz corajoso ». Ce cordel de la Paraíba raconte le rapt d'une comtesse, jalousement gardée par son père, par un jeune étranger appelé Evangelista, qui a l'idée de construire un aéroplane afin de dérober la jeune fille. Il y a mille actualisations de cette histoire. Oui, mille ! Plus tard il construira même un avion, par exemple ! Mais il y a un détail important : la mélodie vient d'un chant de la Sainte-Marie, du roi Alphonse le Savant. Comment cette mélodie a-t-elle pu se transmettre jusqu'à être chantée par une aveugle analphabète ? Tu saisis ? Il y a tout un trésor de connaissances auquel j'ai eu accès : ce trésor, je ne l'ai pas seulement hérité des écrivains, mais aussi des grands penseurs populaires. En même temps que je fréquentais l'université, recevant l'enseignement de maîtres de conférences durant mon master et mon doctorat, j'avais accès à la diversité de ces histoires extraordinaires. Par exemple, l'autre jour, je rencontre un patient qui me raconte son travail, sa vie sexuelle, et démonte tout un archétype masculin du monde agreste, du sertão. Je suis alors face à un nouveau monde qu'il m'est difficile de saisir. Je suis allé le voir dans sa campagne, et j'ai rencontré un bel homme, avec une coupe de cheveux moderne, urbaine ; un homme qui travaille dans la création de mode féminine, qui conçoit et coud des soutien-gorge et culottes pour femmes, et qui a fait sa révolution sexuelle, ayant des relations tant avec des hommes qu'avec des femmes.

F.W. : C'est de cette façon que votre travail de médecin enrichit votre activité d'écrivain ?

R. CdB. : Tchekhov disait qu'il n'aurait pas été écrivain s'il n'avait pas été médecin. C'est la même chose pour moi.

F.W. : À cause de ces rencontres avec des patients ou en raison de similitudes entre les manières de concevoir, d'élaborer ces activités ?

R. CdB. : En raison du principe basique de la médecine, énoncé par Hippocrate : voir, toucher et entendre. Par la médecine, j'ai pu arriver tout près des personnes, écouter des histoires extraordinaires.

F.W. : Avec ce désir d'arriver au plus près des gens, votre littérature a une dimension avant tout réaliste, mais n'exclue pas quelques échappées qui viennent troubler ce réalisme, notamment dans l'évocation de traditions populaires ou d'un fond surnaturel. Dans vos nouvelles apparaissent des éléments surnaturels, et dans *Estive lá fora* également, pourtant un roman très réaliste, la narration nous fait entrer dans la pensée de Cirilo et donne ainsi au texte un tour plus inquiétant, plus ambigu, faisant comme basculer le réel.

R. CdB. : Dans mon enfance, j'allais souvent dans la maison de mes grands-parents. Quand mon grand-père est décédé, ma grand-mère a fait construire un mur au milieu de la maison. Le mort était donc de l'autre côté. J'étais bien sûr du côté de ma grand-mère, une personne très joyeuse, qui aimait plaisanter, mais si j'ouvrais la porte, j'étais dans la maison de mon grand-père, mort à l'âge de 42 ans, et dont tous les objets avaient été gardés. Il était encore là, dans sa maison, mais était mort. Et quand on entrait dans la maison de ma grand-mère, on montait les escaliers, on ouvrait une porte et soudain, en face, il y avait une photo, un portrait de mon grand-père à l'intérieur de son cercueil. J'ai été éduqué dans un monde où le surnaturel peut à tout moment envahir le réel. Dans ce sens je me rapproche d'un Edgar Allan Poe, d'un Villiers de l'Isle-Adam ; de toute une série de fous pour qui le surnaturel est le réel ! Je suis très proche de Bergman, plus que du réalisme fantastique – le Bergman des *Fraises sauvages*, ou de *Fanny et Alexandre*, par exemple. Je vais te donner une clef pour lire mon œuvre, une clef fournie par un commentaire de l'écrivain Alberto da Cunha Melo : mon sertão ne possède pas d'adresse fixe, il est en tous lieux – tu peux le retrouver en France ou à São Paulo, par exemple. Dans *Galileia*, la ville arrive au sertão. Dans *Estive lá fora*, ce qui est interrogé est la part de sertão qui demeure dans la ville.

F.W. : Le personnage, dans *Estive lá fora*, suit un parcours urbain extrêmement réaliste. Est-ce que vous vous êtes permis des licences par rapport à la réalité ?

R. CdB. : Je ne me suis permis qu'une seule licence : j'ai mis le cabaret Yé Yé Drinks un étage au-dessus des salles de cours du syndicat des portuaires. Mais c'est la seule licence, et d'ailleurs j'ai consulté un architecte, un des hommes que je connais le mieux ici dans le Pernambouc, José Luiz Mota Menezes. Et je n'ai pas commis une seule erreur. Ma mémoire

est impressionnante, je connais très bien cette ville dans laquelle je marchais quotidiennement, et tous les parcours sont réalistes.

F.W. : Vous avez affirmé, durant l'entretien, que ce qui vous intéressait dans *Estive lá fora* était de montrer les marges, la marginalité de cette ville. C'est là un aspect important du roman, effectivement, en particulier à travers ces personnages de pauvres pêcheurs...

R. CdB. : Oui, surtout quand Cirilo va chercher du cannabis dans la favela dos Coelhos. Récemment un de mes patients, consommateur de drogues, a éclaté en sanglots, pensant à tous les dangers qu'il avait encourus pour se fournir en drogues dans les lieux les plus fous, les plus dangereux de la ville. À l'époque de Cirilo, ce n'était pas aussi dangereux, en fait s'il y avait un danger c'était plutôt à cause de l'appareil de répression, de l'armée et de la police. Aller dans ces endroits, c'était tout de même périlleux. Cette scène, où Cirilo se rend à la favela et rencontre un enfant malade, c'est tellement le visage de Recife...

F.W. : De Recife, et du Brésil, et dans ce sens le livre entre en résonance avec une certaine tendance de la littérature brésilienne, centrée sur la marginalité...

R. CdB. : Et la promiscuité, l'interpénétration entre les classes sociales. Une promiscuité si grande ! Quand un étudiant en médecine entre dans les égouts d'une favela pour corrompre un type et alimenter son vice de petit-bourgeois, c'est tant de promiscuité, de marginalité, c'est tellement dostoïevskien.

F.W. : Cette référence vient à point nommé pour ma prochaine question. Vous avez beaucoup évoqué Dostoïevski, mais aussi la littérature sud-américaine. J'imagine que les influences sont nombreuses, mais quels sont les auteurs que vous considérez comme des sources d'inspiration essentielles ?

R. CdB. : Sans aucun doute Dostoïevski. Il y a là une parenté pour ce qui est de la constitution de personnages délirants. Je travaille beaucoup avec la folie, je suis impressionné par la façon dont les gens délirent. Ma littérature retravaille sans cesse cette inquiétude. Elle s'approche aussi, en ce sens, de Bergman et des auteurs sud-américains, en particulier Borges et Rulfo. Mais tout est propriété, on pourrait aussi trouver les influences de Quevedo, d'Octavio Paz. Je crois en les intuitions de Walter Benjamin ; écrire, en vérité, est un art de citer de façon kaléidoscopique, infiniment. Ma littérature tente de s'équilibrer entre, d'une part, le réalisme le plus poussé, mais en même temps un réalisme qui est tout près de plonger dans le délire – car bien des choses dans la réalité sont aux frontières du délire, je peux le dire

car j'ai travaillé avec des fous depuis le temps où je me suis formé –, et d'autre part, cette autre forme de folie que constitue le surnaturel. Dans ma famille, on parlait en permanence des morts.

F.W. : Ici, la référence à Rulfo et à *Pedro Páramo* fait pleinement sens.

R. CdB. : Oui, mais pas seulement. Bergman... Chez Bergman, c'est très net.

F.W. : Mais parlons d'auteurs brésiliens. Quand vous avez écrit *Estive lá fora*, avez-vous été influencé par le roman *Os escorpiões*, de Gastão de Holanda ? Les ressemblances sont assez frappantes. Le personnage est également un jeune étudiant tiraillé par des questions éthiques, on y trouve par ailleurs plusieurs parcours dans les rues de Recife, et il y a, comme dans votre roman, des procédés narratifs divers, des passages à la troisième personne, des lettres, des dialogues presque théâtraux,...

R. CdB. : Je ne l'ai jamais lu.

F.W. : Et vous lisez les auteurs brésiliens contemporains ? La littérature brésilienne d'aujourd'hui est-elle dynamique, selon vous ?

R. CdB. : Oui, je lis beaucoup et j'aime plusieurs auteurs. Notamment un jeune, Altair Martins. Son roman *A parede no escuro* est extraordinaire. J'ai déjà lu l'ensemble de l'œuvre d'Alberto Mussa. J'aime aussi un écrivain mineiro, auteur de nouvelles excellentes, Francisco Morais Mendes. J'aime l'auteur de nouvelles Antonio Carlos Viana, originaire de l'État de Sergipe. J'aime aussi beaucoup Raimundo Carrero, que je lis beaucoup. Ah, parmi les classiques, il y a un écrivain que je n'ai pas cité, qui a créé un langage, et que j'ai beaucoup lu pendant mon enfance : c'est José de Alencar, un écrivain remarquable, qui continue à être très important pour moi. Récemment je l'ai encore relu, avec tant de plaisir ! Il y a un type de littérature que je n'aime pas trop... Et il y a un immense écrivain brésilien, absolument extraordinaire, que je ne lis plus, c'est Guimarães Rosa. J'ai même senti que si je continuais à le lire, je ne serais pas l'écrivain que je suis devenu. Il a créé un langage, en fait il a un langage si particulier que celui qui lit beaucoup Guimarães Rosa aura tendance à le répéter, comme le fait l'écrivain mozambicain Mia Couto. Un peu comme les psychanalystes qui lisent beaucoup Lacan et finissent par écrire à la Lacan, ou les lecteurs fervents de Joyce qui écrivent à la Joyce. *Diadorim* est pour moi la plus grande œuvre de la littérature brésilienne. Mais je ne lis plus cet écrivain, car il un rythme, une prosodie, une construction du langage qui font que l'on est fatalement attiré. C'est incroyable : tu lis trois lignes d'un texte et tu

peux déjà savoir à quel point un écrivain a été happé par l'œuvre de Guimarães. Un jeune écrivain m'a récemment envoyé un conte ; c'est un très bon texte, mais fatalement marqué par Guimarães. Dès lors, je préfère l'écriture neutre, sans langage. Je n'accorde pas tellement de valeurs aux écrivains qui obéissent à cette mode, qui vient en bonne partie des années 70, de construire un langage. Dostoïevski n'a pas de langage particulier, à proprement parler ; son langage, c'est la constitution d'une psychologie, d'une philosophie, la construction de personnages et d'une trame. Mais je n'aime pas beaucoup cette création d'un langage, comme on la trouve par exemple chez José Luiz Passos – un ami, je le précise. J'aime la syntaxe, ça oui, la pureté d'un Graciliano Ramos. Au Brésil on confond parfois le langage avec le style. Mais moi j'aime le langage épuré, une syntaxe toute tendue par le contenu de l'histoire. Et j'aime les narrateurs qui créent de grandes histoires, j'adore Alice Munro, Flannery O'Connor, Maupassant. Mon auteur de nouvelles préféré, c'est Tchekhov.

F.W. : Votre travail est différent pour l'écriture des contes ou nouvelles, et l'écriture des romans ?

R. CdB. : Totalement, oui.

F.W. : Mais votre travail d'auteurs de nouvelles imprègne-t-il ou a-t-il une répercussion sur votre travail d'auteurs de romans ?

R. CdB. : Ce sont surtout mes chroniques qui exercent une influence sur l'écriture de mes romans. On trouvera dans mes romans des passages qui ne s'éloignent guère de l'essai. Par ailleurs, je suis toujours plus préoccupé par cette idée de rapprocher tous mes personnages, de les croiser, et des personnages de *Galileia* se retrouvant ainsi dans *Estive lá fora*, bien qu'avec des trajectoires et des situations très différentes. C'est très balzacien, ça.

F.W. : Seriez-vous d'accord si l'on vous caractérisait comme faisant partie d'une génération déterminée d'écrivains brésiliens écrivant après la dictature, et qui ouvrent un éventail de nouvelles perspectives pour le roman national ? Est-ce que vous estimez faire partie d'une génération spécifique d'écrivains, et est-ce que vous êtes en relation avec d'autres écrivains de cette génération ?

R. CdB. : Oui, je suis en contact avec d'autres auteurs. Je suis un écrivain brésilien contemporain, je vis dans le Nordeste et, sans aucun doute, je représente une tendance nouvelle. J'appartiens à une génération d'auteurs dont la littérature « pense » le Brésil. Je ne suis pas une Clarice Lispector, je veux dire que je ne suis pas un écrivain à l'écart de l'histoire

du Brésil, centré sur des questions subjectives, dans la lignée d'une Virginia Woolf. Ceci étant, je m'intéresse aussi à la poésie, à la métaphysique, au langage. Mais ce que je veux dire, c'est que je suis un écrivain qui entend avant tout penser les questions de mon temps. Récemment, *Galileia* a été inclus dans une liste de 15 romans qui représentent la contemporanéité du Brésil. Dans cette liste figure aussi *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. Milton est très différent de moi, c'est un écrivain beaucoup plus lyrique. Mais nous travaillons tous deux avec la mémoire, c'est vrai.

F.W. : Et vous deux représentez des villes sous le prisme des ruines, de la décadence, dans un processus historique qui est notamment marqué par l'époque de la dictature...

R. CdB. : Oui. Nous avons été tous deux marqués par la dictature. La fin de notre adolescence, notre passage à l'âge adulte, cela s'est fait durant la dictature. Et nous avons été d'une certaine façon engagés dans la lutte, chacun de son côté. Ruffato, lui, a été très marqué par la pauvreté. Moi et Hatoum sommes très marqués par les racines familiales, le destin d'un peuple. Mon ancêtre de la huitième génération est arrivé dans le sertão d'Inhamuns vers 1695, c'était un Juif baptisé à Porto. Et je connais bien l'histoire, la généalogie de ma famille. Concernant les ruines, la décadence, je dirais aussi que dans mes textes l'archaïque côtoie l'ultra-moderne, et cela, comment dire, c'est vraiment Recife, une ville parfois primitive sous certains aspects, et en même temps résolument contemporaine.

ANNEXE D - Algumas "palavras secretas" de Rubens Figueiredo

Revista Pessoa, 2016-05-18

À revelia dos autores empresários de si mesmos que passam tanto tempo nas redes sociais como nas feiras literárias e eventos promocionais, é raro poder ouvir a voz de Rubens Figueiredo, escritor discreto, autor de uma obra premiada e reconhecida como uma das mais importantes da literatura brasileira contemporânea. Quem esteve presente na Casa de Leitura Dirce Côrtes Riedel, no dia 7 de abril, pode se considerar como um privilegiado! Durante três horas densas e apaixonantes, o escritor carioca, nascido em 1958, conversou com o público dessa pequena biblioteca, um canto de cultura e de diálogo no bairro de Botafogo.

No final da década de 70, Rubens Figueiredo trabalhou numa grande editora do Rio de Janeiro, onde traduzia livros de bolsos populares e, pontualmente, reescrevia ou completava alguns trechos, como “ghost-writer”. Essa experiência certamente influenciou o autor quando ele escreveu seus primeiros romances, *O mistério da samambaia bailarina* (1986), *Essa maldita farinha* (1987), e *A festa do milênio* (1990), três textos que flertam com o romance policial e o romance de folhetim, fazendo uso de muitas peripécias, de uma linguagem coloquial e de uma mistura de traços cômicos e grotescos com elementos realistas. “Só que foi um fracasso. A tonalidade humorística dos meus textos era uma arma que me protegia, um escapismo, e eu não dizia nada do meu mundo”, afirmou Rubens Figueiredo ao público da Casa Dirce, surpreendido pela sinceridade extrema do escritor. Para “sair dos impasses dos primeiros romances”, Rubens Figueiredo começou a experimentar outra forma literária, a do conto, onde melhor conseguiu explorar a vida interior de seus personagens.

Foi uma virada na sua carreira literária, materializada pela publicação de dois livros de contos, *O livro dos lobos* (1994) e *As palavras secretas* (1998), que ganhou o Prêmio Jabuti 1999 de Melhor Livro de Contos e Crônicas. O estilo dos contos é mais enxuto, a linguagem apurada, as notas de humor muito mais esparsas, e muitos dessas breve narrativas provocam no leitor surpresa e inquietação, com elementos insólitos e fantásticos que vêm agitar o universo ficcional. “No meu esforço de explorar uma experiência mais subjetiva, me vi enveredando por uma direção mais fantástica. A percepção vale mais do que o modo objetivo, daí o registro fantástico.” O realismo e o fantástico alimentam-se um do outro para aguçar algumas problemáticas recorrentes na ficção de Rubens Figueiredo, tais como a presença de

um instinto animal em cada ser humano, a exclusão social ou as dificuldades de comunicação entre os indivíduos.

Depois de vários anos escrevendo contos, um gênero onde ele achou novos rumos para sua escrita, Rubens Figueiredo, sentindo-se já mais maduro como escritor, voltou a lançar-se o desafio de escrever um romance. O resultado foi *Barco a seco* (2002), recompensado pelo Prêmio Jabuti 2002 de Melhor Romance. E nos permitimos aqui reproduzir uma bela passagem desse livro, que, muito mais do que comentários e glosas, expressa toda a poesia da linguagem de Rubens Figueiredo, e a maneira como sua ficção joga luz sobre as reentrâncias da memória e as ressonâncias do passado no presente dos personagens:

“Conforta acreditar que o passado é um inimigo que derrotamos de uma vez para sempre, que cada minuto é uma formiga que esmagamos com o pé em nosso avanço implacável. Ao contrário, minha sensação é de que o passado respira todo o tempo às minhas costas, anda sempre no meu encaço e, se acelero o passo, ele também aumenta o ritmo de sua marcha, disposto a me tragar de uma vez na sua corrente.”

Permanentemente insatisfeito, e sobretudo com a modéstia que o caracteriza, Rubens Figueiredo confidenciou, no bate-papo da Casa Dirce, que hoje ele identifica “um defeito” nesse romance. Ele quis fundir duas coisas numa só narrativa – a relação entre o narrador, um crítico de arte, e um pintor cuja obra o fascina, mas também as dificuldades enfrentadas pelo narrador para lidar com seu próprio passado, marcado por uma infância pobre e um período em que ele viveu como morador de rua. Ora, segundo Rubens Figueiredo, esse segundo ponto, o da origem social, não teria sido exposto de maneira muito sólida em *Barco a seco*, e o romance não teria conseguido revelar o quanto o comportamento e a visão do mundo do narrador foram afetadas por sua posição social. “Depois disso, queria deixar mais claro essa questão dos mecanismos de reprodução social”, concluiu Rubens Figueiredo.

Impulsionado por esse desejo, o autor escreveu os *Contos de Pedro* (2006), nove histórias em que todos os protagonistas se chamam Pedro, mas com condições sociais diferentes, sendo que o conjunto de histórias esboça um quadro complexo de sociedade, enfatizando temáticas como a corrupção, a violência urbana, a miséria.

Na sua última obra publicada, o romance *Passageiro do fim do dia* (2010), Rubens Figueiredo, mais uma vez, tenta revelar, através da ficção, as alienações e os condicionamentos que pesam sobre os indivíduos, dentro de uma sociedade capitalista extremamente hierarquizada, que fragmenta o espaço urbano. Eis, então, um questionamento

constante na obra de Rubens Figueiredo, o qual lembrou, nessa conversa com o público da Casa Dirce, que ele trabalhou durante vários anos como professor num colégio do bairro Cidade de Deus.

Em *Passageiro do fim do dia* (Prêmio Portugal Telecom de Literatura de 2011), além de apontar para uma estrutura social profundamente desigual, e para discursos que visam a legitimar e reproduzir as desigualdades, Rubens Figueiredo forjou também uma estrutura literária particular, já que desconfia tanto dos mecanismos de reprodução social quanto dos automatismos da linguagem e do pensamento. Na construção de uma história de ficção, “existe hoje um esquema cada vez mais hegemônico”, segundo o qual toda ficção deveria ser constituída pelos mesmos ingredientes e ter como centro uma crise fundamental: um herói parte de uma situação inicial, e logo passa por essa crise fundamental por volta da qual se articula toda a trama, antes de uma resolução final. “Essa é a lógica convencional dos best-sellers, dos desenhos animados, e de uma quantidade abissal de livros de ficção, mas não deveria ser uma regra absoluta, e muitos grandes autores, em particular no século XIX, não construíram suas ficções sobre esse padrão”, disse Rubens Figueiredo, admirador e tradutor de muitos clássicos russos como Tchékhov, Dostoiévski ou Tolstói.

Ora, longe da exposição de uma crise paroxística, Rubens Figueiredo queria apresentar ao leitor, em *Passageiro do fim do dia*, “o banal, o cotidiano”. Por isso teve que “montar uma outra estrutura, sem que ela deixasse de ser coerente.” A história de *Passageiro do fim do dia* narra uma viagem de ônibus, que o personagem Pedro tomou para ir, como cada sexta-feira, do centro de uma grande cidade, de nome desconhecido, até um bairro periférico, onde mora Rosane, namorada de Pedro. Outros relatos surgem no meio da narração e se entrecruzam por volta da trama principal, a partir das lembranças de Pedro e de episódios de um livro que ele está lendo, uma resenha das viagens que o cientista Darwin realizou nessa mesma região atravessada pelo ônibus. Com transições sutis entre o passado reativado pela memória, e o presente da viagem, “tudo acontece no ônibus, com a mediação da percepção do protagonista, e eventualmente de outros personagens.”

Como nos contos do autor, *Passageiro do fim do dia* explora a dimensão subjetiva dos personagens, e assim tenta “traduzir” em palavras alguns problemas do mundo. Nesse sentido, Rubens Figueiredo esclareceu ao público da Casa Dirce que seu trabalho de tradutor se junta à atividade de escritor, pois ele considera a tradução como “uma faculdade muito mais abrangente do que parece à primeira vista. Tudo é tradução.” Eis o segredo da fascinante humildade de Rubens Figueiredo: bem longe dos discursos que sacralizam a literatura,

colocando-a numa redoma elitista, ele recusa os termos enfáticos de “gênio, inspiração, criação”, aproximando o trabalho de um escritor da atividade de um artesão, que lida com os “componentes mecânicos da linguagem, algo que corresponde a um sistema.” Ali, sim, com um trabalho sobre as formas e o sentido das palavras, sem pretensões desmedidas, a ficção literária pode ter a potência de desmontar esquemas e discursos pré-fabricados. Essa foi a grande lição do autor nessa tarde em Botafogo: “A literatura tenta levar à necessidade de conhecer o mundo.” Formulando problemas, mas evitando propor soluções definitivas, “o romance não pode se dissociar do esforço de compreender o mundo, o mais longe possível.”

Breve entrevista com o autor.

Você poderia destacar a importância da sua atividade de tradutor para sua obra de autor?

Qualquer tradução, mesmo a mais alienada, mesmo aquela que nada tem a ver com os conteúdos da consciência do tradutor, compreende um exercício de linguagem de algum alcance. Esse tipo de exercício é sempre crucial para um escritor. Se o escritor vai tirar proveito disso ou não, depende dele. De certo modo – e aqui nada há de metafórico --, escrever também é traduzir, pois partimos de impressões, imagens ou pensamentos que no geral não se manifestam, primeiramente, em linguagem verbal. E até resistem a ela. O teor dessa resistência é o mesmo que encontramos ao fazer a tradução de um livro. O propósito de ambas atividades é construir um texto em língua portuguesa que atenda às expectativas que estão na origem desse texto.

Seu romance *Passageiro do fim do dia* mergulha nas contradições do mundo urbano e capitalista, apontando para os mecanismos de reprodução social e para alguns discursos que visam a legitimar e confortar as desigualdades sociais. Na sua concepção, a literatura pode ou deve ser engajada e manter um comprometimento com as realidades sociais?

Vamos pôr a questão em outros termos. Um postulado idealista ganhou muita autoridade, na literatura, nas últimas décadas do século vinte: o real (muitas vezes grafado até entre aspas) foi apresentado como, no máximo, uma hipótese, que, para todos os efeitos, se esgotaria em

linguagem. Assim, caberia à literatura apenas uma dimensão autorreferente. Sua aposta deveria se concentrar no possível alcance crítico da linguagem em si. Foi uma experiência histórica e, como tal, passados tantos anos, cabe ser posta em questão. Minha avaliação é que o suposto alcance crítico dessa estratégia redundou em conservadorismo e conformismo, explícito ou discreto. Ao subtrair do horizonte da literatura as relações sociais, tornamos o regime de exploração do trabalho e acumulação do capital algo tão natural e invisível quanto o ar e o sol. Portanto, voltando à sua pergunta, trata-se de tentar dizer alguma coisa relevante sobre os problemas que existem à nossa volta e que constituem e determinam nossa vida. Identificar esses problemas, avaliar sua relevância e tentar investigá-los com os recursos próprios da literatura. A partir de um outro postulado: tudo o que se faz em literatura, cada opção de construção ou de linguagem, está sujeito aos mesmos fatores que afetam ou determinam as atividades mais corriqueiras.

Você é um leitor de literatura brasileira contemporânea? De que maneira você situa sua própria obra dentro do panorama literário atual?

Não posso dizer que leio muito, seja literatura brasileira ou outra qualquer. O tempo é curto e erudição é uma coisa que não enche meus olhos. Porém, na minha atabalhoada história de escritor, o que pude observar, em mim e em outros escritores mais ou menos da minha geração, foi a enorme dificuldade para entender a sociedade em que vivemos. Foi nossa fragilidade em face dos mecanismos, velados ou não, de intimidação e coação para fazer de nossos pobres livros peças de consciência nula ou então aderentes, de forma declarada, de um sistema econômico e social vivido como opressão contínua e, em geral, silenciosa. Mas essa dificuldade dos escritores não difere daquela vivenciada por todas as pessoas. Digamos que é no quadro desse esforço, e dessa necessidade, de manter a consciência crítica de pé que situo meus poucos livros.

ANNEXE E - Entretien avec Milton Hatoum

São Paulo, octobre 2016

François Weigel : Je vais commencer par une phrase du *Récit d'un certain Orient*. « Avant de sortir pour aller retrouver Emilie, je pensais encore à toi, qui devais te trouver à Barcelone, quelque part entre la *Sagrada Família* et la Méditerranée, assis peut-être sur l'un des bancs de la *Plaza del Diamante* en train de te figurer ma traversée de l'espace de notre enfance, cette ville imaginaire fondée un matin de 1954 ». ¹⁶¹¹ C'est cette expression, « ville imaginaire », que je souhaiterais détacher. Dans votre intervention lors du congrès de l'Abralic (septembre 2016), vous aviez expliqué que la Manaus de votre œuvre fictionnelle est une ville construite imaginairement. Est-ce l'une des forces de la littérature, de pouvoir représenter une ville à travers la mémoire, les affects ?

M. H. : La narratrice, dans cette citation, écrit à son frère qui habite Barcelone. Manaus existe pour elle dans l'imagination, dans un temps passé. L'espace est réinventé par l'imagination, et à travers le temps, le passé. C'est ça qui m'intéresse, le passage du temps. Beaucoup de lieux dans Manaus sont ainsi revisités par la mémoire. Certains sont encore actuels... Aujourd'hui il y a une telle aliénation de la population des grandes villes brésiliennes que les Amazoniens ignorent l'existence de certains lieux de Manaus, surtout ceux évoqués dans *Cendres d'Amazonie*, ou *Deux frères*. L'île de São Vicente, qui est au centre de Manaus, par exemple : beaucoup de gens ne savent pas même où cet endroit se trouve. C'est une île reliée à la ville par une sorte de terre-plein. Dans le cas du passage cité, la distance temporelle est doublée d'une distance spatiale, entre la narratrice et son frère.

F.W. : Ce va-et-vient temporel apparaît dans nombre de vos romans, n'est-ce pas ? Dans *Cendres d'Amazonie*, plusieurs époques de la ville se superposent aussi...

M. H. : Ce jeu temporel est un procédé qui existe depuis un certain temps dans la littérature moderne. Flaubert le maîtrise parfaitement, par exemple. Je pense notamment à la coupure spatio-temporelle, au « blanc », à la césure entre chapitres dans *L'Éducation sentimentale*, un procédé que Marcel Proust a mis en lumière [dans un article intitulé « À propos du style de Flaubert », paru dans la *Nouvelle Revue française*, en 1920] : Flaubert a admirablement intercalé un blanc, sans transition, entre le retour de voyage de Frédéric et la scène antérieure.

¹⁶¹¹ “Antes de sair para reencontrar Emilie, imaginei como estarias em Barcelona, entre a Sagrada Família e o Mediterrâneo [...], quem sabe se também pensando em mim, na minha passagem pelo espaço da nossa infância: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954...”

Il y a une distance sur la page, un saut de chapitre, qui marque la coupure spatio-temporelle. Flaubert signale cette coupure temporelle, en fait, comme l'aurait fait un réalisateur de cinéma. Flaubert est très cinématographique, avant la lettre. Le temps et le flux circulent, avec force...

F. W. : La ville de vos fictions apparaît donc à travers une reconstruction du temps, comme une ville imaginaire, et en même temps, vous avez aussi souligné, lors de votre dernière intervention à l'Abralic, le fait que votre formation d'architecte vous pousse peut-être à construire cette ville littéraire avec une certaine précision et avec des indications topographiques. Votre littérature serait-elle donc au croisement du réalisme spatial et d'un travail plus imaginatif, passant par la mémoire ?

M. H. : C'est une littérature de fond réaliste, sans l'ombre d'un doute. Mais je ne sais pas jusqu'à quel point elle crée une illusion réaliste. La perspective est réaliste, et pour ce qui est de la spatialité, oui, elle a partie liée, je crois, avec ma formation. Peu d'écrivains ont été architectes. Alejo Carpentier a fait des études dans ce domaine, et a écrit sur l'architecture cubaine et La Havane baroque, dans *La ciudad de la columnas*. Mais la pratique de projets architecturaux ne m'a pas seulement servi à penser l'espace romanesque proprement dit, elle m'a surtout aidé à ébaucher l'architecture ou la structure de mes récits – les relations entre personnages, ce jeu temporel, les rencontres et leurs vicissitudes, les voix narratives. J'ai réalisé de nombreux plans sur du papier brouillon, au sujet de cette configuration narrative, qui est en réalité une question très spatiale, mais j'ai perdu malheureusement nombre de ces papiers. Peut-être que je dispose encore de l'un ou l'autre de ces documents. Mais penser l'espace, qui est une chose que j'ai faite pendant près de cinq ans, ici tout près, à l'USP [l'entrevue se déroule à São Paulo], oui, cela m'a beaucoup aidé. Pour les espaces géographiques des romans, je fais aussi des croquis, des ébauches. Je me souviens que la traductrice allemande m'avait demandé les croquis de la demeure familiale dans *Deux frères*, d'ailleurs. En réalité, le roman est grandement lié à la ville, il a surgi avec la ville, notamment au XVIII^e siècle, en Angleterre ; il est lié à l'expansion de la bourgeoisie, des industries, de la presse, des grandes villes, Londres principalement, puis Paris...

F. W. : Et au Brésil, on peut songer à Rio de Janeiro et à Machado de Assis...

M. H. : Exactement, et même déjà un peu avant lui. Mais la différence c'est qu'au Brésil il n'y avait pas encore, dans les grandes villes, la formation très nette, comme dans la Paris de Balzac ou dans les villes industrielles de Dickens, d'un prolétariat urbain et d'une classe

bourgeoise, avec des stratifications sociales clairement différenciées. Le Rio de Janeiro de Machado, c'était une ville où vivaient maîtres et esclaves, avec une classe bourgeoise encore assez restreinte. Cela a ralenti un peu l'émergence du roman réaliste au Brésil. Il y a certes des romans, comme *O cortiço*, de valeur, mais Rio de Janeiro était encore très différente des villes européennes...

F. W. : Le roman urbain à proprement parler apparaît donc un peu plus tard, avec les écrivains de São Paulo ?

M. H. : Oui... Enfin, Machado, déjà, écrit des romans urbains, bien qu'il ne soit, il est vrai, pas encore préoccupé par, disons, une configuration externe, et même s'il est plus enclin à une réflexion ironique sur la société de Rio de Janeiro, plus généralement sur la société du Brésil. Le jeu de classes sociales est moins distinct, pourrait-on dire. La ville de Rio, ceci dit, apparaît clairement dans son œuvre.

F. W. : Je reviens vers vos propres écrits. Vous évoquiez le jeu temporel dans ces textes... Or souvent la Manaus de ces dernières années, contraposée à la Manaus du passé, apparaît comme une ville en ruines, en décomposition, présentant un visage dysphorique, au point que la narratrice du *Récit d'un certain Orient*, revisitant sa ville après une longue absence, la « méconnaît », pour reprendre son propre terme. Est-ce là, de fait, un aspect essentiel de votre représentation de la ville ? Sans compter la question de la dictature, qui traverse plusieurs de vos romans, on aurait là un thème important pour comprendre votre œuvre, n'est-ce pas ?

M. H. : Oui, il y a ici une préoccupation, un regard sur les ruines de la ville. Les ruines de Manaus, qui est une ville si peu connue par les Brésiliens, et qui, je crois, n'avait auparavant jamais été traitée fictionnellement, en tout cas pas avec autant d'insistance. Je ne connais pas de romans, écrits par d'autres écrivains, dont l'intrigue se développe dans Manaus.

F. W. : Des chroniques ou des récits de voyage se sont cependant penchés sur cette ville... mais pas d'autres romans.

M. H. : Oui. Et maintenant j'aimerais en faire de même pour Brasília, dans mon prochain roman. Mon éditeur, qui a lu le premier manuscrit, m'a dit que cela serait un fait nouveau pour le roman.

F. W. : João Almino a toutefois choisi la capitale comme cadre de ses romans.

M. H. : Mais sa perspective est différente, il me semble, peut-être plus distanciée... ou bien... je ne sais pas si des commentaires sur la ville affleurent dans ses textes.

F. W. : Dans un roman comme *Hôtel Brasília* figurent des commentaires sur la ville et notamment sa construction, et d'ailleurs, comme dans vos textes, il y a chez Almino ce jeu temporel entre le temps de l'écriture, pour le narrateur, et le temps de son enfance, entre la Brasília contemporaine et la Brasília des premières années.

M. H. : Oui... C'est important de parler des villes. Car les villes d'Amérique latine, et du Brésil en particulier, sont si souvent détruites et reconstruites. Ainsi, du point de vue historique, c'est comme si les villes avaient une vie erratique. Aujourd'hui, il n'y a au Brésil aucune capitale d'Etat qui a été préservée. C'est ahurissant. Ici la spéculation urbaine est féroce, les lois ne sont pas assez protectrices et quand elles existent, elles sont contournées allègrement... Sans compter qu'il y a pour ces questions une grande indifférence, fruit de l'ignorance des Brésiliens, de façon générale, par rapport à leurs villes et à leur histoire. Les Brésiliens, sauf quelques rares et admirables exceptions bien sûr, ne sont pas préoccupés par leur patrimoine. Moi je l'ai perçu très nettement dans ma ville d'origine, Manaus, même si bien entendu je connais aussi bien d'autres capitales régionales, Belém, São Paulo, Rio de Janeiro, notamment. À Manaus, la destruction fut brusque et brutale. Avec la Zone Franche. Cela a choqué ma génération, cette tranche d'âge qui a passé son enfance dans les années 1950 et 1960, et qui a connu une autre ville, si différente.

F. W. : Dans certaines interviews, vous avez déclaré « détester » Manaus. C'est une façon de parler ou bien une réalité, que d'une certaine façon vous cherchez à expurger par l'écriture ?

M. H. : La ville est hostile ! Une journaliste de Manaus vient de m'envoyer un message pour me demander si j'acceptais d'écrire un billet d'anniversaire en l'honneur de cette ville. Mais je ne vais pas souhaiter joyeux anniversaire pour Manaus ! Mon billet serait plutôt un message de deuil, de consternation totale. Son esprit chauvin en a pris un coup. Mais bon... On n'a aucune considération pour la dignité des habitants. Il n'y a même plus d'ombre à Manaus... Imagine ça : une ville dont le climat est, encore plus que tropical, équatorial, c'est-à-dire extrêmement chaud et humide ! Et il n'y a pas d'ombre, pas d'arbres, pas de trottoirs ! Ce n'est pas possible... 70 % de la population n'a pas accès au réseau d'égouts. Joyeux anniversaire, mais pourquoi ? Je voudrais une ville plus digne, plus humaine. Et ce que je dis renvoie à un autre héritage de mes années à la faculté d'architecture : le fait d'associer l'espace de la ville, la construction de la ville, le monde urbain, au monde social et politique. Ces deux choses vont de pair. Quand on parle de la destruction de la mémoire urbaine, on parle, en même temps, des manigances du pouvoir politique et économique. J'ai perçu très clairement, lors de ces années universitaires, que les interventions de l'architecte et de

l'urbaniste dépendent du pouvoir politique. L'architecte aura beau rêver, se bercer d'idéaux en concevant de magnifiques projets d'habitation populaire, tout cela sera vain et dérisoire s'il n'a pas d'appui politique.

F. W. : Je me permets une fois encore de faire allusion à votre intervention lors de l'Abralic, où vous avez évoqué l'influence d'un écrivain qui vous a beaucoup marqué, Graciliano Ramos. En revanche, vous n'avez pas parlé d'un autre écrivain auquel vous avez fait allusion dans l'une de vos nouvelles ainsi que dans l'une de vos chroniques, à savoir Euclides da Cunha. Comme vous l'avez souligné au début de cet entretien, il n'y a pas vraiment eu, avant vous, d'explorations romanesques de la ville de Manaus, et cependant, au sujet de la région amazonienne, beaucoup de choses ont été écrites, à commencer par les essais d'Euclides da Cunha, réunis sous le titre *À margem da história*. Or il me semble que ce titre renvoie à un élément important dans votre œuvre fictionnelle : le fait que Manaus est un espace relativement isolé dans la géographie brésilienne, et peut-être pourrions-nous d'ailleurs établir un parallèle avec la situation de vos narrateurs, eux aussi « à la marge de l'histoire », en tant que fils bâtards, orphelins, individus en mal d'identité, et qui pour cela même seraient aptes à proposer un regard oblique, décentré. Est-ce que ce parallélisme vous semble pertinent ?

M. H. : Oui, je crois. Ces narrateurs sont à la marge de leurs familles, de la société. Il y a ce déplacement du narrateur, oui. Ce ne sont pas des narrateurs faisant partie de l'élite, des classes dominantes. D'ailleurs, à ce sujet, Machado était un génie. Il a travaillé avec ce type de narrateur, des classes dominantes, pour mieux dévoiler leur inconsistance et leur cynisme. Il les dépeint comme des faux libéraux, et dans le fond comme des esclavocrates éhontés.

F. W. : Au juste, qu'est-ce que cela signifie, dans le cas de Manaus, cette idée d'écrire à la marge de l'histoire ? Cela implique d'écrire sur des cultures perdues, des familles orientales acculturées, des indigènes réprouvés par la société ? S'agit-il de récupérer un certain passé ? C'est une écriture du « contre » ?

M. H. : Contre une vision dominante, contre une histoire officielle. Si tu interrogés quelqu'un comme Crivela [maire de Rio de Janeiro, mais aussi pasteur évangélique] ou bien quelqu'un comme Alckmin, le gouverneur de l'Etat de São Paulo, un membre de la très conservatrice Opus Dei, sur le rôle de l'église et du pouvoir politique dans les missions catholiques, ou plus largement chrétiennes, au Brésil, tu peux être sûr qu'ils ne contesteraient aucunement la vision dominante. Pour eux, l'indigène Domingas [personnage de *Deux frères*] n'est en aucun cas une esclave des temps modernes. Or, pour ma part, c'est ce que j'ai tenté de faire : donner

une voix à ceux qui n'ont pas de voix. J'ai fait parler, dans *Deux frères*, un jeune, fils bâtard de Domingas, qui est une indigène catéchisée, ainsi que l'un des deux frères jumeaux. Dans *Récit d'un certain Orient*, la narratrice est également en marge de la famille.

F. W. : Oui, et elle est même internée dans un hôpital psychiatrique.

M. H. : Tout à fait. Mes narrateurs occupent de semblables positions dans *Cendres d'Amazonie* et *Orphelins de l'Eldorado*. Dans ce dernier roman, le narrateur est fils d'un homme puissant, mais il dilapide toute la richesse du père.

F. W. : Et pour revenir à Euclides da Cunha, auriez-vous quelque chose à ajouter sur votre dialogue avec son œuvre ?

M. H. : Concernant Euclides da Cunha, j'ai une critique à formuler. Sa marge de l'histoire n'est pas la mienne. Dans ma nouvelle centrée sur Euclides, dans *Um solitário à espreita*, il y a une allusion à Gobineau. Quand Euclides qualifie l'Amazonie de « désert », il parle d'un désert de la civilisation. Pour lui, les Indiens ne font pas partie de la civilisation. Il ignore la société indigène en tant que représentative d'une communauté humaine. Pour lui, l'indigène n'acquiert une dimension humaine qu'à partir du moment où il s'insère dans l'histoire.

F. W. : Il est là marqué par ses principes positivistes...

M. H. : C'est une vision qui est encore celle de Vargas Llosa aujourd'hui, pour qui l'indigène du Pérou doit cesser d'être indigène pour s'intégrer dans la société péruvienne blanche, en tant que « cholo » [au Pérou, un indigène qui migre vers la ville et s'acculture], selon le terme employé là-bas. Ainsi, quand Euclides da Cunha parle de « marge de l'histoire », il se réfère à ce qu'il considère comme une lacune, et dans le fond préconise d'occuper et de civiliser l'Amazonie. C'est en cela que repose toute l'ambiguïté d'Euclides, et les « euclidiens » les plus férus sont très conservateurs, car ils sont d'accord avec cette vision... J'ajouterais qu'Euclides est un naïf. Un positiviste ingénu. Qui par ailleurs avait des idées socialistes. Machado était bien plus clairvoyant, car Machado était un pessimiste radical, sans espoir.

F. W. : La présence de la nature est une autre chose très présente dans les essais amazoniens d'Euclides da Cunha, d'où ma prochaine question : vous cherchez à fuir les clichés attachés à une représentation pittoresque de l'Amazonie, et ce d'autant que vos romans sont avant tout urbains, mais dans quelle mesure la nature imprègne votre imagination ? Je me souviens d'une scène du *Récit d'un certain Orient* où la narratrice est dans l'avion, de nuit, et décrit les limites imprécises entre la forêt, le fleuve et la ville... Et la description suggère que la ville

rogne de plus en plus la forêt. Ce sont des thématiques que vous considérez importantes, et sur lesquelles vous mettez l'accent dans votre représentation de Manaus ?

M. H. : Oui. Cette question est notamment très présente dans *Cendres d'Amazonie*, avec le personnage de Mundo qui réalise un « Champ de croix », une œuvre artistique écologique et contestataire. Il faut dire que Manaus, au même titre que Belém, est une ville qui fut planifiée dans une certaine harmonie avec la nature, vers la fin du XIX^e siècle, et ce jusque vers les années 1960. Avec le changement impulsé par la Zone Franche, Manaus est désormais en totale disharmonie avec la nature, qui n'est plus intégrée avec elle. Le monde urbain prend ses aises, la destruction de la forêt aux alentours est systématique et rapide.

F. W. : Le fleuve, les pluies... Tous les éléments naturels paraissent parfois, dans vos romans, faire surgir un monde presque merveilleux au sein même de votre univers réaliste. La description de la nature serait tout près de faire basculer le texte dans une dimension surréelle, irrationnelle. Êtes-vous d'accord sur cette interprétation de la façon dont la nature vient alimenter votre représentation de la ville ?

M. H. : Oui. Car à Manaus la nature fait partie de la ville. Cela peut sembler exotique pour qui ne connaît pas Manaus, mais on y ressent la force de la nature, notamment avec ces pluies torrentielles. La grosse pluie d'hier [à São Paulo], ce n'est rien pour nous, Manauaras. Ces pluies de Manaus ont de quoi effrayer n'importe quel Pauliste ! Les rues deviennent alors des rivières, les indices de pluviométrie atteignent des records ! La pluie est aussi forte comme image, elle trouble notre vision. Et ces précipitations sont parfois très longues. Je me souviens que quand il pleuvait beaucoup, les gens ne sortaient pas de chez eux pour aller travailler. C'étaient comme des moments solennels en rapport avec la nature, cela changeait le rythme des jours et de la ville. Mais la ville qui s'harmonisait avec la nature, avec ses « igarapés » [ruisseaux et canaux], ses places et ses petits étangs, tout cela a été détruit. Plusieurs places ont été rasées, les igarapés ont été terrassés, la présence de la forêt dans la ville a disparu. Alors que Manaus est au cœur de la forêt, on ne la ressent plus : c'est de la folie, c'est très perturbant... Et cela dérive d'une conjugaison d'ignorance et d'appât du gain. Au Brésil, de façon générale, les administrateurs et les politiques n'ont aucune pensée pour leur ville, ils ne réfléchissent pas. Le seul maire qui a mené une réflexion sur la ville, ici à São Paulo, est Haddad... et il vient de perdre dès le premier tour des récentes élections municipales. Simplement parce qu'il est étiqueté PT [Parti des travailleurs, parti de Lula et Dilma Rousseff]. Sous n'importe quelle autre étiquette, il aurait été réélu. Pour revenir à la littérature, elle est un point de vue critique, plus ou moins subtil, sur la ville. Elle est née dans

la ville, mais en même temps elle nous parle de la solitude de l'individu, celui-ci n'ayant déjà plus d'histoire exemplaire à raconter, ayant perdu le sens du romanesque. L'épopée est restée là, dans les limbes du passé. C'est le drame de l'individu dans la vie urbaine. Un drame qui peut d'ailleurs survenir dans d'autres espaces. *Diadorim*, de Guimarães Rosa, en atteste. L'action de ce roman se situe au cœur du sertão, à l'opposé de la ville, et on y trouverait comme une récupération de l'épopée, ou de traits de l'épopée, et cependant il s'agit bien d'un roman, avec des contrastes forts par rapport à l'épopée. Tout cela est proprement génial...

F. W. : Toujours en lien avec la question de l'espace, surgit une question absolument récurrente du public, dans les événements littéraires auxquels vous êtes conviés, sur d'éventuels rapports entre votre écriture et un certain régionalisme, en lien avec l'identité amazonienne. La critique Tânia Pelegrini a par ailleurs écrit un article dans lequel elle lance, au sujet de votre œuvre, le terme de « régionalisme revisité ».

M. H. : Un excellent article !

F. W. : Oui. Pourriez-vous donc nous éclairer sur cette question, cette tension qui apparaît dans vos romans entre, d'une part, des éléments locaux, éventuellement « régionalistes » et, d'autre part, non seulement des thématiques universelles mais aussi des éléments thématiques qui renvoient à la pression globalisante, par exemple quand la narratrice du *Récit d'un certain Orient* se promène près du port et observe l'artificialité d'un quartier envahi par les touristes ?

M. H. : Le régionalisme a été important dans la littérature brésilienne. Mais il est embarrassant de considérer des écrivains de l'ampleur de Graciliano Ramos comme « régionalistes ». En vérité, ces auteurs dits régionalistes ont été l'objet de nombreuses attaques dans les années 1930 et 1940, des attaques qui émanaient surtout de Rio de Janeiro. Je pense à un écrivain de Rio qui les détestait, un auteur aujourd'hui illisible, qui était pourtant important à l'époque, très présent dans la presse, et qui s'attaquait au groupe d'écrivains nordestins pour leurs thématiques, en prétendant qu'ils n'étaient pas capables d'écrire des romans psychologiques. En réalité, ces contempteurs et critiques lisaient mal, ne savaient pas comment lire les auteurs du Nordeste, tels Raquel de Queiroz, Jorge Amado, Lins do Rego. Il y a donc eu une méprise, quand on a qualifié cette littérature de « régionaliste ». À dire vrai, même si c'est peut-être un peu moins le cas aujourd'hui, tout ce qui n'est pas produit dans l'aire située entre Rio de Janeiro et São Paulo, et surtout ce qui vient du nord-est et du nord, suscite ce regard condescendant, ces critiques négatives. Cependant, le grand roman de notre littérature, de notre langue, se situe dans le sertão, et je parle bien sûr de

Diadorim. C'est en tout cas mon avis et, je crois, celui de nombreux critiques. On est loin des grands centres urbains, pour le coup. D'ailleurs, Guimarães Rosa n'en pouvait plus de la littérature urbaine. On a donc façonné cette polarisation. Aux Etats-Unis, quand le terme de « régionalisme » a surgi, il renvoyait, sans aucune connotation péjorative, aux écrivains du sud profond [« Deep south »], qui sont de très grands auteurs. Faulkner, Tennessee Williams, Carson McCullers,... Les Nord-Américains classifient tout, d'où ce terme de régionalisme. Au Brésil, le terme a été employé pour renvoyer à une littérature dans laquelle prévaut le pittoresque, l'exotique, au détriment du drame humain. Mais avec *Quinze* de Rachel de Queiroz, *Suor* de Jorge Amado, et plus tard *São Bernardo* de Graciliano Ramos, il n'est plus question de pittoresque, mais bien de drame humain, et c'est évidemment pour cela que ces auteurs ont été traduits. Le pittoresque n'est plus lu au bout de quelques années. Est-ce que tu connais par hasard Paulo Jacó ? Personne ne le connaît aujourd'hui ! Il écrivait des romans amazoniens, sans relief du point de vue humain.

F. W. : Au sujet de l'exotisme et du pittoresque, il y a dans *Récit d'un certain Orient* certains passages où vous semblez jouer avec les représentations exotiques, en particulier à travers une allusion aux cartes merveilleuses écrites par un oncle fasciné par l'Amazonie...

M. H. : Tout cela est ironique, oui ! Et bien des lecteurs n'ont pas saisi cette ironie. Ils n'ont pas perçu ce jeu ironique, de même qu'ils n'ont pas détecté un jeu avec la littérature de voyage, avec Borges et le fantastique. Ce sont ces mêmes lecteurs qui parlent de « régionalisme », d'ailleurs !

F. W. : J'en viens à une question qui n'est pas strictement littéraire, mais qui n'en laisse pas d'avoir un rapport avec votre œuvre : comment jugez-vous le poids de la culture syro-libanaise dans la Manaus d'aujourd'hui ? Cette culture s'est-elle effacée peu à peu ? Je me suis promené dans les rues de Manaus parcourues par vos personnages, mais il est difficile de se faire une impression au cours de promenades fugaces...

M. H. : Cette culture s'est beaucoup diluée, à l'intérieur de la société. Au Brésil, les immigrés se mélangent rapidement. Bien sûr, dans les maisons se préservent des cultures, notamment à travers la nourriture, peut-être la musique également, mais cela aussi se dilue peu à peu, notamment du fait que les enfants de famille arabe se marient avec des Brésiliens d'origines diverses. Ici à São Paulo, il y a encore des clubs libanais et syriens, en particulier des clubs de l'élite. Mais jusqu'aux membres de ces clubs se sont souvent mariés avec des gens qui n'ont pas ces origines. Mon épouse est petite-fille d'Italiens, et pour eux il en est de même : l'intérêt

pour la culture d'origine se perd. Ceci dit, il y a de nombreuses familles d'origine arabe à Manaus, cela est notoire. Et d'une certaine façon ils reconnaissent une certaine culture dans mes romans. Pas seulement à Manaus, mais dans le Brésil tout entier, il y a des familles d'origine arabe qui lisent de la sorte mes romans, et en particulier *Deux frères*, de très loin le plus populaire.

F. W. : Cet hybridisme culturel et ces recherches d'identité portées par vos narrateurs ne viennent-ils pas d'une certaine façon contrebalancer la vision un peu pessimiste – ou simplement réaliste – de la société et de la ville, entraînée dans une logique destructrice ? Il y aurait là, à travers cette récupération d'une mémoire entre l'Orient et l'Amazonie, une certaine espérance, quelque chose d'enchanteur pour le lecteur ?

M. H. : Oui, et de ce point de vue le *Récit d'un certain Orient* est peut-être mon livre le moins amer, en un sens le moins pessimiste. Avec presque une forme de structure carnavalesque, de par la présence très forte de l'immigré, du métissage, ainsi que celle du regard étranger, le regard de l'autre. L'étranger n'est pas un intrus, et c'est manifeste dans le cas de ce personnage, l'un des plus intéressants : Dorner, avec sa loupe qui serait comme une métaphore du regard qu'il porte sur l'univers amazonien. Sans que ce regard ne soit cependant idéalisé. Bon, ceci étant, dans *Récit d'un certain Orient*, le moment principal de l'intrigue est une époque où Manaus n'a pas encore été affectée par tout ce processus de destruction auquel je faisais référence plus tôt.

F. W. : Pourtant, à la fin du roman, quand la narratrice revient sur les lieux de son enfance, ce thème de la ruine et d'une ville en putréfaction finit par occuper le premier plan.

M. H. : En effet. Comme si ce passage préparait *Deux frères* et *Cendres d'Amazonie*. Comme un préambule de ce qui allait ensuite être développé, et qui a lentement mûri dans mon écriture. Mais cela fut totalement intentionnel, le fait de penser et de mettre en consonance la décadence de la famille et la décadence de la ville. Des vies familiales en ruine, ainsi qu'une ville elle aussi en ruine, et en même temps reconstruite à la sauvage... Je pense par exemple à ce bazar indien, la Maison Rochiram, dans *Deux frères*, totalement chaotique, qui ne ressemble à rien, et en tout cas n'est déjà plus Manaus. Si tu demandes à un Manauara d'identifier des traits de culture française, qui fut si forte à l'époque du cycle du caoutchouc, notamment à travers l'architecture néoclassique et avec l'art nouveau, on ne saura pas te répondre, sauf peut-être pour te donner une information touristique. En tous les cas, le passé n'est plus reconnaissable. Un enfant qui naît à Manaus aujourd'hui va grandir dans une ville

difficilement identifiable. Bien sûr, il y a le théâtre Amazonas, l'un ou l'autre monument qui n'a pas été détruit, mais cela est si peu...

F. W. : Pour ce qui est de la géographie de vos romans, les personnages passent presque toujours par les mêmes endroits. C'est une Manaus particulière, une aire restreinte du point de vue topographique, entre le Bairro dos Educandos, le centre, les quais du fleuve. La Zone franche n'apparaît quasiment pas.

M. H. : Oui, la Zone franche ne s'étend que dans les années 1970-1980.

F. W. : Et puis apparaît, toujours, le quartier autour de l'église des Remédios.

M. H. : Oui, le quartier des immigrés, central dans mes romans. Avec aussi le marché, Glória, la Cachoeirinha, ces petits quartier qui faisaient la Manaus d'antan. Aujourd'hui, je ne sais plus marcher dans cette ville, c'est impossible. Et c'est la même chose pour un Paulista... Demande à un Paulista de t'emmener au quartier du Grajaú, ou bien à Tiradentes, à quarante kilomètres d'ici ? Il en serait incapable. Manaus, aujourd'hui, a subi une évolution semblable. La ville s'est étendue considérablement. Nos limites d'antan, un igarapé avec le pont de la Bolivie, qui se situaient à l'écart de la ville, disons à une quinzaine de kilomètres du centre-ville, sont aujourd'hui des zones construites et habitées. En plus, il y a maintenant ce grand pont qui permet de passer le fleuve, et la ville s'étend de l'autre côté.

F. W. : Pour finir, quelle est votre regard sur la littérature brésilienne contemporaine ? Êtes-vous un lecteur de la littérature d'aujourd'hui ? Quelle est votre position dans ce panorama littéraire contemporain ? Est-ce que vous estimez faire partie d'une génération spécifique d'écrivains ?

M. H. : Je connais et j'admire l'œuvre de certains contemporains. Par exemple Ana Miranda, qui a étudié avec moi à Brasília alors que nous avions 16-17 ans. Ni elle ni moi ne savions alors que nous allions devenir écrivains. Ou encore Rubens Figueiredo, un excellent écrivain, et j'ai beaucoup aimé *Passager de la fin du jour*, qui parle aussi de la pauvreté, de la segmentation spatiale et sociale, de la souffrance entraînée par les transformations de la ville. J'apprécie aussi Ronaldo Correia de Brito, pour moi un excellent auteur de nouvelles, en particulier dans *Facas*. Tezza également, de ma génération. Il y a un bon nombre d'auteurs intéressants dans ma génération. Et j'en lis encore bien d'autres, comme Bernardo Carvalho.

F. W. : Pour la plupart d'entre vous – Correia de Brito, Figueiredo, vous-même –, vous avez commencé à écrire, ou du moins à publier, après la dictature militaire...

M. H. : Oui. Je crois que nous faisons alors deux choses : lire et échapper à la police. On se préparait, pour ainsi dire. En ce qui me concerne, j'ai aussi vécu en France, en Espagne. Néanmoins, je pense que nous avons des langages différents. Par ailleurs, il n'est pas possible de tout lire, tout accompagner. Il y a tant de publications.

F. W. : Vous tous, auteurs de cette génération, développez des thématiques universelles tout en vous interrogeant sur ce qu'est le Brésil d'aujourd'hui, après la dictature, et dans un univers mondialisé.

M. H. : Oui, et je crois que la mondialisation séduit de nombreux auteurs, parmi les plus jeunes notamment, pour des raisons peut-être liées à une lacune, à un manque d'expérience plus directe, une expérience de vie. Tout le monde a une expérience, sans qu'un écrivain ne doive nécessairement écrire sur cette expérience. Mais en tout cas je crois que ma génération est davantage ancrée dans son lieu et dans son temps. Je crois qu'aucun d'entre nous – parmi ceux que j'ai cités – n'a écrit sur une expérience vraiment étrangère à notre propre vécu. Bien sûr, Ana Miranda a écrit, avec *Boca de inferno*, un livre plongeant dans l'histoire, mais en même temps elle nous parle d'une brutalité très actuelle. Pour le reste, ce que j'observe aujourd'hui est, souvent, une hâte excessive pour publier, un manque de réflexion.

F. W. : Pour reprendre vos termes, les auteurs ne prendraient plus le temps de s'immerger dans « leur lieu et leur époque » ?

M. H. : Oui. Car le roman, comme genre, nécessite un effort de compréhension du sens historique. Tout roman contient cette dimension.

F. W. : Il ne surgit pas de nulle part, en d'autres termes ?

M. H. : Tout à fait. À l'opposé de toute cette littérature qui nous parle d'un « je » plus ou moins futile, d'une façon plus ou moins relâchée. Car il existe le « je », et il existe le monde ; il existe le « je » de Proust, qui ne se confond d'ailleurs pas avec Proust lui-même, ou qui ne l'est que partiellement, et il existe le monde qu'il construit à partir de ce « je », ce monde dans lequel s'observe la décadence de l'aristocratie française, une espèce de maniérisme qui marque la fin d'une époque et le surgissement de cette bourgeoisie kitsch. Il y a donc une grande construction d'un univers, et l'écriture dévide tant de choses. Il y a tout dans Proust – l'architecture, le théâtre, la peinture, la littérature même, le cas Dreyfus et donc l'histoire, les salons décadents,... Enfin, ce fut un grand chambardement pour le roman. Après le XIX^e siècle, le genre se transforme. Avec Proust, le roman, plus que jamais et avec davantage de

force encore qu'il ne l'était depuis ses origines, est un genre omnivore, qui contient tout... la confession, la réflexion... tout ! Or cette compréhension est importante pour les jeunes. Parce que ma génération a lu le roman français, a lu Stendhal, Balzac, Flaubert, Hugo, Proust. Le roman, c'est cela. Un romancier doit passer par là. Je n'ai pas commencé par la lecture des auteurs nord-américains de nouvelles, ou par les auteurs minimalistes. Ma formation n'a pas commencé avec Bukowski. Elle a commencé avec Flaubert, à Manaus, à l'âge de 13 ans. J'ai écrit une chronique à ce sujet, « Manaus, Flaubert et madame Liberalina ». Liberalina était l'épouse du consul de France.

F. W. : Flaubert et Proust seraient vos deux grandes figures références ?

M. H. : Oui. Flaubert, Proust, et puis Conrad, Faulkner. Je les ai tant lus.

F. W. : Graciliano Ramos, parmi les Brésiliens ?

M. H. : Oh oui. Et Graciliano m'a enchanté pendant mon enfance ! Imagine : un enfant, en province, fasciné par *Vies arides* de Graciliano Ramos. Ou bien encore par *Infância*, un livre qui n'est pas simple pour un enfant. Ce furent des lectures fondamentales, de même que « Un cœur simple », de Flaubert.

F. W. : Le perroquet de ce conte apparaît d'ailleurs dans *Récit d'un certain Orient*.

M. H. : Un perroquet amazonien, oui ! Flaubert a écrit un conte qui n'est plus tout à fait un conte, mais déjà un roman très court, avec de nombreux sauts temporels. D'ailleurs, le roman commence par un saut temporel : « Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Évêque envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité ». On sait, dès l'incipit, que l'action, au long de 40 pages, va se développer dans l'intervalle d'un demi-siècle. Flaubert a déjà cette intuition romanesque... Jusqu'à cette œuvre folle, *Salammbô*.

ANNEXE F - Entretien avec Luiz Ruffato

São Paulo, décembre 2016

François Weigel – Avant toute chose, je voudrais que vous vous présentiez en revenant sur votre trajectoire littéraire et votre position au sein du panorama littéraire contemporain de votre pays.

Luiz Ruffato – D’abord, je me sens un auteur très à l’écart du « *mainstream* » brésilien, pour plusieurs raisons, et en premier lieu à cause de mon origine sociale, une rareté dans le milieu littéraire brésilien. Généralement, les écrivains sont issus des classes moyennes supérieures, et moi ma famille appartenait aux classes moyennes inférieures. Or, d’une certaine façon, cela détermine aussi mon point de vue littéraire et mon univers fictionnel. En ce sens, je suis incapable de me situer à l’intérieur d’une tendance, d’une mouvance. À l’intérieur d’une tradition, oui, c’est autre chose : je pense qu’il existe une tradition littéraire brésilienne dans la veine qui est la mienne, certes une tradition qui n’est ni très grande ni très forte, mais qui n’en est pas moins importante ; une tradition qui d’une certaine façon est instaurée par Machado de Assis. Cela peut sembler absurde de dire cela, mais pour moi Machado de Assis a fait, comme nul autre, une critique de la société de son temps. Et s’il l’a fait, c’est parce qu’il venait d’une origine très modeste, avant de gravir tous les échelons sociaux pour finalement réaliser une critique impitoyable de la société brésilienne, d’une façon peu commune pour son époque. Dans cette tradition, il y a aussi Aluísio de Azevedo, auteur du magnifique *O cortiço*, qui est également une tentative visant à comprendre la société brésilienne non par la représentation de l’élite, du pouvoir, mais par un focus sur la façon dont les classes sociales sans visibilité agissaient au sein de cette société. Puis d’autres auteurs poursuivront l’effort de compréhension de cet univers social, comme Marques Rebelo, aujourd’hui méconnu, ou Dyonélio Machado, auteur du roman *Os ratos*, lui aussi oublié. Comme tu le vois, je parle de littérature urbaine, car la littérature rurale repose sur un autre type de confection, totalement différent, et c’est dans la littérature rurale – et pas ailleurs ! – qu’on trouve la représentation de la société comme un tout. Ce n’est pas le cas dans la littérature urbaine. Celle-ci affronte un problème crucial, et c’est vraiment incroyable de penser qu’en réalité elle ne fait, à travers le temps, que se distancier de plus en plus de cet univers social populaire, au point qu’aujourd’hui elle se focalise presque exclusivement sur les classes moyennes supérieures. Cette réalité de la littérature contemporaine est assez curieuse, dans la mesure où il y avait déjà eu des tentatives de représentation d’autres classes sociales...

F.W. – En termes d’expérimentation sur le langage et sur la langue des classes populaires, est-ce que vous vous identifiez avec un autre auteur, que vous n’avez pas encore cité, à savoir João Antônio ?

L. R. – Du point de vue du langage, oui, mais je m’en écarte du point de vue thématique. Car il travaille avec l’univers des « malandros » (la pègre, les voyous, les titis des quartiers), un univers qui échappe à mes horizons d’intérêts. C’est d’ailleurs une question importante : à chaque fois que j’évoque mon œuvre, on me dit : « ah, mais João Antônio a écrit sur ces questions ! ». Non, João Antônio n’a pas écrit sur les mêmes thèmes, il n’a pas écrit sur les travailleurs, et tous ses personnages sont toujours en marge de la société. Ce sont des marginaux non pas nécessairement parce qu’ils sont des bandits, mais parce qu’ils vivent dans les marges ; ce sont des petits bandits, des mendiants, des prostituées, autant de personnages qui, en tant qu’auteur, ne m’intéressent pas vraiment du point de vue littéraire. Sur le plan du langage, en revanche, le travail de cet auteur m’intéresse énormément. João Antônio réalise ce que j’espère faire, c’est-à-dire qu’il vise non pas à reproduire le langage populaire, mais à le recréer. Il le fait merveilleusement bien, et dans ce sens il est très proche de Guimarães Rosa. Cela peut paraître absurde de l’affirmer, mais je n’ai aucun doute : quand tu lis João Antônio, tu perçois clairement qu’il a retenu des leçons de Guimarães Rosa sur le plan du langage.

Enfin, il y a un auteur, des années 1970-1980, qui est le seul écrivain avec qui je m’identifie pleinement sur le plan des thématiques : Roniwalter Jatobá. C’est un auteur peu connu, mais le premier, au Brésil, qui ait réellement écrit sur des travailleurs urbains, qui plus est en adoptant le point de vue des travailleurs urbains... J’insiste sur ce point, car souvent les lecteurs brésiliens citent aussi Patrícia Galvão, mais il s’agit là d’autre chose : Patrícia Galvão travaille à partir du point de vue de syndicalistes, or les syndicalistes représentent souvent une frange supérieure de travailleurs, et ce sont d’autres intérêts, une autre perspective – une perspective révolutionnaire – qui n’est pas la mienne. J’ai tenté, en particulier dans *Inferno provisório*, de représenter les classes moyennes inférieures, en les montrant comme des personnes qui veulent participer à la vie en société, sans être dans ses marges, comme c’est le cas chez João Antônio, ni même vouloir la modifier, comme c’est le cas chez Patrícia Galvão ou d’autres auteurs. Ces deux points n’apparaissent pas dans ma littérature. Ce qui m’intéresse, c’est de représenter cette classe moyenne qui s’est enrichie au point d’entrer dans la classe C sous le gouvernement Lula, avant de s’effondrer à nouveau après les années 2000.

F.W. – Du côté des écrivains étrangers, j’ai lu dans l’un des entretiens que vous avez concédés à la presse, que vous estimiez vous situer au croisement des perspectives de Balzac

et de Faulkner, dans le sens où Balzac avait représenté le développement des milieux urbains, tandis que Faulkner mettait en relief la ruine du milieu rural. Voilà qui est intéressant pour observer la façon dont votre œuvre est en prise avec le thème de la ville. Dans vos deux premiers recueils de nouvelles, les personnages sont des habitants de Cataguses, dans l'État de Minas Gerais, et ce sont des personnages qu'on retrouve dans *Inferno provisório*, mais avec cette fois un mouvement qui nous emmène à São Paulo, de sorte que nous sont montrées les transformations ayant affecté la société brésilienne depuis les années 1950 jusqu'à aujourd'hui, dans le cadre d'une urbanisation massive. La littérature, ici, offre un regard sur l'ascension de la population urbaine.

L. R. – Oui, on est là au cœur de ce qui m'a toujours intéressé. J'ai dû surmonter quelques obstacles lorsque je me suis mis à écrire. Je ne suis pas comme ces écrivains qui depuis tout petit se sont mis en tête d'écrire, en étant soutenus par leur famille, dans une atmosphère propice avec une bibliothèque immense. Quand pour la première fois j'ai pensé à écrire, j'étais déjà à la faculté, et c'est vraiment parce que les classes moyennes inférieures ne sont pas représentées dans la littérature – encore aujourd'hui – qu'a surgi cette envie d'écrire. Cela m'incommodait beaucoup. Mais les obstacles ou questions que j'ai dû affronter étaient nombreux... En premier lieu, il y avait la question de la psychologie, parce qu'encore aujourd'hui, quand un personnage pauvre apparaît dans la littérature brésilienne, il représente ou le bien ou le mal, dans une perspective extrêmement manichéenne. Et je voulais prouver que ce n'est pas parce qu'un homme est pauvre qu'il est bon ou méchant, car les mêmes questions subjectives qui assaillent un riche affectent aussi un pauvre, même si tout cela, bien entendu, est aggravé par des questions économiques. Ce sont, quoi qu'il en soit, des êtres humains dotés de subjectivité. La deuxième question était celle du langage. Quand un écrivain des classes moyennes s'auto-représente par le biais de personnages appartenant eux-mêmes à ces classes, il corrige le langage oral. Mais quand il écrit sur les pauvres, généralement, il ne corrige rien, il reproduit à l'identique la façon de parler des pauvres. Mais pourquoi ? C'est un préjugé immense ! Et qu'on ne vienne pas avec cette rengaine selon laquelle le procédé viserait à une plus grande authenticité... Que nenni : quand nous parlons, nous tous sans exception, nous nous exprimons toujours mal, et si nous essayions de reproduire à l'identique notre façon de parler, notre langage serait lui aussi truffé d'erreurs, d'expressions incorrectes. Ainsi, cette question du langage me taraudait... Enfin, la question la plus complexe était une question liée au genre littéraire. Le roman, et je pense ici à Balzac, est né de la nécessité urgente de créer un genre qui puisse servir de contrepoids à l'aristocratie. De quelle façon ?

Le roman bourgeois a cette idée magnifique de soustraire les personnages d'une idéalisation, en tant que vecteurs d'idées, et d'en faire des personnages à part entière. C'est le roman identitaire, le roman biographique. Or voilà mon problème : comment faire un roman biographique, identitaire, à partir de personnages qui ne sont pas des bourgeois ? À partir de personnages qui n'ont pas d'histoires biographiques, dont on ne peut tout au plus tirer que des éclats d'histoires ? Cependant, chacune de ces personnes, des classes populaires, a un passé, que l'on peut chercher à évoquer. Pour ma part, j'ai passé plusieurs années à tenter de résoudre ce problème. Je crois que j'ai trouvé une solution, très personnelle, en partant d'une observation assez curieuse sur l'histoire littéraire. Les seuls auteurs ayant cherché à écrire des romans collectifs, ce sont les réalistes socialistes. Or leurs romans sont horriblement mauvais ! Je me suis donc demandé pourquoi ces romans étaient si médiocres. Eh bien c'est parce qu'ils défendaient une cause, et parce qu'en pensant au collectif, ils écartaient l'individu. Voilà pourquoi j'ai essayé d'inverser ce schéma, en construisant des romans collectifs, mais à partir des individus. Ce qui importe pour moi, ce sont les histoires individuelles ; et c'est ainsi que l'histoire collective se construit. Pour plaisanter, je qualifie ce travail par le terme de « réalisme capitaliste ». Mais le problème n'était pas résolu pour autant, comme je l'avais pensé hâtivement. La question était : comment assembler ces psychologies, ces langages, le tout en résolvant la question du genre ? C'est alors que j'ai écrit *Tant et tant de chevaux*. Ce texte, je l'ai conçu comme un catalogue de styles, de possibilités narratives, d'expérimentations langagières. Quand j'ai conclu ce travail, j'avais une idée plus claire de ce que je voulais faire. J'avais écrit deux autres livres auparavant, dont je considère qu'ils ne font plus partie de ma bibliographie et que j'ai incorporés et transformés dans la série *Inferno provisório*. J'ai compris un certain nombre de choses avec *Tant et tant de chevaux*, et ce n'est qu'après ce texte que j'ai pu écrire *Inferno provisório*.

Mais qu'est-ce que Faulkner et Balzac ont à voir avec cela ? Lire Balzac fut pour moi important, pour saisir comment il avait construit cette société urbaine. Balzac est un génie, il raconte, à travers la fiction, la croissance de Paris. Dans son traitement des personnages, il n'a aucune difficulté à camper une duchesse des très hautes sphères de sociétés, et dans la foulée à camper, avec la même dignité, un personnage aussi exécrable que le père Goriot. Il parvient à donner de la vie, toujours avec dignité, à ses personnages. Quant à Faulkner, il m'a montré que pour réussir à construire une réalité non-naturaliste, il convient de recréer des langages. La littérature est langage, essentiellement. Il y a beaucoup de gens qui me critiquent en disant que je suis contradictoire, dans la mesure où j'écris sur des personnages de basses conditions,

mais dans des textes très difficiles... Difficile, certes, mais difficile pourquoi ? Qu'est-ce qui est difficile ? Cette idée que pour représenter les pauvres il faut employer un langage également pauvre, c'est du fascisme ! C'est même une idée stupide qui vient, d'ailleurs, du réalisme socialiste. Le fond du problème, c'est qu'il nous faut lutter pour une éducation de qualité, et c'est de la sorte, comme l'a dit Oswald de Andrade, qu'un jour « tout le monde pourra consommer des biscuits de première qualité ». C'est ça le fond du problème, et pas l'inverse – à savoir cette idée perverse d'un nivellement par le bas ! Par conséquent, *Tant et tant de chevaux* a ce sens-là, pour moi : tenter de comprendre une société comme celle de São Paulo, fragmentée. J'y ai expérimenté un certain nombre de choses. Par exemple : la question de l'espace. Je devais soigner la transition entre un espace très large, rural, et un espace exigu, celui de la ville. Je voulais aussi briser l'idée d'une successivité temporelle en travaillant la notion de simultanéité. Enfin, j'avais l'envie de construire un texte à travers lequel les genres seraient questionnés. La ruine de la ville, c'est la ruine du genre. C'est donc sous tous ces rapports que j'ai expérimenté. Il se n'agit pas d'une expérimentation gratuite. Tout a été pensé, selon ces différents desseins que j'ai exposés.

F. W. : C'est très intéressant, ce que vous venez d'expliquer en ce qui concerne le temps et l'espace. Au contraire de la Paris de Balzac, la São Paulo de votre temps est une ville qui n'a plus de limites et s'est agrandie démesurément, en un processus d'urbanisation extrêmement rapide et violent. Dans cette optique, si vous partez de trajectoires individuelles au sein de cette ville éclatée, il semble que vous cherchiez à révéler une certaine structure sociale urbaine, morcelée. Était-ce là vraiment votre intention ?

L. R. : Intention, je ne crois pas que cela soit vraiment le mot qui convienne. Quand on se dispose à faire une découpe d'un espace et d'un groupe collectif, alors la forme structurée à partir de cette découpe (et appelons-la comme on veut, par exemple en employant le mot « roman ») est comme un croquis d'un tout. Ainsi, bien que la prise de vue soit spécifique, centrée sur un lieu déterminé, elle va embrasser une structure plus générale. On peut d'ailleurs revenir à Balzac ou Faulkner pour le comprendre. Quand Balzac focalise ses récits sur le Paris du XIX^e siècle, ce qu'il évoque a des résonances beaucoup plus larges, et dans le fond il nous parle, tout autant, de São Paulo. Lorsque ses personnages marchent sur les boulevards sinistres des banlieues parisiennes, on songe aux artères périphériques de São Paulo ; et de même pour les personnages. En ce qui concerne Faulkner, ses récits éclairent une folle décadence rurale, et pour moi cela a été très important : *Inferno provisório* commence ainsi, dans une atmosphère de décadence rurale, puis permet de suivre le passage vers le monde

urbain. Ce que Faulkner a décrit dans le sud des États-Unis, c'est ce qui s'est passé dans l'intérieur du Brésil. C'est tout à fait semblable, pour ce que cela nous dit de l'être humain. Seul l'endroit varie.

F. W. : Ce que vous dites me permet d'enchaîner sur une question que je souhaitais aborder, en lien avec l'universalité des conditions humaines. Je souhaitais que vous nous parliez d'une tension, dans *Tant et tant de chevaux*, entre le local et le global ou l'universel. Ce texte pourrait être le roman de n'importe quelle mégalopole internationale, et en même temps il y a des situations typiquement brésiliennes... Par exemple, le fragment dans le stade de Palmeiras, celui dans un supermarché où apparaît une forme de racisme qui renvoie à la structure sociale brésilienne, ou bien encore les nombreuses allusions aux « condominhos » (des grandes résidences fermées, formes urbaines très communes dans le Brésil contemporain). Certaines situations peuvent donc être clairement rattachées à la ville de São Paulo, et pourtant elles pourraient caractériser, pour un peu, les situations d'autres grandes villes.

L. R. : Le roman a été traduit dans neuf langues différentes. Un pays comme la Finlande est à l'opposé du Brésil, tandis qu'un pays comme la Macédoine ressemble en bien des points à mon pays, même si Skopje, la capitale, est une petite ville... Mais je me demande souvent ce qui permet aux lecteurs étrangers, disons finlandais, de s'identifier aux situations de mon roman, alors qu'en Finlande les différences de classes sociales n'existent pratiquement pas. Quel est le fil trouvé par ces lecteurs ? Je n'ai aucune réponse très nette sur ce point, mais ce qui peut éventuellement mobiliser ou sensibiliser un lecteur étranger, c'est qu'en dépit du fait que certaines, ou peut-être même toutes les situations narratives sont intrinsèquement liées à une époque et à un espace particuliers, il y a en littérature – en tout cas, c'est ce que je recherche – une forme de « transcendance ». C'est là une capacité de se reconnaître, ni dans l'espace ni dans le temps, et pas même dans la langue d'origine du texte, mais dans les vécus des personnages, pour lesquels on éprouve de l'empathie. C'est ce qui fait, par exemple, que je peux lire un conte de Tchekhov, dans la Russie de la fin du dix-neuvième siècle, alors que l'ambiance est si éloignée de mes préoccupations, que le climat et les températures sont diamétralement différents. Je ne laisse pas, pourtant, de m'identifier profondément et de me mettre, avec empathie, à la place des personnages.

F. W. : Oui, mais en tant qu'écrivain, si vous nous parlez, bien entendu, de situations humaines, est-ce que vous ne cherchez pas, cependant, à construire vos narrations à partir

d'un ancrage local bien défini, d'une perspective ou d'une réflexion typiquement brésilienne ? Est-ce ainsi que vous concevez votre travail ?

L. R. : La question n'est pas vraiment là. Je ne pense pas vraiment à ces choses-là. Mon travail, mon rôle, c'est d'être le plus honnête possible dans ce que je propose. Très sincèrement, je n'en suis pas à me demander qui va lire tel livre, ou bien à me tracasser pour savoir ce que je dois faire pour que le livre ait du succès. Si j'avais eu ces questions à l'esprit, je n'aurais pas écrit *Tant et tant de chevaux*. Quand j'avais présenté ce texte à certains de mes proches, on m'avait d'ailleurs averti : personne ne va comprendre, personne ne va acheter ton livre... Bon, ok, mais c'était ce que je voulais faire et présenter... Et mon premier éditeur m'avait donné les mêmes avertissements. Or le livre a fini par rencontrer un certain succès. Tout ce que je te dis maintenant, dans cette interview, c'est donc un discours construit a posteriori, mais au moment de l'écriture ces choses m'échappent, je n'y pense pas, je ne veux pas y penser. Écrire, pour moi, c'est être en présence d'une histoire, c'est la laisser me contaminer, complètement. Je n'écris qu'à partir du moment où cette histoire m'a convaincue qu'elle doit s'écrire. Et puis je ne connais de cette histoire que quelques éléments, je vais la découvrir et l'apprendre au long du processus d'écriture. Mon rôle, dans ce processus, est en fait mineur. Je crois qu'il existe une mémoire collective, ou si tu préfères un inconscient collectif, une mémoire à laquelle nous contribuons tous, chacun de nous, et mon rôle d'écrivain est de saisir, dans cette mémoire collective, les histoires que j'entends écrire. Si ces histoires, une fois écrites, sont lues, alors elles réalimentent à leur tour la mémoire collective. Mon rôle est donc de réaliser une forme de médiation, de la mémoire collective vers... la mémoire collective, en une boucle. Ce que j'essaie de faire, c'est d'être honnête dans cette médiation. D'interférer le moins possible. Cela signifie-t-il que je ne vais pas travailler ? Non, tout au contraire. Je réécris chaque histoire à 15 ou 20 reprises. Et pourquoi cela ? Flaubert nous donne une réponse parfaite dans *L'Éducation sentimentale*, en affirmant que le livre ne peut être écrit que d'une seule façon. Je crois profondément en cela. L'échec du livre, ce n'est pas le livre en soi, mais l'échec de celui qui l'a écrit, de celui qui n'a pas perçu qu'il l'avait mal écrit. Ce que je cherche, c'est donc cette honnêteté qui consiste à interférer le moins possible, avec cet effort pour trouver le terme correct et l'approche narrative appropriée. C'est pour ces raisons que je réécris mes livres. L'édition de la Companhia das Letras de *Tant et tant de chevaux* est une deuxième version. Quant à *Inferno provisório*, je l'ai réécrit à de nombreuses reprises, mais ce n'est pas gratuit, pour la pirouette, que je l'ai fait. Je cherche le mot adéquat, j'entends saisir de quelle façon telle situation peut être représentée, et c'est donc

un travail sur le langage. Alors oui, je réécris souvent mes textes, et peu m'importe si cela incommode certains...

F. W. : *Tant et tant de chevaux* a eu un grand succès critique. Nombre des commentateurs ont cherché à étiqueter votre œuvre, en parlant notamment d'un expérimentalisme postmoderniste, en faisant des comparaisons avec Oswald de Andrade, ou même avec James Joyce, ou bien, d'un autre côté, en faisant référence au néonaturalisme, à un réalisme qui cerne les conditions sociales. Quel est le regard que vous portez sur ces considérations ? Êtes-vous, de fait, au croisement du réalisme et de l'expérimentalisme ? Le réalisme passe-t-il par l'expérimentation langagière, par la fragmentation de la forme ?

L. R. : J'ai envie de te répondre : qu'est-ce que *Mémoires posthumes de Bras Cubas* ? C'est un roman réaliste, mais qui formellement est foncièrement anti-traditionnel. Personne n'a réclamé de Machado une absence de cohérence. Parce que c'est Machado de Assis, tout simplement. Moi je ne cherche pas à définir mon texte, et d'ailleurs quand on m'interroge sur ce point, j'aime m'amuser en répondant : c'est une installation littéraire. C'est la tentative de construire une narration qui, bien sûr, établit en premier lieu un dialogue avec la vie, avec la littérature aussi, mais en même temps un dialogue étroit avec des procédés des arts plastiques – ceux du collage ou du ready-made, dont la logique est de tirer une chose d'un lieu puis de la mettre dans un autre lieu, de sorte que cette chose ou cet objet se transforme...

F. W. : En ce sens les arts plastiques et visuels auraient plus de poids que des œuvres comme celle d'Oswald de Andrade ?

L. R. : Je crois qu'elles ont le même poids. En fait ce qui m'intéressait avant toute autre chose, c'était de décrire la ville de São Paulo. Et par conséquent, de décrire les habitants de cette ville. Pour ce faire, j'ai pris certaines décisions. J'entendais représenter la ville de la façon dont je la voyais, et dont j'en faisais l'expérience. Or quelle est mon expérience de São Paulo ? Je crois que tout le monde éprouve cette ville de façon fragmentée. Le temps y est simultanément, l'espace est différent, et la vision qu'on a de la ville est totalement fragmentée. J'ai constaté que les arts plastiques traduisaient cela de façon convaincante. J'ai donc tenté d'incorporer ces procédés dans mon écriture. Comme je te l'ai dit, j'ai conçu à l'origine *Tant et tant de chevaux* comme une étape importante, un passage, un cahier d'exercice et d'expérimentation en vue d'écrire *Inferno provisório*. Ensuite ce roman a pris une dimension plus importante qu'*Inferno provisório*, mais ça ce sont des choses que l'on ne maîtrise pas. Voilà l'idée... et voir du néonaturalisme dans ce roman, bon, je trouve cela un peu étrange.

Parce que mon naturalisme passerait alors par la découpe et le collage, ce qui est incongru. De la même façon, concevoir le roman sous le seul angle de l'expérimentalisme n'a pas de sens, mon roman n'est pas seulement poétique...

F. W. : Parler d'un roman simplement réaliste aurait davantage de sens ?

L. R. : Oui.

F. W. : Un réalisme qui passe par le langage... Vous avez expliqué vouloir être au plus près du langage des classes populaires, et dans ce sens on peut parler, en effet, d'une forme de réalisme...

L. R. : Oui. Mais il faut ajouter, je crois, que je n'ai jamais reproduit un langage. J'ai toujours recréé des langages. Des langages qui peuvent apparaître comme reproduits tels quels, mais qui sont le fruit d'une création.

F. W. : Une création à partir des idiolectes des classes populaires.

L. R. : Oui. Mais non pas de simples calques, ce qui équivaldrait à du naturalisme. J'ai cherché à éviter cela, je ne voulais pas que les langages de mes personnages paraissent directement copiés du langage oral. Dans mon œuvre, les langages sont très travaillés du point de vue de la structure même. J'ai toujours procédé ainsi. On m'a parfois dit qu'*Estive em Lisboa* était très oral. Mais non ! Essaie de lire ce roman à voix haute : tu auras bien du mal ! Ce livre est faussement oral.

F. W. : Je reviens maintenant à une question sur vos influences. Loyola Brandão, avec son roman *Zero*, vous a-t-il inspiré ? Et Ivan Ângelo, plus ou moins de la même génération que Loyola Brandão, avec son roman *A Festa* ?

L. R. : Assurément. À l'époque où mon projet d'écrire n'était pas encore défini, mais où j'ai commencé à lire de la littérature brésilienne avec plus d'intérêt, et notamment les textes publiés plus récemment, j'étais frappé par deux choses. D'une part je ressentais de l'étonnement et de l'inconfort en constatant que cette littérature ne représentait pas les classes populaires (ce qui est d'ailleurs encore le cas aujourd'hui), et d'autre part j'observais que certains auteurs questionnaient la notion de genre. Sans savoir que cela allait être un aspect important de mon œuvre, j'avais déjà l'intuition de ce phénomène. Quand j'ai lu *Zero*, *A festa*, ou encore Sérgio San't Anna, j'ai senti qu'il y avait là quelque chose qui m'intéressait. Ce chemin m'attirait, et j'ai aussi compris que d'autres auteurs, antérieurs, avaient suivi ce même chemin, tels Oswald de Andrade ou même Machado de Assis... On a tendance à

l'oublier, mais les *Mémoires posthumes de Bras Cubas* est un roman complètement en marge des normes, non seulement au Brésil mais dans la littérature internationale de cette époque. Et Machado est généreux, en filigrane il nous dit quels sont ces chemins qu'il a suivis. Ce que j'ai fait, c'est de m'aventurer sur ces sentes. J'ai donc fureté d'une lecture à l'autre, je suis allé voir du côté de Sterne et de son *Tristram Shandy*, et par ailleurs j'ai découvert la littérature de la fin du dix-neuvième siècle, souvent très expérimentale. Bref, ces auteurs ont aiguisé mon regard pour bousculer potentiellement la question du genre littéraire.

F. W. : Et pour exprimer le monde à travers la forme...

L. R. : Exactement. À propos, j'observe avec curiosité les travaux académiques, qui se divisent selon deux principales orientations. Les uns mettent en avant la question sociale, sans aborder la question formelle. Pour les autres, c'est l'inverse... Or selon moi ces deux choses sont liées. Les choix tant formels que thématiques ne sont pas gratuits. Pour ma part je me considère davantage comme un écrivain formel que social. La forme que j'ai choisie, pour rendre compte d'une situation que je souhaitais évoquer, est fondamentale, selon moi. Si j'avais choisi telle autre forme, j'aurais écrit autre chose. Je n'ai donc écrit telle chose que parce que j'ai pris une décision formelle très nette. Vers 1996, si ma mémoire est bonne, pour résoudre tous ces problèmes littéraires dont je t'ai parlé – le genre, le langage, la psychologie –, afin d'écrire *Inferno provisório*, je marchais dans les rues, marchais, marchais, et pensais, pensais, pensais. Jusqu'au moment où, lors de la Biennale de São Paulo, j'ai vu une œuvre qui m'a marqué. Qui m'a incommodé, à vrai dire. Imagine ce lieu où nous prenons notre café, et imagine que tout le monde retire ses chaussures, puis que chacun les mette dans un coin à côté des autres chaussures. C'est ce que l'artiste avait réalisé. Je me suis demandé ce que cela signifiait. En remuant tout cela dans ma pensée, j'ai compris que toutes ces chaussures entassées avaient une histoire, chaque paire appartenait à quelqu'un, qui avait cheminé par tel ou tel endroit, avait ri, pleuré, comme si ces chaussures étaient les restes d'un individu donné, et de son histoire. En rentrant chez moi après la Biennale, je me suis dit que je n'avais peut-être pas découvert comment écrire *Inferno provisório*, mais que du moins j'avais découvert un exercice en vue d'écrire *Inferno provisório*. Il s'agissait d'amonceler plusieurs histoires spécifiques. Tout cela est resté dans mon esprit pendant un certain temps, jusqu'à ce que j'écrive, en 2001, *Tant et tant de chevaux*. Un jour, alors que je racontais cette histoire à une amie conservatrice de musée, elle m'a demandé quel était le titre de cette œuvre. Je ne m'en souvenais guère, pas plus que du nom de l'artiste. Elle a fait sa recherche, n'a rien trouvé et m'a dit que l'œuvre qui s'approchait le plus de ce que je décrivais était une installation d'un

artiste amazonien. C'était un chemin de pierres portugaises, une métonymie des trottoirs de Manaus, avec d'un côté des chaussures, de l'autre les caisses vides de ces paires de chaussures. Cela n'avait rien à voir avec ce que j'avais vu, mais ce que j'avais inventé, c'était là ce qui importait pour mon œuvre. Bien plus tard, faisant part de tout cela à mon ami Antônio, et parce que *Tant et tant de chevaux* allait célébrer ses 15 années d'anniversaire depuis sa publication, je lui ai confié mon envie de m'amuser et de réaliser une installation, en partant du nom « d'installation littéraire » que j'avais souvent employée pour qualifier mon texte. Je concevais, dans mon esprit, une installation réalisée à partir des chapitres isolés les uns des autres, que les visiteurs pourraient lire et à partir desquels ils pourraient eux-mêmes écrire. Antônio m'a dit que c'était une opportunité unique pour joindre les deux expressions artistiques. Il a construit un projet pour le Sesc, mais cette institution a estimé que faire une installation à partir de ma seule œuvre aurait constitué une marque de déférence un peu trop grande à mon égard. C'est juste, je ne mérite pas tant [rires]. On a donc adjoint à mon œuvre des écrits de Loyola Brandão et de Sérgio San't Anna, et l'installation aura lieu courant 2017 au Sesc Ipiranga.

F. W. : Vous avez commencé cette entrevue en insistant sur votre isolement dans le panorama littéraire brésilien, de par le fait que vous représentez non des personnages marginaux, mais les classes populaires. En conséquence, croyez-vous à la notion de littérature engagée, d'engagement social et éventuellement politique de l'écrivain ? Par ailleurs, vous qui venez d'un milieu populaire, quel est le regard que vous portez sur la littérature marginale, dont l'ambition littéraire se distingue de la vôtre mais dont les auteurs sont issus de quartiers difficiles et qui ont formé un mouvement important dans la littérature contemporaine ?

L. R. : Assurément, je ne fais pas de littérature engagée. Celle-ci entend passer des messages, elle use de l'écriture comme un moyen et non comme une fin. Or pour moi, ce qui importe dans la littérature est le langage. Cela ne signifie pas, pour autant, que la littérature ne puisse transformer les gens. Ce sont deux choses distinctes. Une chose est d'écrire un livre avec cette intention de transformer les lecteurs, et donc, dans le fond, de vouloir faire de la politique plutôt que de la littérature ; une autre chose est que la propre littérature, par ce qu'elle a de transcendant, en vienne à transformer les gens. Mais c'est autre chose : ce n'est pas un projet, une intention, un choix délibéré. L'idée n'est nullement du type : « Ah, le monde va à vau-l'eau, je vais le transformer »...

F.W. : Pourtant, si je ne m'abuse, on vous pose cette question de l'engagement très fréquemment, en raison de vos prises de position, de vos discours publics et de vos éditoriaux...

L. R. : Oui, mais c'est là une malencontreuse confusion entre l'auteur et ce qu'il fait au sein de la société. En tant que citoyen, je ne cède en rien à mon envie d'être politique, engagé, critique. Mais ça ne transparait pas directement dans ma littérature. Je n'écris pas de la littérature avec cette intention. La littérature engagée et politique, si vous me permettez cette pointe de prétention, meurt avec son temps. La littérature qui « transcende », c'est justement celle qui n'est pas engagée. Balzac, par exemple, était un grand conservateur, un homme avide, mais sa littérature est d'une si grande qualité qu'elle garde toute sa fraîcheur au-delà de son époque.

F.W. : Mais les problématiques sociales sont loin d'être absentes dans votre littérature, quand bien même elle ne serait pas engagée...

L. R. : Non, bien au contraire ! Mais pourquoi ? Si la littérature représente une réalité pleine de contradictions et de controverses, alors celles-ci apparaîtront, mais c'est simplement parce que le monde est ainsi, et non pas parce que l'écrivain veut prouver quelque chose à ses lecteurs. Et j'en viens à la littérature marginale.... Un certain type de littérature engagée joue parfois un rôle dans son époque, un rôle, qui, même s'il peut se révéler d'une certaine importance, est forcément limité dans le temps. Pour ce qui est de la littérature marginale, c'est intéressant de voir que, pour la première fois de façon massive et consciente, des auteurs de la banlieue s'auto-représentent. C'est un changement d'importance, fondamental, essentiel pour la compréhension de la société brésilienne. Mais quel est le point problématique ? C'est que la littérature marginale est programmatique, elle a pour visée de s'auto-représenter sous un prisme critique, mais avec l'intention de présenter une réalité de manière didactique ou sur un ton de révolte. En conséquence elle utilise un langage très simple, non littéraire. Un langage que je qualifierais même de problématique, car il s'agit presque d'un langage du ghetto, et qui donc a du mal à dépasser les frontières du ghetto. Peut-être même que, dans cinq ou dix ans, les propres habitants du ghetto auront du mal à comprendre ce langage, tant celui-ci est lié à un moment d'expression donné. C'est une littérature qui parfois même véhicule des préjugés, parce que pour s'auto-représenter, elle tend à représenter l'autre de manière négative. Mais, bien entendu, je ne peux pas revendiquer un « lieu » pour ces écrivains, ce serait malvenu de critiquer leur description de la réalité, car je méconnais cette réalité ; cependant, du point de vue strictement littéraire, je trouve leurs textes de piètre qualité, et

beaucoup trop enracinés dans des circonstances données, dans un contexte. La littérature, ce n'est pas ça, selon moi ; la littérature est transcendante, la littérature provoque en moi une empathie. En lisant ces écrivains, je peux ressentir de la peine face à certaines situations romanesques, mais non de l'empathie. Je crois que l'empathie se forme autrement, en littérature. Toutefois, je ne suis pas le maître de la raison, et je sais que mon opinion est particulière et discutable. Parmi ces écrivains, il y a de très belles personnes, de très belles intentions, et je ne me sens pas forcément à l'aise pour établir de tels jugements. Peut-être que je si j'avais vécu la même situation que ces auteurs, j'aurais écrit de la même façon... ou non... je n'en sais rien. Je trouve que ce phénomène est important, mais si ces auteurs se posaient ces questions que j'ai abordées, ce serait un grand pas de franchi. Mais il y a aussi un autre problème : le système capitaliste est très rapide. Ces auteurs sont devenus des écrivains prisés par les éditeurs, ils ont pris du galon dans les milieux académiques. L'université les a légitimés, mais du même coup les a embarqués dans une certaine direction : soit tu fais ce que l'université te dit de faire, et t'es dans le piège ; soit tu ne fais pas ce qu'elle préconise, et tu es rejeté... Je crois que les faveurs de l'université pour la littérature marginale ont constitué un cadeau empoisonné.

ANNEXE G - Entretien avec João Almino

Rio de Janeiro, août 2017

João Almino : Je donnerai à peine quelques données biographiques pour me présenter. Je suis né à Mossoró, dans le Rio Grande do Norte, où j'ai vécu les douze premières années de ma vie. Mon père est mort alors que j'avais onze ans, et ma mère a choisi de déménager dans la banlieue de Fortaleza, où vivait un de mes oncles, un grand célibataire, qui nous avait invités parce qu'il avait une maison plutôt confortable, pratiquement vide. Nous avons ensuite trouvé une autre maison, non loin de la sienne. Ma mère avait six enfants. Mon frère aîné était beaucoup plus âgé que moi (plus de 15 ans de différence), il est parti tôt de chez nous, il a fait ses études en médecine. J'étais donc à la maison avec mes quatre sœurs. Une autre donnée biographique est que, du temps où nous étions encore à Mossoró, c'est ma sœur la plus âgée, Salete, qui m'a appris à lire et écrire. Je rechignais à aller à l'école, et c'est pourquoi, bon gré mal gré, elle s'asseyait à mes côtés, à la maison, pour m'enseigner à lire. Avant qu'elle ne me convainque, finalement, de l'accompagner à l'école primaire publique, car elle était en effet professeure des écoles. Plus tard, je suis allé dans une école privée, tenue par dona Maria Clotilde. Il y avait une seule salle de classe, pour toutes les années du cours primaire. Puis j'ai donc passé mon adolescence à Fortaleza, jusque vers l'âge de 20 ans, quand je me suis rendu à Rio de Janeiro pour des études me préparant au concours de l'Institut Rio Branco [pour être diplomate]. À partir de là, j'ai mené une vie de « tzigane » : trois ans en tel endroit, trois ans dans telle autre ville,... En comptant Fortaleza, j'ai vécu dans 14 villes différentes, 10 d'entre elles en dehors du Brésil, et donc 4 villes brésiliennes (Mossoró, Fortaleza, Rio de Janeiro, Brasília).

François Weigel : Vous avez par ailleurs mené une activité de chercheur à Paris, en étant dirigé par Claude Lefort ?

J. A. : Oui. J'ai d'abord fait mon Master en sociologie, incité en cela par des lectures personnelles. Car, au départ, ma licence était en droit, puis en administration et même en économie. Mais à partir d'un certain moment mes lectures m'ont amené à faire un master en sociologie. À l'époque, c'étaient surtout des lectures marxistes, notamment la lecture d'Althusser. Plus tard, peu après être arrivé à Paris, j'ai pris connaissance des travaux du groupe « Socialisme ou barbarie », dont faisaient partie Lefort, Lyotard, ou encore Castoriadis. Je me suis rapproché d'eux, et Lefort a accepté de diriger mes recherches, pour

un doctorat. Comme il était un théoricien de la démocratie et du totalitarisme, je lui ai proposé un travail visant à conceptualiser l'autoritarisme au Brésil, qui n'était pas proprement identifiable comme un totalitarisme. J'ai donc travaillé dans cette ligne. L'intitulé de mon diplôme de doctorat était le suivant : « Histoire comparée des civilisations contemporaines », à l'Ecole des hautes études en sciences sociales.

F. W. : Bien que vous ayez écrit quelques essais d'histoire et de philosophie politique, à partir notamment de vos recherches universitaires, vous ne commencez à publier des œuvres littéraires, de fiction, qu'à partir des années 1980. Comment l'expliquez-vous ?

J. A. : Je trouvais, tout simplement, que c'était une tâche plus ardue. Je n'étais pas satisfait par mes écrits.

F. W. : Vous écriviez donc déjà de la littérature avant les années 1980 ?

J. A. : Oui. Mes premières tentatives remontent à mes jeunes années. Presque comme tout le monde, j'ai commencé par écrire de la poésie, mais rien que je n'aie considéré comme digne d'être publié. J'ai aussi commencé assez tôt à m'essayer à la fiction. Vers 16 ans, je dirais. Sans même parler de ce que j'écrivais vers l'âge de 9 ans, et que je montrais à mon père, qui m'encourageait vivement. En ce qui concerne mon premier roman même, j'ai commencé à m'y atteler à peu près 7 ans avant sa publication. Pour ce roman, j'ai réutilisé et retravaillé des nouvelles que j'avais écrites au début des années 1970, alors que j'avais une vingtaine d'années. Des nouvelles que j'avais d'ailleurs composées au moment où je me trouvais pendant quelques temps à Brasília, chez l'une de mes sœurs. Je n'ai pas réutilisé ces nouvelles telles quelles, mais j'ai repris les personnages qui y figuraient, et je me suis réapproprié ces personnages en usant d'un autre langage. D'une certaine façon, l'écriture de mon premier roman date donc d'un passé plus lointain. J'ajoute que le travail fictionnel est, dans mon esprit, mon activité la plus importante. Les essais que j'ai écrits sont des sortes de parenthèses dans mon activité principale d'écrivain. S'ils ont été publiés, c'était pour répondre à des obligations universitaires, ou bien en raison de la perception d'une urgence, avec le sentiment qu'il me fallait absolument écrire sur certains sujets liés au contexte brésilien. Écrire sur certains sujets non pas forcément d'une façon directe, comme j'ai d'ailleurs pu le faire, occasionnellement, dans des articles de journaux, mais surtout à travers une réflexion que je concevais comme étant plus large et où mon point de vue critique cherchait à se distancier des circonstances immédiates. Même après la publication de mon premier roman, j'ai à nouveau écrit quelques essais, mais d'une autre façon, sans ressentir autant cette urgence à laquelle je

viens de faire allusion. Il y avait cependant encore, à l'origine de ces essais, quelque obligation, comme le fait d'argumenter sur un sujet déterminé, par exemple l'écologie, ou pour répondre aux invitations qui m'étaient faites d'écrire sur des thèmes donnés, par exemple l'utopie. Enfin, dans la mesure où je m'étais fait connaître comme écrivain de fonction, j'ai été invité à faire des conférences sur la littérature, et j'ai parfois rechigné à parler de mon propre travail, d'où certaines interventions sur des thèmes littéraires généraux. Dans le cas de l'une de ces interventions, je me suis tellement enthousiasmé pour le sujet que mon texte est devenu trop long pour le format d'une conférence. J'ai donc fait publier un petit livre, une réflexion sur les *Mémoires posthumes de Bras Cubas*.

F. W. : Vous avez parlé d'une parenthèse dans votre œuvre littéraire, au sujet de vos essais, et en même temps vous avez employé le terme « d'urgence », en rapport avec le contexte socio-politique. Dans vos romans, il y a une part de dialogue, avec parfois des passages très réflexifs, et il peut arriver que les personnages discutent, comme c'est le cas dans *Hôtel Brasília*, de la situation et de l'histoire du pays, du contexte économique, des injustices sociales et de l'autorité politique, de l'impact des injonctions du FMI sur les politiques nationales. Peut-on donc établir une correspondance entre votre œuvre d'auteur de fiction et votre œuvre d'essayiste ? Il y a-t-il une articulation entre ces deux activités ?

J. A. : La différence fondamentale, pour moi, est que dans les romans je me focalise avant tout sur les personnages, leurs émotions, leurs histoires de vie, leurs relations mutuelles, leurs rencontres. Je crois qu'il s'agit là du matériel principal de la fiction. Tout le reste peut entrer dans la fiction, certes, mais alors seulement d'une façon épisodique ou du moins sans que cela n'étouffe la narration elle-même. Bien sûr, je peux intégrer dans tout cela des éléments de ma propre réflexion, mais je ne le fais pas toujours, et en réalité j'intègre aussi des réflexions extérieures, qui servent, en effet, à créer un dialogue, avec des opinions différentes, et même des opinions en conflit. C'est, je crois, ce qui densifie mes narrations, les rend plus complexes. Je considère, en tous les cas, que ma fiction est mon activité la plus essentielle. Et je n'ai jamais vraiment pensé, à vrai dire, à élaborer des liens très clairs, des parallèles très nets, entre mes essais et mes romans. Mais d'autres l'ont fait, de façon intéressante et très intelligente, et ici je pense en particulier au critique José Luis Jobim, qui a lu *O livro das emoções* en établissant un parallèle avec les essais de *Uma escrita em contrapontos* et avec ceux de *O Diabrete angélico e o pavão*. Dans ce cas, comme il s'agit d'essais littéraires, les liens sont plus évidents. Dans d'autre cas, les liens me semblent plus ténus. Ce que je peux dire, c'est que mon intérêt pour des thèmes comme l'autoritarisme, le totalitarisme, l'utopie,

me sert parfois pour mieux comprendre certaines idées contemporaines. Par exemple, les idées des blocs les plus radicaux, notamment celles défendues par les fondamentalistes religieux, qui apparaissent dans *Enigmas da primavera*. Ce sont des groupes qui prônent une forme de nouveau totalitarisme, avec en plus cette idée très « pop » d'un retour à de supposées origines. Ici, mes lectures, il est vrai, peuvent m'aider à mieux comprendre mes personnages et à approfondir ma connaissance de leurs idées, de leur pensée.

F. W. : J'en viens maintenant à des questions plus spécifiques sur votre œuvre littéraire en elle-même. Vos cinq premiers romans, tous situés à Brasília, forment une espèce de cycle. Les critiques et le monde éditorial parlent parfois d'un « quintette de Brasília », un terme que vous avez aussi emprunté, ici ou là. Peut-on en déduire que vous acceptez ce qualificatif pour vos romans ? Par ailleurs, pouvez-vous nous préciser s'il y a eu de votre part la volonté délibérée d'écrire un cycle de romans, formant un tout cohérent ? Il y avait-t-il, en d'autres termes, un projet initial ou bien est-ce que ce cycle s'est constitué petit à petit, en tâtonnant ?

J. A. : Comme pour tout ce qui concerne mon travail d'écrivain de fiction, je pars d'un certain nombre de projets, mais toujours avec l'idée que je peux, à tout moment, si nécessaire, les modifier radicalement. J'aime partir d'une idée initiale, d'une ébauche, mais à mesure que j'écris j'ai bien entendu toute liberté pour recréer cette idée initiale, en donnant plus d'importance à tel personnage, en supprimant tel autre personnage, par exemple. Quand j'ai écrit mon premier roman, mon idée était la suivante : chacun des chapitres principaux du livre, sans parler des chapitres mineurs ou de transition, était centré sur un personnage, et j'avais l'intention, plus tard, d'écrire des romans entiers, plus complets, sur chacun des personnages qui apparaissaient dans les différents chapitres principaux de ce premier roman. Celui-ci n'était pas écrit par un narrateur, à proprement parler. C'était un roman que le lecteur devait reconstruire, qu'il pouvait composer dans son imagination. Le narrateur, en réalité, est un fantôme, et il se contente tout juste de descendre dans l'âme des personnages, alors qu'il revient sur terre pour réaliser un film jamais achevé lors de son existence, précisément parce qu'il méconnaissait les pensées internes des différents personnages. Ce que le lecteur lit, c'est donc l'intervalle, si je puis dire, où le narrateur se retrouve à l'intérieur de la pensée des personnages. Ce sont des fragments d'histoires. Et l'histoire en elle-même, en aplomb de ces fragments, n'est pas narrée, elle ne peut être que recomposée par le lecteur. En tous les cas, mon idée était, postérieurement, d'approfondir les vies de ces personnages, dont ce premier roman n'avait présenté que des fragments. Ce que je n'ai pas fait, finalement. Pour plus d'une raison : dans certains cas, j'ai trouvé que ce qu'il y avait à dire sur ces personnages était déjà

suffisant, que j'avais déjà épuisé la matière de leurs existences ; dans d'autres cas, j'ai procédé différemment. Prenons le cas de la prophétesse Íris Quelemém, dont le nom est une référence à Guimarães Rosa [*Diadorim*]. Plutôt que de faire un roman centré sur elle, j'ai fini par montrer plusieurs facettes de ce personnage, au long de mes six romans. Dans l'un d'entre eux, elle est déjà décédée, et le récit n'évoque que le souvenir qu'elle a laissé parmi les membres de sa secte ; dans un autre, je la présente dans sa jeunesse, avant qu'elle ne devienne prophétesse, etc. Parfois, je suis aussi resté plus fidèle à mon plan initial. Par exemple, le photographe de mon premier roman réapparaît comme le personnage central de mon quatrième roman, *O livro das emoções*. Ce photographe, Cadu, avait réalisé la photo à partir de laquelle le narrateur de mon premier roman avait l'intention, post mortem, de conclure le film jamais achevé durant son existence. Sur cette photo figuraient d'ailleurs pratiquement tous les personnages, même s'il y avait en même temps un jeu narratif de dissimulation : certains personnages, en effet, n'étaient pas encadrés par la photographie de Cadu, ils étaient là, aux côtés des modèles de la photographie, mais se situaient hors-champ. Toujours est-il que mon personnage photographe revient donc au premier plan, en tant que narrateur, dans *O livro das emoções*. Quant à Ana Kaufman, elle est un personnage mineur, n'apparaissant qu'indirectement, dans mon premier roman, et cependant elle deviendra une narratrice très importante dans mon troisième roman, *As cinco estações do amor*. Quelques éléments du plan initial ont donc été conservés, mais il y a eu des modifications significatives. Reste qu'il y a bien des liens entre ces différents romans, par la présence récurrente de certains personnages. Parmi eux, le premier président noir du Brésil : dans un livre il apparaît au moment de sa prise de pouvoir ; dans un autre il est pris en otage lors du carnaval, et en outre c'est une facette de sa vie privée qui est dévoilée ; dans un troisième roman, c'est une fois de plus sa vie personnelle qui est mise au premier plan, à travers sa relation amoureuse avec la narratrice Ana Kaufman ; dans d'autres romans, enfin, il apparaît seulement comme une grande figure du passé, et par exemple l'une des villes satellites de Brasília porte son nom. Il est donc un de ces personnages qui donnent une certaine unité aux différents romans. Je tiens cependant à ne pas omettre de préciser une chose importante : ces romans peuvent être lus indépendamment les uns des autres, dans le désordre des années de publication. On peut tout à fait lire l'un de ces romans sans avoir auparavant lu les autres. Du point de vue de la chronologie de la ville, on pourrait même dire que le cinquième livre publié, *Hôtel Brasília*, qui se penche sur la fondation de la capitale, devrait être lu en premier... Pour autant, il est vrai qu'un lecteur très attentif de tous ces romans disposera d'éléments supplémentaires pour la compréhension de ces livres, et saura par exemple confronter les différentes perspectives à travers lesquelles

apparaît un même personnage. Quoi qu'il en soit, à l'origine je n'avais jamais pensé à qualifier cette série de romans par les termes de trilogie, de quintette ou de sextet.

F. W. : Sextet ? Vous considérez que votre sixième roman est dans le droit fil de vos cinq premiers romans ?

J. A. : Euh, c'est vrai que personne n'a utilisé ce terme. C'est vrai aussi que la moitié, enfin en tout cas une partie significative du roman, se passe à Madrid, et donc en dehors de Brasília. Je ne saurais donc trop comment trancher cette question. Mais le Jardin de la Salvation est encore présent dans ce dernier roman et constitue un point de connexion avec mes fictions précédentes. En fait, après le troisième roman, quelqu'un a lancé le terme de « trilogie », et je me suis dit qu'en effet, cela avait du sens. Puis on en est arrivé au quartet, et au quintette. Moi-même, j'utilise ce terme, qui est une façon de simplifier les choses et qui n'est pas un terme inadéquat, même si cela n'était pas mon point de départ, avant d'écrire tous ces livres. Surtout, j'insiste : il est important de rappeler qu'ils ne forment pas une séquence à proprement parler.

F. W. : Au-delà des personnages, le grand élément qui relie tous ces romans est Brasília. C'est une question élémentaire, mais pourquoi situer votre œuvre fictionnelle dans cette ville ? Dans *Hôtel Brasília*, revient plusieurs fois cette idée que les concepteurs de la capitale sont partis du vide, du rien... Or ne pourrait-on pas considérer qu'il y aurait là une équivalence avec votre propre travail, dans la mesure où Brasília a très peu souvent été représentée dans la fiction, et que donc elle vous aurait offert un champ presque vierge, un espace de liberté pour l'écriture ?

J. A. : J'ai pas mal écrit sur ce thème, et je vais tenter de résumer mes idées. Les deux nouvelles de mes jeunes années, que j'ai réemployées pour composer mon premier roman, avaient été écrites, comme je l'ai dit, alors que je séjournais à Brasília, même s'il faut préciser que les personnages de ces nouvelles n'étaient pas de la capitale. C'étaient des Nordestins, et quand j'ai commencé à concevoir mon roman, j'ai d'abord pensé à le situer dans le Nordeste. Mais à l'époque, j'avais une grande inquiétude, qui aujourd'hui ne m'agite plus du tout : je me disais qu'en inventant une intrigue située dans le Nordeste, je parviendrais difficilement à ne pas m'enfermer dans un type de littérature que je lisais énormément, et qui avait même constitué le fond de mes premières lectures. Depuis ma tendre enfance, je lisais beaucoup les auteurs nordestins, surtout Graciliano Ramos, l'auteur que je l'ai plus lu, et vers lequel je suis revenu tant de fois. Mais je peux aussi citer José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, José

Américo de Almeida, entre autres. Bref, je ressentais très fortement ces influences mais je voulais écrire quelque chose qui, d'une façon ou d'une autre, pouvait apporter ne serait-ce qu'un brin de nouveauté. Je me suis dit que Brasília pouvait servir ce dessein. Cette ville nouvelle n'avait pas une grande tradition littéraire, selon ce que j'en savais. Par ailleurs, je me disais que je ne perdais pas au change pour ce qui concerne les thématiques liées au Nordeste, car Brasília était – même si aujourd'hui elle ne l'est peut-être plus autant – une ville de migrants, dans le sens où elle était constituée avant tout par des migrants venus d'autres régions, et tout particulièrement du Nordeste. Je pouvais donc y camper mes personnages, et notamment deux d'entre eux, qui s'étaient déjà imposés à mon esprit. J'allais donc apporter dans mon univers romanesque le Nordeste, mais aussi d'autres « Brésil », pour ainsi dire. Ceci m'intéressait beaucoup : le fait que cette ville était une confluence de plusieurs « Brésil ». J'avais vraiment tout ça à l'esprit, j'étais attiré par la nouveauté que représentait cette ville, et puis par le vide qui la caractérisait du point de vue littéraire. Certes, certains auteurs avaient écrit, ici ou là, sur Brasília, mais il n'y avait pas vraiment d'œuvres dans lesquelles Brasília occupait une place centrale, comme cela existait dans le cas d'autres endroits du Brésil. Puis, à mesure que j'écrivais en me focalisant sur cet espace « brésilien », d'autres aspects ont acquis de l'importance, et ce dès mon premier roman. Par exemple, la dimension utopique, qui m'a toujours intéressé, et en écrivant ma fiction j'ai été amené à considérer Brasília non plus tellement comme une matérialisation d'idéaux utopiques, mais plutôt dans la perspective de la post-utopie... Or ce thème de la post-utopie, de l'étiollement des vieilles utopies, était déjà dans l'ère du temps, en philosophie notamment. Ainsi l'espoir de construction d'une nouvelle capitale avait-il accompagné toute l'histoire du Brésil indépendant ; le projet faisait partie de l'imaginaire brésilien, était associé au futur et au progrès du pays, et ce dès les voyages de Varnhagen au XIX^e siècle, faisant miroiter la possibilité d'une « intégration » avec le cœur continental du pays (et si ce terme d'intégration n'était pas encore employé, il y avait cette même idée d'une connexion avec l'hinterland). Enfin, plus tard, au XX^e siècle, ce projet en est venu à connoter une certaine idée de la modernité. La modernité... et puis, sur le plan architectural, quand la ville a été conçue, le modernisme, lequel avait culminé jusqu'à son apogée dans les années 1950. Brasília était en quelque sorte la consécration de ces idéaux modernes et modernistes. Encore aujourd'hui, je crois que c'est la seule ville au monde, en tout cas de cette taille, qui a été entièrement construite à partir des conceptions modernistes, venant d'Europe à l'origine. Je trouvais donc particulièrement intéressant d'exploiter toute la charge symbolique de la ville – mais aussi la concrétisation de ces idéaux sur le plan architectural –, sans pour autant exalter la

consécration de ce projet, mais, au contraire, en signifiant combien sa réalisation nous donne de la matière à penser et nous conduit à une problématisation des utopies. Je me devais donc de penser à cette notion de post-utopie, de mettre en perspective ces idéaux modernistes, ainsi que l'aspiration égalitaire contenue dans le plan urbanistique, et de les confronter à la Brasília réelle, à la ville en chair en os, spontanée, que j'ai pu connaître, puisque j'habitais et j'habite encore dans cette ville. Dès mon premier roman, j'ai par conséquent tenté d'exposer les ruines du moderne, les soubresauts de l'histoire présente ; j'ai cherché à thématiser les frustrations du projet, les drames humains, et surtout à dépeindre les angoisses des habitants, tout autant que leurs espoirs... Car il faut rappeler que pour de très nombreuses personnes venues à Brasília, cette ville représentait, sur le plan intime, de grandes attentes, et la possibilité de vaincre leurs difficultés, leurs tragédies, leurs angoisses, et ainsi de s'élever dans la vie. Cela, je l'ai ressenti très fortement à la lecture de témoignages et chroniques écrits par des gens venus s'installer à Brasília. Cet espoir, on le retrouvait dans les champs les plus divers. Car tandis que les architectes et urbanistes pensaient qu'ils allaient pouvoir changer la société par la seule force de leurs projets, les mystiques étaient prêts à fonder une nouvelle humanité sur le Plateau Central, et ils sont nombreux à être venus et à avoir fondé leurs sectes. Les travailleurs aussi, qui venaient de leurs régions éloignées, avaient l'espoir d'alléger leurs difficultés en venant à Brasília. Tout cela, je l'ai découvert au cours de mes conversations personnelles, et puis à travers mes lectures de chroniques. Il y a donc dans cette ville tous ces éléments-là. Mais j'ajouterais que la Brasília qui apparaît dans mes livres peut également être vue comme une sorte de métaphore... Une de plus, mais peut-être la plus importante : une métaphore du monde moderne, non exclusivement brésilien, et avec toutes ses contradictions et ses impasses. Le choc entre l'utopie et la réalité de cette ville me permet, je crois, de façonner cette métaphore des contradictions de notre univers contemporain.

F. W. : Brasília comme métaphore du monde contemporain. Mais il y aurait-il quelque chose de spécifique à cette ville dans la représentation que vous en donnez ? L'histoire de la ville, dans *Hôtel Brasília*, apparaît, au moins comme toile de fond, à travers quelques annotations dans le carnet de Moacyr, le père du narrateur, ou encore dans l'épisode où les personnages assistent à l'inauguration de la capitale. En quoi pourrait-on dire que votre écriture rameute des éléments spécifiquement « brésiliens », tant des éléments historiques que géographiques et topographiques, mais aussi visuels (et ici je pense notamment à l'importance de la lumière, des couleurs du ciel dans vos passages descriptifs) ? Est-ce que ces éléments ont infléchi votre écriture, d'une façon ou d'une autre ?

J. A. : Le premier point qu'il me faut soulever est que ces romans, et cela est fondamental, pourraient se situer en d'autres lieux. C'est-à-dire que le cœur de ces livres pourrait être transposé dans d'autres décors. On pourrait tout à fait lire *As cinco estações do amor*, par exemple, en imaginant que l'action se passe dans une autre ville ; il faudrait pour cela, simplement, changer l'un ou l'autre paragraphe où figurent des indications sur les paysages. Néanmoins, Brasília est entrée dans ces romans en tant que scène, paysage et même en tant que personnage... Un personnage en plus, qui probablement pourrait être remplacé par un autre. Mais en instaurant Brasília comme scène et personnage, j'ai de fait toujours songé à certaines particularités de cette ville. Tu en as mentionné quelques-unes, et en effet il y a dans cet endroit une lumière très spécifique, ainsi que de grands horizons. C'est presque un lieu commun, mais c'est vraiment quelque chose qui frappe : les horizons sont très différents que ceux de São Paulo, par exemple, avec des contrastes beaucoup plus forts. Dans le cas d'*Hôtel Brasília*, j'ai étudié les cartes et plans de l'époque, l'hydrographie, l'état des grands chemins, de la faune et de la flore avant que la ville ne s'étende sur le Plateau Central (et pour ce faire j'ai lu le rapport de la mission Cruls). Ces détails géographiques m'ont paru très importants pour situer certaines scènes, enrichir l'une ou l'autre phrase. Brasília possède donc bien quelques particularités, mais je crois qu'à mesure qu'elle prend de l'âge, elle devient une ville plus semblable aux autres grandes villes brésiliennes, dont elle finit par partager les mêmes problèmes. Aux premiers temps on pensait que la ville échapperait aux indices élevés de violence, mais cette innocence originelle s'est perdue. Si l'on croyait, et aujourd'hui encore certains le croient ingénument, que la ville ne deviendrait pas une plateforme pour le trafic de drogues, la réalité actuelle prouve le contraire et la tendance ne semble pas près de s'inverser, même si peut-être ces trafics n'ont pas la même ampleur que dans d'autres villes. C'était aussi une ville considérée, à ses débuts, comme une sorte de paradis pour les enfants et adolescents, parce que ceux-ci pouvaient créer une vie très libre entre les « quadras » [les lotissements résidentiels]... Ceci existe encore aujourd'hui, certes, mais pas de façon aussi nette et libre que par le passé. La tendance est donc que les particularités de la ville, qui sont réelles, sont de moins en moins évidentes.

F. W. : Vous avez auparavant parlé de votre admiration et de votre passion pour l'œuvre de grands écrivains nordestins. Plus spécifiquement, dans le cas de Brasília, les chroniques de Clarice Lispector vous ont-elles inspiré ? Dans *Hôtel Brasília*, vous semblez également dialogué avec Guimarães Rosa, dont le conte « As margens da alegria » évoque la construction de Brasília (sans la nommer) à travers les yeux d'un enfant, un peu à l'image du

récit mené par votre propre narrateur, qui rameute le souvenir de son enfance dans la Cidade Livre, et se souvient de tout son apprentissage de la vie, de sa découverte de la souffrance et du plaisir...

J. A. : Oui, clairement, Guimarães est pour moi une référence. Le chantier dont il est question dans « As margens da alegria » est, sans aucun doute, celui de Brasília. Quant à Clarice Lispector, elle m'a toujours beaucoup attiré pour son langage. C'est l'écrivaine brésilienne que j'ai le plus lue. Sur Brasília en particulier, avant même d'écrire mon premier livre, j'ai lu avec beaucoup d'intérêt ses chroniques. Dans mon premier roman, on trouve d'ailleurs une référence indirecte à ses chroniques, et dans le quatrième roman il y a des références plus directes. Ses textes sont extraordinaires, surtout du point de vue du langage. Mais pour ce qui est de certains éléments plus concrets liés à Brasília même, avec le temps j'ai peu à peu eu l'impression qu'ils s'étaient configurés comme des lieux communs, et je me suis dit que la vision que l'on pouvait se former de Brasília ne correspond pas à celle de Clarice, tout particulièrement quand elle lance cette idée que Brasília est une ville sans bars et sans recoins. Cela figure dans son texte, puis a été répété à l'infini. Moi-même j'ai pu donner foi à cette idée, dans un premier temps, mais aujourd'hui je suis convaincu que cela est complètement faux. Il y a dans cette ville une quantité de bars ! Quant aux recoins, tout dépend ce que l'on entend par ce mot. Je marche très souvent dans des grandes allées à l'ombre des arbres, entre les « quadras », et je rencontre beaucoup de gens, des inconnus ou des connaissances. Les marcheurs se saluent, même des inconnus. Il existe des points de rencontre, par exemple des ponts entre les « quadras », qui sont à leur façon des « recoins ». Quant à cette idée qu'à Brasília les gens s'isolent, que c'est une ville solitaire, je la partage en partie, mais je ne suis pas si certain qu'il s'agisse de quelque chose de particulier à Brasília, par rapport aux autres grandes villes... Ce qui est sûr, en revanche, c'est qu'à Brasília, il n'y a pas de grandes foules, il n'y a pas de rues où la foule est compacte.

F. W. : Et au-delà de Guimarães Rosa et Lispector, vous êtes-vous appuyés sur d'autres textes en ce qui concerne votre portrait de Brasília ?

J. A. : Pour ce qui est d'*Hôtel Brasília*, surtout, je me suis appuyé sur de nombreuses chroniques, articles de presse et textes d'auteurs qui m'étaient inconnus, et que je ne saurais pas même citer, car du point de vue littéraire ce ne sont pas des textes marquants. J'étais alors aux États-Unis, et je lisais tout ce qu'il y avait de disponible dans les bibliothèques nord-américaines. Ces textes m'ont fourni des renseignements, en particulier sur la vie dans le

quartier de la Cidade Livre. Cette précision étant faite, de façon plus générale il y a encore un auteur-clef auquel je fais souvent référence, et que nous n'avons pas cité...

F. W. : Machado de Assis !

J. A. : Tout à fait. Dès mon premier roman, on trouve une citation de Machado, et l'écriture explicite le fait que le personnage-fantôme de ce roman ne va pas parler de sa propre vie, au contraire de *Bras Cubas*.

F. W. : Dans *Hôtel Brasília*, il y a par ailleurs un jeu sur l'identité du narrateur qui rappelle le procédé de *Memorial de Aires*...

J. A. : Oui, tout lecteur connaisseur de cette œuvre ne manquera pas de faire cette association.

F. W. : Le fait d'avoir évoqué ce jeu ambigu entre auteur et narrateur constitue une transition parfaite pour ma dernière question... Hier, lors du congrès de l'Abralic, vous avez discoursé sur le thème des frontières. Or l'une des frontières principales dans votre œuvre, à mon sens, est cette zone imprécise entre la documentation (qui apparaît par exemple dans votre traitement de l'histoire de la capitale) et la fiction, entre la réalité et le mensonge. N'est-ce pas là un aspect fondamental pour comprendre votre œuvre ?

J. A. : Ce qui est fondamental, pour moi, c'est qu'il doit toujours y avoir une fabulation. Il importe que l'auteur ne soit pas le narrateur. Mais il convient aussi, selon moi, de créer une confusion dans l'esprit du lecteur, car ainsi le récit devient plus vraisemblable. J'ai été assez satisfait lorsque des lecteurs m'ont pris pour l'enfant de la Cidade Livre, personnage et narrateur de mon livre !

F. W. : Cela est arrivé plusieurs fois ?

J. A. : Oui. Je peux même compter cette anecdote assez amusante : lors du lancement de mon livre, dans une librairie de Brasília, une dame est venue me voir pour me dire qu'elle avait, elle aussi, passé son enfance dans la Cidade Livre et qu'elle s'était vraiment identifiée à telle ou telle scène. Je trouve assez intéressant que mon livre ait provoqué ce type de réactions, même si le plus important pour moi reste que mon histoire a été inventée. Je ne me satisferais pas d'écrire une histoire seulement documentée, sans que ne s'immiscent des éléments inventés. Car je crois que la force de la fiction vient de cette capacité à introduire de la fabulation. J'aime donc mélanger le documentaire et la fabulation ; j'aime dépister le lecteur. Il convient de ne pas mettre en évidence ces coutures et ces zones de friction qui créent de l'ambiguïté. Par exemple, je fais évoluer un personnage historique dans une scène complètement

fictionnelle, et j'imagine ses rapports avec mes autres personnages, de façon à enrichir le récit, et à permettre à mon lecteur de créer d'autres liens avec l'histoire racontée. Ce lecteur peut ainsi voir tel personnage historique dans des situations parfois fort inattendues. Ces jeux narratifs, assurément, donnent du sel aux récits.

INDEX

INDEX DES VILLES

Brasília, 6, 9, 15, 42, 48, 61, 63, 67, 76, 77, 83, 96, 97, 98, 100, 106, 109, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 173, 178, 180, 181, 182, 189, 202, 206, 211, 213, 218, 219, 220, 221, 226, 227, 233, 237, 238, 239, 240, 248, 251, 259, 272, 273, 289, 290, 291, 297, 301, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 322, 324, 329, 330, 331, 339, 345, 346, 347, 355, 356, 357, 358, 361, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 378, 389, 390, 391, 393, 414, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 437, 438, 450, 451, 453, 457, 489, 542, 543, 550, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 573, 574, 575, 576

Curitiba, 6, 9, 17, 23, 30, 67, 78, 83, 87, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 107, 158, 159, 160, 161, 163, 167, 174, 188, 189, 195, 199, 225, 240, 286, 287, 289, 331, 333, 348, 384, 385, 443, 444, 445, 447, 448, 451, 457, 489, 494, 498, 499, 502, 503, 505

Manaus, 6, 9, 16, 17, 30, 41, 42, 48, 65, 66, 67, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 100, 101, 111, 132, 133, 134, 135, 137, 139, 159, 173, 178, 181, 182, 203, 236, 239, 245, 248, 251, 269, 271, 272, 276, 285, 295, 296, 297, 301, 323, 329, 334, 336, 344, 345, 358, 359, 360, 366, 367, 368, 382, 383, 393, 398, 399, 401, 402, 405, 406, 414, 450, 453, 489, 540, 542, 543, 544, 546, 548, 549, 550, 552, 562

Recife, 9, 15, 16, 23, 27, 48, 49, 67, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 101, 106, 111, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 155, 172, 183, 192, 197, 202, 207, 226, 235, 245, 251, 263, 280, 281, 282, 284, 293, 294, 308, 326, 329, 341, 342, 343, 357, 434, 436, 437, 439, 440, 441, 450, 453, 457, 488, 518, 519

520, 521, 522, 523, 524, 525, 527, 528, 531, 532, 534

Rio de Janeiro, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 26, 31, 34, 42, 44, 45, 62, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 96, 97, 100, 109, 110, 115, 116, 126, 128, 130, 131, 132, 142, 160, 167, 181, 185, 186, 187, 189, 192, 198, 200, 201, 204, 210, 211, 219, 221, 225, 228, 230, 239, 241, 245, 249, 251, 252, 258, 263, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 285, 286, 288, 289, 290, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 312, 313, 318, 319, 322, 327, 332, 349, 350, 361, 362, 363, 366, 369, 382, 395, 402, 411, 415, 416, 417, 418, 419, 422, 433, 451, 453, 487, 488, 489, 494, 496, 506, 507, 510, 511, 515, 517, 518, 527, 528, 535, 541, 542, 543, 544, 547, 566

São Paulo, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 35, 40, 41, 42, 44, 47, 55, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 92, 94, 96, 101, 112, 114, 118, 127, 132, 139, 140, 141, 145, 152, 153, 166, 168, 170, 181, 203, 207, 211, 214, 215, 217, 238, 239, 245, 246, 251, 255, 258, 266, 271, 292, 296, 297, 298, 314, 317, 336, 337, 353, 355, 366, 378, 399, 403, 406, 407, 408, 410, 411, 436, 438, 450, 486, 487, 488, 489, 490, 492, 494, 510, 518, 519, 527, 528, 530, 540, 541, 542, 543, 544, 546, 548, 549, 553, 555, 557, 558, 560, 562, 574

Tirol et Várzea (quartiers de la ville représentée par Rubens Figueiredo), 14, 40, 112, 147, 149, 150, 151, 152, 154, 177, 179, 238, 260, 284, 315, 326, 340, 434, 436, 437

INDEX DES AUTEURS*Les auteurs à l'étude*

ALMINO (João), 4, 6, 9, 10, 15, 61, 62, 63, 77, 78, 85, 97, 98, 99, 101, 104, 108, 111, 115, 116, 117, 118, 119, 174, 181, 182, 183, 207, 211, 214, 221, 260, 290, 291, 292, 297, 308, 310, 311, 313, 325, 347, 356, 365, 366, 368, 374, 390, 422, 423, 424, 425, 426, 428, 438, 476, 477, 481, 542, 543, 566

CORREIA DE BRITO (Ronaldo), 4, 6, 9, 15, 16, 27, 48, 49, 52, 90, 91, 107, 111, 122, 123, 125, 126, 156, 166, 173, 183, 193, 225, 282, 283, 284, 290, 292, 293, 294, 296, 298, 309, 342, 343, 344, 394, 434, 435, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 456, 460, 461, 479, 481, 518, 550

FIGUEIREDO (Rubens), 4, 6, 9, 14, 40, 72, 75, 76, 80, 85, 108, 109, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 165, 167, 177, 178, 191, 198, 214, 217, 218, 232, 234, 262, 286, 287, 314, 315, 327, 341, 342, 343, 373, 382, 389, 430, 433, 434, 452, 460, 470, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 535, 536, 537, 550

GARCIA-ROZA (Luiz Alfredo), 4, 6, 9, 10, 12, 13, 20, 45, 46, 47, 72, 86, 106, 111, 127, 129, 130, 133, 176, 183, 186, 187, 201, 205, 226, 227, 229, 231, 241, 249, 260, 275, 276, 279, 299, 308, 317, 320, 328, 350, 378, 379,

416, 417, 418, 419, 420, 421, 426, 461, 475, 477, 481, 506, 514, 515, 517

HATOUM (Milton), 4, 6, 9, 16, 17, 40, 65, 66, 67, 77, 80, 85, 91, 92, 93, 97, 101, 104, 108, 111, 112, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 146, 160, 163, 175, 181, 182, 183, 198, 204, 207, 208, 239, 270, 271, 272, 273, 277, 278, 290, 292, 296, 297, 298, 301, 315, 324, 336, 343, 346, 359, 361, 367, 368, 370, 371, 372, 378, 383, 384, 392, 399, 400, 401, 403, 404, 405, 406, 407, 458, 463, 469, 470, 475, 476, 477, 478, 480, 481, 533, 534, 540

RUFFATO (Luiz), 4, 6, 9, 10, 13, 14, 20, 40, 41, 56, 71, 72, 73, 74, 75, 82, 85, 104, 107, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 156, 157, 169, 172, 202, 214, 215, 216, 234, 255, 256, 259, 267, 290, 308, 314, 330, 336, 337, 338, 356, 358, 379, 389, 409, 410, 412, 413, 415, 453, 462, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 534, 553

TEZZA (Cristóvão), 4, 6, 9, 17, 18, 20, 31, 56, 57, 58, 77, 79, 80, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 108, 114, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 167, 168, 172, 183, 184, 197, 200, 202, 215, 223, 228, 230, 236, 239, 241, 245, 248, 254, 255, 256, 257, 260, 261, 269, 288, 290, 291, 292, 312, 329, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 348, 369, 370, 385, 445, 446, 447, 454, 459, 477, 480, 481, 494, 497, 550

Tous les autres auteurs

AB'SABER (Aziz Nacib), 97, 492
 AGAMBEN (Giorgio), 27
 AGIER (Michel), 258, 304, 349, 354, 363, 374, 382, 385, 387, 399
 AGUIAR (Cristhiano), 16, 149, 220
 ALCANTÁRA MACHADO (Antônio de), 84
 ALENCAR (José de), 81, 500, 532, 538
 ALMEIDA (Fernanda Mara de), 304, 356, 380, 381, 422, 423, 424
 ALMEIDA (Manuel Antônio de), 73, 216
 ALTER (Robert), 44, 49, 55, 56, 57, 169, 170, 210, 211, 326
 AMOSSY (Ruth) et HERSCHBERG PIERROT (Anne), 270, 271, 281, 284, 322
 ANDRADE (Carlos Drummond de), 100, 222
 ANDRADE (Mário de), 83, 84, 303, 320, 534

ANDRADE (Oswald de), 23, 85, 145, 147, 148, 563, 566, 568
 ÂNGELO (Ivan), 20, 88, 567
 ANTÔNIO (João), 87, 89, 151, 197, 219, 560
 ARRIGUCI JÚNIOR (Davi), 409
 ARROUYE (Jean), 162
 AUERBACH (Erich), 56, 57
 AUGÉ (Marc), 67, 258, 262, 263, 264, 265, 266, 290, 299, 331, 369, 370, 374, 385, 460
 AUGUSTO (Edyr), 324
 AUSTER (Paul), 108
 AZEVEDO (Aluísio), 74, 75, 82
 BACHELARD (Gaston), 373
 BAKHTINE (Mikhaïl), 31, 241
 BALZAC (Honoré de), 36, 40, 44, 49, 51, 54, 55, 56, 60, 61, 66, 334, 547, 558, 561, 562, 563, 570

- BARROS TEIXEIRA (Thales de), 222
 BARTHES (Roland), 60, 270, 327, 454, 497, 509
 BAUDELAIRE (Charles), 23, 40, 44, 45, 48, 173, 212, 422, 427, 456, 469, 479
 BAUDRILLARD (Jean), 62, 317
 BAUMAN (Zygmunt), 21, 22, 261, 262, 360, 460, 469
 BEHR (Nicolas), 100
 BENCHIMOL (Samuel), 364
 BENJAMIN (Walter), 23, 43, 44, 45, 48, 66, 129, 186, 211, 212, 341, 537
 BESSIÈRE (Jean), 459, 489
 BINDER SAMWAYS (Marilda), 99
 BIRMAN (Daniela), 186, 275, 405
 BOILEAU-NARCEJAC, 132
 BORGES (Jorge Luis), 107, 112, 129, 348, 503, 530, 531, 533, 537, 554
 BOSI (Alfredo), 19, 359
 BOSI (Ecléa), 359
 BOUVIER (Pascal), 241, 393, 397
 BRAUDEL (Fernand), 251
 BRONSON (Susan), 33
 BUARQUE DE HOLANDA (Heloísa), 176
 BUARQUE DE HOLANDA (Sérgio), 72, 91, 369, 377, 378
 BUTOR (Michel), 60, 62
 CALVINO (Italo), 61, 65, 106, 410, 427, 469, 470
 CAMARGOS WALTY (Ivete Lara), 417
 CAMILLERI (Andrea), 325, 519, 520
 CANCLINI (Nestor García), 114
 CANDIDO (Antonio), 19, 36, 79, 87, 175, 216, 217, 294, 295, 296
 CANTAROGLOU (Frédéric) et SAUDOUX (Stéphane), 31
 CARPENTIER (Alejo), 8, 531, 547
 CARVALHO (Wellington Marçal de), 195, 394, 395
 CASTELLS (Manuel), 387, 468
 CASTRO (Roland), 401
 CASTRO ROCHA (João Cezar de), 3, 36, 81, 105, 107, 108, 111, 129, 216, 217, 219, 427, 428, 429
 CERTEAU (Michel de), 25, 42, 112, 125, 131, 327, 355, 357, 382, 383, 384, 385, 390, 392, 396, 425, 426, 430, 444, 455, 460
 CHANDLER (Raymond), 46, 133, 134, 519
 CHASSAIGNE (Philippe), 393
 CHÂTELET-LANGE (Liliane), 38
 CHIARELLI (Stefânia), 79, 147, 153, 320, 373
 COLLOT (Michel), 204
 COMPAGNON (Antoine), 270
 CORBOZ (André), 30, 32
 COSTA LIMA (Luiz), 137
 CUNHA (Euclides da), 166, 167, 186, 278, 299, 408, 532, 550, 551
 DALCASTAGNÈ (Regina), 75, 175, 177, 183, 277, 351
 DAMATTA (Roberto), 216, 217, 227, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 399, 444, 445
 DAOU (Ana Maria), 95, 96, 137
 DELEUZE (Gilles), 25, 221, 241, 357, 382, 386, 387, 388, 389, 390, 392, 396, 398, 441
 DIAS (Ângela Maria), 78, 240
 DOSTOÏEVSKI (Fiodor), 31, 45, 57, 59, 326, 348, 489, 505, 529, 537, 539
 DUPOUY (Christine), 11, 12
 FERNANDES (Florestan), 86
 FERRAZ MAGALHÃES (Sérgio), 401, 445
 FERREIRA BARBOSA (Cátia Valério), 147, 150
 FERREIRA CURY (Maria Zilda), 145, 342, 394
 FIELDING (Henri), 40
 FLAUBERT (Gustave), 16, 36, 45, 49, 55, 56, 57, 58, 59, 111, 210, 269, 546, 547, 558, 565
 FOLLAIN DE FIGUEIREDO (Vera Lúcia), 324
 FONSECA (Rubem), 19, 20, 87, 88, 89, 99, 175, 181, 286, 324, 375, 509, 515, 517
 FOUCAULT (Michel), 282, 395, 396, 397, 398, 400
 FRANCO (Marie) et OLMOS (Miguel), 281
 FREITAG (Barbara), 90, 172, 214, 215, 258, 259
 FREUD (Sigmund), 212, 354, 405, 516
 FREYRE (Gilberto), 92, 93, 288, 306, 359, 368, 369, 378
 FUENTES (Carlos), 22, 36
 GABEIRA (Fernando), 86, 87
 GAILLARD (Françoise), 66, 309, 453
 GARCIA (Mireille), 137, 138, 139, 186, 187, 366
 GARRIC (Henri), 11, 22, 24, 26, 27, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 68, 69, 108, 126, 139, 142, 199, 291, 309, 310, 313, 457, 460, 462
 GAUDET-CHAMBERLAND (Katerie) et GENDREAU-TURMEL (Aude), 33
 GENETTE (Gérard), 32, 105
 GENGEMBRE (Gérard), 49
 GIARD (Luce), 42, 355
 GIRARD (René), 107
 GOMES CORDEIRO (Renato), 73, 174, 190, 197, 309, 342, 394
 GOMES DE MATTOS (A. C.), 133
 GOURMONT (Rémy de), 270
 GRACQ (Julien), 345
 GUATTARI (Félix), 221, 241, 357, 386, 388, 389, 390, 392, 398
 GUIMARÃES ROSA (João), 88, 120, 121, 122, 303, 329, 351, 501, 509, 532, 534, 538, 553, 554, 560, 575, 580, 581
 HAMMETT (Dashiell), 46, 133, 519
 HANNERZ (Ulf), 359
 HOLANDA (Gastão de), 93, 94, 487, 538
 HOLSTON (James), 43, 103, 118, 371, 372
 HORVATH (Christina), 148, 267, 331
 IZZO (Jean-Claude), 304
 JAMESON (Fredric), 62, 63, 105, 147
 JATAHY PESAVENTO (Sandra), 459

- JATOBÁ (Roniwalter), 88, 560
 JESUS (Carolina de), 87
 JOBIM (José Luís), 80, 574
 KADARÉ (Ismail), 127
 KERANGAL (Maylis de), 107, 264, 486
 KERN (Maria Salete), 101, 102
 KLUCINSKAS (Jean), 26, 106
 KOLOCOTRONI (Vassiliki), GOLDMAN (Jane)
 et TAXIDOU, 58
 KONZEN (Paulo César), 341
 KRACAUER (Siegfried), 412
 KRISTEVA (Julia), 31, 32, 105
 KUNDERA (Milan), 241, 462
 LAFERRIÈRE (Christine), 33
 LE BERRE (Maryvonne), 30
 LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), 106
 LEFEBVRE (Henri), 40, 43, 44
 LEONEL (Maria Célia) et SEGATTO (José
 Antonio), 303
 LEVINAS (Emmanuel), 394, 454
 LIMA BARRETO (Afonso Henriques de), 73, 75,
 104, 190, 197, 279, 466, 512
 LIMONAD (Esther), 301, 466
 LINS (Paulo), 18, 74, 78, 219
 LINS DO REGO (José), 75, 93, 296, 553, 577
 LISBOA (Adriana), 18
 LISPECTOR (Clarice), 47, 90, 100, 119, 120, 175,
 183, 214, 282, 431, 509, 540, 580, 581
 LOUZEIRO (José), 75, 86, 87
 LOYOLA BRANDÃO (Ignácio de), 20, 88, 567,
 569
 LUKÁCS (Georges), 49, 50
 LUZ (Clemente), 101
 LYNCH (Kevin), 61
 MACEDO (Helder), 84, 145
 MACHADO DE ASSIS (Joaquim Maria), 13, 73,
 74, 76, 79, 80, 81, 82, 84, 88, 107, 122, 135, 294,
 295, 311, 315, 428, 488, 501, 534, 547, 559, 566,
 568, 581
 MAGDALENO (Renata), 384
 MAHFOUZ (Naguib), 106
 MAIA (Ana Paula), 18
 MAIA (Eduardo Cesar), 93
 MANGUEL (Alberto), 277, 363
 MARCHAL (Hervé), 24, 359
 MARIN (Louis), 39
 MARQUES (Bárbara Cristina), 337, 451
 MARQUES DA SILVA (José), 101
 MARTINS (Wilson), 97, 98
 MARTINS BRESCIANI (Maria Stella), 83
 MARTINS CARNEIRO (Flávio), 133
 MATOS (Ralfó) et BRAGA (Fernando), 10
 MAYOL (Pierre), 42, 244, 355
 MÉDICI DE FREITAS (Patrícia), 228, 266, 374
 MEIRA MONTEIRO (Pedro), 80
 MEIRELES (Cecília), 111, 417
 MELO (Patrícia), 18, 74, 88
 MÉLON (Marc-Emmanuel), 160
 MERLEAU-PONTY (Maurice), 12, 125
 MIRANDA (Ana), 80, 88, 556, 557
 MITTERAND (Henri), 51, 54, 77, 237, 242, 390,
 449
 MONTANDON (Alain), 274, 315
 MONTEIRO (Mário Ypiringa), 95, 301, 493
 MONTEIRO LOBATO (José Bento Renato), 122,
 430, 502
 MOOG (Vianna), 26, 305, 306, 307, 468
 MORAES (Vinicius de), 7, 100
 MORIN (Edgar), 461, 462
 MORISSET (Lucie K.) et BRETON (Marie-Ève),
 30
 MORSE (Richard), 95
 MOSER (Walter), 26, 33, 106
 MUMFORD (Lewis), 21, 40
 NANCY (Jean-Luc), 22, 23, 310, 398
 NASSAR (Raduan), 208
 NEIVA (Saulo), 3, 35, 315
 NIETZSCHE (Friedrich), 27
 NOGUEIRA GALVÃO (Walnice), 19, 73, 179,
 488
 OLIVEIRA (Francisco de), 92
 OLIVEIRA (Vera Lúcia de), 174
 OLIVEIRA DE CASTRO (Ronaldo), 236, 246
 OLIVIERI-GODET (Rita), 186, 275, 321, 343, 458,
 469, 484, 488
 PAULET (Jean-Pierre), 23, 71, 73, 83, 85, 86
 PAULO (Eloésio), 146
 PAZ (Octavio), 116, 537
 PELLEGRINI (Tânia), 75, 301, 302
 PENA FILHO (Carlos), 92, 130, 333
 PÉREC (Georges), 61, 66, 106
 PEREIRA (Rogério), 295
 POE (Edgar Allan), 45, 46, 47, 48, 109, 132, 422,
 511, 514, 536
 PONCIONI (Claudia), 275
 PORTZAMPARC (Christian de), 46, 310, 311, 400,
 401
 QUENEAU (Raymond), 61
 RAMOS (Graça), 318, 328, 352
 RAMOS (Graciliano), 64, 296, 297, 298, 299, 501,
 505, 509, 531, 534, 539, 550, 553, 558, 577
 REIMÃO (Sandra), 286
 RESENDE (Beatriz), 10, 174, 176, 197, 280, 319
 REZENDE SINISCALCHI (Marcio), 180
 RIAUDEL (Michel), 16, 186, 321, 472
 RIBAMAR (José), 301, 388
 RIBEIRO (Darcy), 298, 303, 306, 307, 359
 RICCIARDI (Giovanni), 149, 150, 420
 RIO (João do), 20, 21, 73, 104, 190, 279, 466, 488,
 512
 RITUI (Christine), 73
 RONCAYOLO (Marcel), 113
 ROSEMBERG (Muriel), 304, 491
 ROSSET (Clément), 239

- ROUANET (Sérgio Paulo), 132, 510
 RULFO (Juan), 329, 348, 531, 537, 538
 SAAD HOSNE (Andrea), 73, 75, 145, 146, 418, 419, 469, 488
 SAÏD (Edward), 16, 276
 SANCHES ROSS (Jurandyr L.), 91, 494
 SANSOT (Pierre), 61, 169, 170, 192, 194, 196, 286, 289, 326, 336, 346, 355, 391, 400, 435, 436, 460
 SANTOS (Darlan) et FUX (Jacques), 157
 SANTOS (João Guilherme D. M.), 342
 SANTOS (Milton), 225, 251, 252, 253, 290, 362
 SARLO (Beatriz), 231
 SARTRE (Jean-Paul), 289
 SASSEN (Saskia), 252, 253, 254, 256, 257, 362, 468, 469
 SCHØLLHAMMER (Karl Erik), 76, 85, 88, 89, 148, 152, 210, 295, 319, 337, 343, 394, 404, 459
 SCHKUN (Monica Raisa), 84
 SCHWARZ (Roberto), 216
 SCRAMIM (Susana), 408
 SEMPRINI (Andrea), 274, 280
 SEVCENKO (Nicolau), 171
 SILVA (Maurício) et LIBRELON (Talita), 174
 SILVA CARLOS (Ermani da), 319
 SILVA OLIVEIRA (Rosângela da), 296
 SIMMEL (Georg), 21, 44, 267, 289, 294
 SNEGE (Jamil), 99, 100, 465
 SOJA (Edward W.), 357
 SONTAG (Susan), 338, 340, 452
 SOUBEYROUX (Jacques), 139
 SOUZA (Márcio), 245, 412
 SOUZA PEREIRA (Marcelo de), 292
 STÉBÉ (Jean-Marc), 24, 310
 STERNE (Laurence), 40, 568
 STIERLE (Karlheinz), 54, 61, 242
 STOENESCO (Dominique), 343, 458
 SÛSKIND (Patrick), 203, 204
 SÛSSEKIND (Flora), 75, 78
 SUSTRAC (Michelle), 312
 TADIÉ (Jean-Yves), 353
 THÉRY (Hervé), 71, 83, 85, 91
 TONANI DO PATROCÍNIO (Paulo Roberto), 153
 TONUS (Leonardo), 84, 185, 277, 351
 TROIN (Jean-François), 8, 23, 24, 72, 91
 VALENTE JÚNIOR (Valdemar), 216, 224
 VALIM DE MELO (Cimara), 156, 337
 VAN DIJCK LIMA (Sônia), 77
 VÁZQUEZ MONTALBÁN (Manuel), 325, 519
 VENTURA (Zuenir), 86, 87, 214
 VERHAEREN (Emile), 45, 66
 VIDAL (Laurent), 83, 102, 316, 370
 VILLARINO PRADO (Carmen), 176
 VIRILIO (Paul), 65, 66
 VOLOCHKO (Danilo), 83, 85
 WACHOWICZ (Ruy Christovam), 98
 WEIGEL (François), 13, 15, 20, 36, 59, 76, 80, 88, 89, 100, 105, 125, 131, 146, 163, 165, 169, 170, 171, 176, 178, 182, 190, 212, 264, 278, 298, 299, 304, 316, 320, 325, 343, 347, 348, 422, 487, 501, 511, 524, 546, 559, 572
 WESTPHAL (Bertrand), 22, 25, 26, 60, 61, 62, 63, 67, 104, 112, 115, 128, 169, 170, 176, 203, 206, 207, 213, 274, 291, 309, 312, 317, 345, 357, 358, 364, 367, 400, 461
 WHITAKER FERREIRA (João Sette), 10
 WHITE (Kenneth), 213
 ZILBERMAN (Regina), 64, 218