

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

ÉCOLE DOCTORALE 122 : Europe Latine – Amérique Latine
CREPAL – EA 3421

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Pós-graduação em Literatura Brasileira

Thèse de doctorat en Études du monde lusophone
Littérature Brésilienne

Leonardo Alexander DO CARMO SILVA

Sacan'Arte

Ironia e sátira no romance obsceno brasileiro

Un art obscène - Ironie et satire dans le roman brésilien

RÉSUMÉ SUBSTANTIEL

Thèse dirigée par

Olinda Kleiman (Université Sorbonne Nouvelle)

Eliane Robert Moraes (Universidade de São Paulo)

Date de soutenance : le 15 juillet 2021

Jury:

Mme. la Professeure Olinda KLEIMAN, Université Sorbonne Nouvelle

Mme. la Professeure. Eliane Robert MORAES, Universidade de São Paulo

Mme. la Professeure Marie Noëlle CICCIA, Université Paul-Valéry-Montpellier III

M. le Professeur Marcelo Jacques DE MORAES, Universidade Federal do Rio de Janeiro

M. le Professeur Alcir PÉCORA, Universidade Estadual de Campinas

M. le Professeur Michel RIAUDEL, Sorbonne Université

RESUMO

SACAN'ARTE - IRONIA E SÁTIRA NO ROMANCE OBSCENO BRASILEIRO

O presente trabalho analisa, por meio de uma perspectiva hermenêutica de vertente comparatista, a construção de uma “poética da sacanagem” em quatro romances brasileiros publicados entre os anos de 1990 e 2011: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst; *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro; *Pornopopeia*, de Reinaldo Moraes; *Quenga de Plástico*, de Juliana Frank. Tirando o melhor partido do dispositivo da autoria ficcional, essas obras veiculam “autobiografias” imaginárias pornográficas, que se elaboram, na forma e no fundo, explorando à saciedade as noções de obscenidade, escárnio e engodo, constitutivas da “sacanagem”, fortemente reivindicada como fio condutor e que aqui se oferece em espetáculo ao longo das páginas. Na realização deste estudo, mobilizamos particularmente os conceitos de ironia e de sátira, que nos permitem interpretar as diversas formas de duplicidade e de ambiguidade presentes nos textos e dar sentidos às transgressões operadas pelos discursos politicamente incorretos dos personagens. Considerando o dialogismo e a plurissignificação como elementos próprios do gênero romanesco, a partir das contribuições de Mikhail Bakhtin, buscamos destacar a construção híbrida dos romances e sua dimensão autorreflexiva, que resultam em uma espetacularização da escrita.

Palavras-chave: Literatura brasileira, Ironia, Sátira, Obscenidade, Paródia, Humor, Carnavalização, Autoria ficcional, Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes, Juliana Frank

RÉSUMÉ

UN ART OBSCENE - IRONIE ET SATIRE DANS LE ROMAN BRÉSILIEN

Le présent travail se propose d'analyser, dans une perspective comparatiste, l'élaboration d'une poétique de la *sacanagem* dans quatre romans brésiliens publiés entre 1990 et 2011: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst ; *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro ; *Pornopopeia*, de Reinaldo Moraes ; *Quenga de Plástico*, de Juliana Frank. Par le truchement du dispositif de l'auctorialité fictive, ces œuvres se présentent comme autant d' « autobiographies » imaginaires pornographiques, qui se construisent, sur le fond comme dans la forme, dans l'exploration jusqu'à l'excès des notions d'obscénité, de dérision et de dissimulation, constitutives de la *sacanagem*, une posture qui va de l'attitude canaille à la « saloperie » dans ses acceptions les plus salaces, fortement revendiquée comme fil conducteur qui s'offre ici en spectacle au fil des pages. Pour accomplir cette étude, nous mobilisons tout particulièrement les concepts d'ironie et de satire, qui nous permettent d'interpréter les différentes formes de duplicité et d'ambiguïté présentes dans les textes et de donner du sens aux transgressions opérées par les discours politiquement incorrects des personnages. Partant du principe que le dialogisme et la pluralité de sens sont des éléments propres au genre romanesque, il s'agira, à partir des apports de Mikhaïl Bakhtine, de mettre en évidence la construction hybride des romans et leur dimension autoréflexive, qui se traduisent par une spectacularisation de l'écriture.

Mots-clés : Littérature brésilienne, Ironie, Satire, Obscénité, Parodie, Humour, Carnavalisation, Auctorialité fictive, Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes, Juliana Frank

ABSTRACT

AN OBSCENE ART - IRONY AND SATIRE IN THE BRAZILIAN NOVEL

The present work analyzes, through a comparative perspective, the construction of a poetics of *sacanagem* (“screwing”) in four Brazilian novels published between 1990 and 2011: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, by Hilda Hilst; *A Casa dos Budas Ditosos*, by João Ubaldo Ribeiro; *Pornopopeia*, by Reinaldo Moraes; *Quenga de Plástico*, by Juliana Frank. Through the device of fictional authorship, these works convey pornographic “autobiographies”, integrating in their thematic and formal dimension the notions of obscenity, mockery and concealment, which are part of the semantic field of the colloquial Portuguese term “*sacanagem*”. In carrying out this study, we mobilized the concepts of irony and satire, which allow us to interpret the various forms of duplicity and ambiguity present in the selected texts and to give meaning to the transgressions operated by the politically incorrect speeches of the characters. Considering dialogism and plurisignification as elements inherent to the novelistic genre, based on the contributions of Mikhail Bakhtin, we seek to highlight the hybrid construction of the novels and their self-reflective dimension, which results in a spectacularization of writing.

Keywords: Brazilian literature, Irony, Satire, Obscenity, Parody, Humor, Carnivalization, Fictional authorship, Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes, Juliana Frank

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	6
PREMIÈRE PARTIE - EFFETS D'UNE COMPOSITION IRONIQUE	9
1 – LE THEATRE IRONIQUE	13
1.1 – L'AUCTORIALITE FICTIVE	13
1.2 – ROLES ET POINTS DE VUE	17
2 – DISSIMULATIONS PARODIQUES	22
2.1 - LA THEATRISATION DU PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE	22
2.2 - LA PARODIE DE LA PORNOGRAPHIE	26
2.3 – LE CARNAVAL DU LANGAGE	29
3 – LA SCÈNE DE L'ÉCRITURE	33
3.1 – LA METATEXTUALITE	33
3.2 – LA MISE EN ABYME	33
SECONDE PARTIE - POTENTIALITÉS DU DISCOURS SATIRIQUE	36
4 – BASÉ SUR DES FAITS IRRÉELS	38
4.1 - LA VRAISEMBLANCE	38
4.2 – L'UNIVERS DU REEL FICTIF	40
5 – LES CIBLES DE LA SATIRE	43
5.1 – PROBLÉMATIQUES NATIONALES	43
5.2 – CONSOMMATION DE MASSE ET CULTURE	46
6 - JUSTE POUR CONTRARIER	51
6.1 - LE MONDE A L'ENVERS	52
6.2 - LE POLITIQUEMENT INCORRECT	58
CONCLUSION	62

INTRODUCTION

Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes et Juliana Frank n'ont pas pu résister à la tentation du comique obscène et ont écrit certains des romans brésiliens les plus éhontés du tournant du 20e au 21e siècle : *O Caderno Rosa de Lori Lamby*¹ (1990), *A Casa dos Budas Ditosos*² (1999), *Pornopopeia*³ (2009) e *Quenga de Plástico*⁴ (2001). On postule, à travers cette sélection, que les textes développent une poétique de la « *sacanagem* » (saloperie). La consultation de plusieurs dictionnaires révèle que le mot « *sacana* » comprend au moins trois champs sémantiques bien définis. Le premier champ sémantique à aborder est celui de l'immoralité. Dans ce contexte, le mot désigne l'individu sans caractère, scélérat, méprisable et vil. Outre la malhonnêteté, il comprend l'immoralité à caractère sexuel qui correspond au deuxième champ sémantique qu'il convient de mettre en évidence. Enfin, le terme est également utilisé pour désigner un sujet moqueur et joueur.

O Caderno Rosa de Lori Lamby est le premier livre de la trilogie obscène d'Hilda Hilst. Elle publie par la suite *Contos d'Escárnio*, *Textos Grotescos* et *Cartas de um Sedutor*. Le roman scandaleux peut être décrit comme le journal intime d'une fillette de huit ans, qui découvre le sexe tout en apprenant l'art de l'écriture obscène et les mystères de la langue portugaise. Dans le roman *A Casa dos Budas Ditosos*, commandé par Editora Objetiva pour intégrer la collection *Plenos Pecados*, Ubaldo Ribeiro traite de la luxure. En recyclant et en modernisant le topique du manuscrit retrouvé, il crée l'histoire d'une libertine sexagénaire qui entend diffuser une autobiographie pornographique dans le but de scandaliser les hypocrites et d'inspirer les autres. Le récit à la première personne se concentre ainsi sur les principaux épisodes sexuels de la vie de l'héroïne de l'enfance à la vieillesse. *Pornopopeia*, de Reinaldo Moraes, est une épopée pornographique mettant en scène Zé Carlos, un cinéaste raté qui devient le principal suspect d'un crime qu'il n'a pas commis. C'est l'anti-héros lui-même qui raconte ses aventures dépravées, révélant à chaque page ses défauts, ses vices et ses transgressions. Le livre *Quenga de Plástico*, de

¹ HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

² RIBEIRO, João Ubaldo. *A casa dos budas ditosos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

³ MORAES, Reinaldo. *Pornopopéia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

⁴ FRANK, Juliana. *Quenga de Plástico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

Juliana Frank, est la juxtaposition de brefs épisodes de la vie de la narratrice-auteure, Leysla Kedman, une prostituée (dans le langage familier « *quenga* ») et une actrice porno en herbe qui n'agit qu'en suivant ses impulsions.

La mise en œuvre d'une poétique de la « saloperie », qui comprend la tromperie, la moquerie et l'obscène sexuel, se fait au moyen d'une composition ironique et d'un discours satirique, des procédures qui, combinées, déterminent le caractère comique et provocateur des ouvrages et le type de lecture qu'ils demandent.

Considérée comme l'un des principes centraux du postmodernisme, l'ironie a gagné un plus grand rôle dans les études littéraires, étant généralement associée à l'autoréférentialité, à la rupture des illusions mimétiques, à la polysémie, à l'hybridation générique, au défi des hiérarchies, à l'inversion des relations préétablies, et à la disqualification de certains discours, modes et structures de raisonnement. Elle se caractérise par l'exploration de plusieurs ressources linguistiques, génératrices de duplicité et elle se construit à partir d'une série de tensions : entre éléments formels du discours (choix lexicaux, registres, champs sémantiques) et entre énoncés (à travers des procédures intertextuelles, comme la citation, la parodie et le pastiche). A travers l'expression « composition ironique », on postule que l'ironie est le principe qui régit la construction des ouvrages, assumant une fonction structurelle.

Les romans étudiés ici sont situés dans la riche et diversifiée tradition satirique. En eux, on peut identifier, par exemple, la dégradation carnavalesque et la représentation du bas-corporel présents dans les œuvres de grands satiristes comme Bocage et Rabelais, l'ironie provocante de Jonathan Swift, le mélange d'histoire et de fantaisie des pièces d'Aristophane. Le discours satirique se caractérise par le lien qu'il établit avec le monde réel et par la manière dont il expose au ridicule des éléments de cette réalité empirique, qui incluent les normes et les conventions qui régissent un moment historique donné. Les romans sont riches de ces éléments, car ils évoquent un cadre de références sociales, culturelles et historiques, dialoguant avec un ensemble de connaissances partagées qui constituent le répertoire du lecteur. Ils manifestent ainsi certaines des principales tensions de leur temps et incitent le lecteur à confronter le réel introjecté dans les récits, souvent déformé ou caricaturé, et leur propre perception du réel.

Dans la première partie de ce travail, sont étudiés les fondements qui soutiennent la composition ironique et les différentes manifestations du « double » dans les ouvrages. Tout d'abord, l'étude se concentre sur la théâtralisation du pacte autobiographique, qui est liée à une réflexion sur l'auteur et sur la lecture. Ensuite, sont analysées les déconstructions parodiques qui déterminent le jeu autour des genres littéraires, de la pornographie et des variantes linguistiques. Enfin, nous étudions les dispositifs qui produisent l'autoréflexivité dans les récits, en particulier le métalangage et la mise en abyme.

La seconde partie est basée sur le principe que l'essence de la satire, telle qu'elle est incarnée par les ouvrages sélectionnées, se situe dans la tension entre sa dimension critique et sa dimension comique de divertissement. L'analyse porte à la fois sur la manière dont les textes établissent un lien avec des éléments de la réalité, ainsi que sur leur aspect ludique. Parmi les éléments qui composent ce discours, nous soulignons la déconstruction des tabous linguistiques et sociaux ainsi que du bon sens ; les différents types de « décalages » thématiques ; l'affiliation de textes à un discours offensant et politiquement incorrect ; les procédures carnavalesques.

PREMIÈRE PARTIE - EFFETS D'UNE COMPOSITION IRONIQUE

La production d'une déclaration ironique est caractérisée par un non-engagement de l'orateur avec ce qu'il dit. C'est ce que postule Søren Kierkegaard, l'un des chercheurs qui ont contribué à l'analyse de ce phénomène⁵. Selon sa théorie, l'ironie détermine négativement la subjectivité, puisque son producteur n'apparaît pas comme une figure d'autorité derrière ses mots, ne s'engageant pas dans la véracité du discours lui-même. La relation de l'ironiste avec sa déclaration peut également être caractérisée par les notions de faux-semblant et de mise en scène. Il convient de rappeler que le mot ironie vient du grec *eirōneía*, qui désigne l'acte de dissimulation, et que *eirôn*, l'un des personnages typiques de la comédie grecque, est celui qui, grâce à son esprit, parvient à triompher sur son adversaire, en faisant semblant d'être moins intelligent que lui.

La résolution ironique ne peut être activée que lorsqu'un énoncé est confronté aux opérations de rupture et à l'ensemble des informations accumulées lors de la lecture. Une telle résolution dépend de l'existence d'une voix distincte de celle du narrateur, dont l'intention et la « présence négative » peuvent être perçues. Derrière la figure du narrateur (qu'il soit naïf comme Lori ou moqueur comme Zé Carlos), il est donc possible de visualiser l'ombre d'un ironiste majeur, qui serait l'instance supérieure ou le principe organisateur de l'ouvrage, que Wayne Booth appelle « auteur implicite⁶ ». La distinction entre le narrateur et l'auteur implicite est l'une des clés interprétatives des romans, puisque la tension entre les positions de ces deux instances est l'un des principaux éléments activateurs d'une résolution ironique. On peut dire, de cette manière, que Lori n'est pas ironique, mais le principe qui l'a inventée oui, et que, même si Zé Carlos est un grand ironiste, il est l'instrument ironique d'une entité supérieure.

L'ironie établit un réseau de relations basé sur la solidarité de certains des acteurs et l'éloignement des autres. Soit l'auteur et le lecteur sont des complices malveillants et

⁵ KIERKEGAARD, Søren; SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *The concept of irony: with continual reference to Socrates*. Princeton: Princeton university press, 1989.

⁶ BOOTH, Wayne Clayton, *A retórica da ficção*, Lisboa: Arcádia, 1980, p. 167.

s'amuse au détriment des excentricités du narrateur, soit l'auteur implicite et le narrateur fixent un troisième élément comme cible. En exposant le ridicule des situations quotidiennes, la cible devient certains comportements humains auxquels le lecteur peut s'identifier.

Quand le narrateur assume le rôle de l'ironiste, l'antiphrase, une figure de style qui consiste à produire un énoncé qui signifie littéralement une chose, mais qui en laisse entendre une autre, est l'une des procédures privilégiées. Le non-engagement du personnage peut être vu, par exemple, dans l'utilisation de l'expression « grande família » par CLB pour caractériser ses proches nazis. Pour accéder au sens ironique du commentaire, un premier sens doit être démolé et un autre construit à sa place.

Le type d'engagement que le narrateur exprime par rapport au discours lui-même n'est cependant pas toujours facile à discerner et cette indétermination peut, en elle-même, renforcer le potentiel comique du récit. L'impossibilité de définir si Leysla est sincère ou non n'empêche pas une résolution ironique en ce qui concerne ses déclarations. Ses propos visent à déconstruire les connaissances liées au bon sens. Il faut noter que l'ironie se manifeste souvent par une réappropriation de propositions qui circulent dans la société.

En déconstruisant des discours ou des postulats qui ont valeur de vérité universelle, les textes explorent la logique du « monde inversé ». Cependant, ils investissent souvent, de manière concomitante, dans une ironie qui se manifeste dans l'incohérence et opère à travers des dysfonctionnements dans la chaîne logique du discours. Dans un extrait de *Quenga de Plástico*, par exemple, la thèse défendue par la narratrice, qui proclame une vision positive de la prostitution, est déstabilisée dans son propre discours à partir du moment où elle énumère les différents risques liés à la profession.

L'ironie des romans repose souvent sur des syllogismes qui présentent des prémisses ou des conclusions contestables, révélant un système de raisonnement atypique. L'expression de cette logique particulière devient comique, car les idées exprimées ne peuvent pas être sérieusement appliquées dans le monde réel. Cette dynamique est particulièrement évidente dans *A Casa dos Budas Ditosos*. La remise en cause des façons d'être et de pensée dominantes passe par le déplacement de thèmes

« sérieux » vers un discours amateur basé uniquement sur l'opinion, l'observation et l'expérience de l'héroïne, qui fait de sa conduite une illustration de la théorie. Dans *Pornopopeia*, Zé Carlos fait le même genre de commentaire, mais sans se prendre au sérieux, essayant simplement de déstabiliser son interlocuteur.

La composition ironique des ouvrages se révèle dans certains paradoxes qui sont au cœur des récits. L'ambivalence du mot « *interioridade* » dans le discours de Leysla évoque à la fois le corps et l'esprit. Cette tension reflète la relation entre la connaissance et le sexe, entre la (haute) littérature et la pornographie dans le roman et peut également être vue dans le surnom de « *filosoquenga* », utilisé pour caractériser la protagoniste et dans l'une des expressions qu'elle utilise, « *orgasmos metafísicos* ». Dans *O Caderno Rosa de Lory Lamby*, le même expédient peut être identifié dans le double sens du mot « *língua* », qui renvoie à la fois au caractère pornographique du texte, à travers l'allusion aux pratiques sexuelles orales, ainsi qu'aux opérations linguistiques qui caractérisent la création littéraire. L'ambiguïté se manifeste dans le noyau thématique de l'ouvrage, centré sur le double apprentissage de Lori Lamby, qui s'initie aux « plaisirs de la bouche » en même temps qu'elle est exposée à de nouveaux mots, sens et variantes linguistiques. L'approximation entre le matériel et l'immatériel et entre le sexe et l'intellect expose l'essence paradoxale de l'ironie. Le lecteur doit donc se doter d'une double vision qui prend en compte les couches textuelles qui se juxtaposent dans les romans.

Les ouvrages cherchent à engager le destinataire dans un jeu basé sur la fausse énigme autour de l'identité de ceux qui les ont créées. Conscients que les opinions transgressives peuvent être exprimées publiquement avec une certaine liberté et impunité dans un cadre ludique et comique, les auteurs empiriques utilisent l'artifice de l'auctorialité fictive pour se soustraire à la responsabilité de l'obscénité des textes. Ils ne cachent cependant pas qu'ils sont les vrais maîtres du jeu, puisque les romans sont signés par eux et portent les marques de leurs styles. Pour nourrir une ambiguïté ironique, les textes promeuvent, à plusieurs reprises, un mélange entre le vrai et le faux, c'est-à-dire entre des données vérifiables et la fiction la plus insensée. Le pacte proposé au lecteur est, en réalité, une invitation à prendre en compte le rôle de la mise en scène et de l'imagination - souvent au service de l'exhibition d'un monde à l'envers - dans la construction des récits. Il appartient à ceux qui lisent d'identifier le ton dérisoire qui se

cache derrière l'immoralité, la fureur, la médisance et, souvent, le sérieux des pseudo-auteurs.

1 – LE THEATRE IRONIQUE

1.1 – L'auctorialité fictive

L'appareil péritextuel donne au destinataire un tableau informatif sur le livre et l'auteur, il permet une classification générale et doit contenir une dimension persuasive, car il sert d'incitation à la lecture. Lorsque la séparation entre le paratexte et la fiction n'est plus claire, le premier a une fonction supplémentaire, contribuant à la construction de l'univers narratif. La rupture de ces frontières est souvent liée à la négation de la dimension fictive des textes et à un « travestissement » des genres.

Dans *A Casa dos Budas Ditosos*, l'utilisation créative du péritexte est liée à une autre pratique consolidée par la tradition littéraire, le topos du manuscrit trouvé, l'attribution d'une origine vraisemblablement réelle à un texte de fiction. C'est un artifice qui remonte aux débuts du roman moderne, se retrouvant dans plusieurs canons de la tradition littéraire occidentale, comme *Don Quichotte*. L'artifice permet aux auteurs de se dispenser de la responsabilité de l'immoral et de l'obscène. Le préambule du roman d'Ubaldo Ribeiro prend un statut ambigu en raison de l'indétermination qu'il établit. Si, d'une part, il apparaît comme un péritexte, puisqu'en dehors du récit, assumant la fonction de présenter et de contextualiser l'origine de l'ouvrage, d'autre part, il fait partie de la fiction, car il établit ce qui sera son moteur, la simulation du discours autobiographique d'une libertine sexagénaire. Il faut noter que la fiction, dans le cas du livre d'Ubaldo Ribeiro, est partiellement ancrée dans la vérité des faits, ce que l'auteur explore délibérément. Certains détails sont ajoutés dans la note préliminaire pour créer une aura d'authenticité, comme les remerciements aux collaborateurs et les commentaires sur le processus d'édition de l'ouvrage. En revanche, plusieurs éléments péritextuels contredisent cette information : la photo et la biographie de João Ubaldo Ribeiro figurent au dos de la couverture, son nom est sur la couverture et apparaît dans la notice bibliographique du livre, classée, d'ailleurs, comme "romance" et non "autobiographie". La quête de vraisemblance dans la construction de l'origine du roman s'oppose à ce qui

ne peut être vérifié ou dévoilé, comme l'identité du narrateur-auteur qui se cache derrière les initiales énigmatiques CLB.

Reinaldo Moraes utilise, dans *Pornopopeia*, l'artifice du manuscrit envoyé à l'éditeur/auteur empirique. Il n'est dévoilé que dans la seconde partie du livre, lorsque le narrateur, s'adressant à son interlocuteur, jusque-là anonyme, fait référence à une traduction de Moraes. Comme dans *A Casa dos Budas Ditosos*, le narrateur autodiégétique se voit attribuer le rôle d'auteur. La figure de l'auteur empirique, quant à elle, est récupérée par la fiction et devient à la fois interlocuteur - et donc personnage de l'intrigue narrative - et éditeur, dans un jeu de « chaises musicales » littéraires.

Dans *Quenga de Plástico*, on retrouve certaines des ressources utilisées par João Ubaldo Ribeiro pour créer la mise en scène autour de l'auctorialité, comme l'utilisation du péri-texte éditorial et une présentation qui contextualise l'origine du livre. Le prologue de Juliana Frank est signé par l'auteur fictif, Leysla Kedman, et non par l'auteur empirique. Le topos du manuscrit trouvé n'est donc pas utilisé. Ce texte a pour fonction de présenter l'ouvrage, en fournissant des indications sur son genre, son intrigue et son style. Le premier chapitre de *Quenga de Plástico* remplit la fonction de préface, bien qu'il n'y ait, ni dans le résumé ni dans la mise en page du livre, aucun élément qui le sépare des autres. C'est un faux péri-texte signé par l'auteur fictif. Le manque de démarcation par rapport aux autres chapitres est une indication de sa dimension fictive.

À travers le dispositif de l'auteur fictif et l'utilisation du péri-texte et du topos du manuscrit trouvé, les romans juxtaposent différentes identités auctoriales. Le principe organisateur des récits ne se situe pas dans le déni de la véritable origine du texte, mais dans l'exploration ludique de l'impact que l'image et l'idéalisation construites autour de l'auteur ont sur sa réception.

Les ouvrages d'Ubaldo Ribeiro et de Moraes produisent des figures d'auteurs fictifs qui ne souhaitent pas assumer le statut public d'auteur. Zé Carlos et CLB ne voient pas l'écriture comme un métier et, pour cette raison, n'ont aucun intérêt à se montrer en tant qu'auteurs. Leysla et Lori, en revanche, encouragés par une logique capitaliste, cherchent à consolider ce statut d'auteur en vue d'obtenir les bénéfices liés à cette reconnaissance.

En tant que cinéaste, Zé Carlos voit le septième art comme une expression artistique supérieure, libre et immatérielle, fondée sur la primauté de l'image. Le mépris et le désintérêt du narrateur pour la littérature doivent être considérés comme un dispositif doublement ironique dans le roman. Zé Carlos est, en réalité, un grand lecteur qui aime jouer avec les mots, comme en témoignent ses nombreux haïkus.

L'une des ironies qui caractérisent la composition du récit concerne le fait que le lecteur a accès aux recommandations du narrateur qui, puisqu'elles s'adressent à un interlocuteur spécifique, ne devraient pas figurer dans la version finale. Cette dynamique permet de comparer la vision que l'auteur fictif a de son projet et sa mise en œuvre.

Comme le révèle la note de présentation, l'objectif affiché de CLB est de contrarier le lecteur en le privant de la possibilité de confronter le contenu du récit à la réalité des faits. Les aventures rapportées, centrées sur sa vie privée, sont, comme elle le souhaite, invérifiables. En instituant une énigme autour de son identité, CLB ouvre la voie à la construction d'une mythologie autour de sa biographie, qui surpasse sans doute toute célébrité éphémère. À travers un processus d'auto-validation par la rhétorique, la narratrice communique le désir d'échapper à la strate de la réalité et de transcender son moment historique.

L'utilisation du nom propre dans *Quenga de Plástico* est l'un des signes d'une revendication d'une identité d'auteur. La star en herbe cherche à transformer son nom en marque, en l'associant à une certaine image d'excellence (à considérer avec ironie) et en le liant à une performance extralittéraire, à un système de valeurs, à un style et à une philosophie de vie. La répétition de son nom tout au long du récit ne doit pas être attribuée uniquement à l'ego excessif du personnage, mais aussi liée à une stratégie d'auto-promotion.

Dans le roman de Hilst, Lori Lamby voit l'écriture comme une source possible de revenu, suivant les commandements de l'éditeur Lalau qui l'a sensibilisée au potentiel rentable de l'obscénité. À la fin du récit, elle démontre qu'elle a assimilé certains des secrets d'une carrière rentable, se distanciant du modèle parental et adaptant son style à un nouveau genre et à un public spécifique. Il faut noter que le père de Lori, désireux

d'avoir une carrière réussie, est le seul personnage important de l'histoire à ne pas être nommé, ce qui dit l'échec de quelqu'un qui, contrairement à sa fille, n'a pas réussi à se faire un nom.

La notion d'*ethos*, consacrée par Aristote, et reprise à posteriori par différents champs de connaissance, renvoie à l'image de soi que l'énonciateur projette dans son discours. En appliquant ce concept au corpus d'étude, différents profils peuvent être identifiés : l'auteur-légende (CLB), l'auteur malgré lui (Zé Carlos), l'auteur vedette (Leysla) et l'auteur en formation (Lori). Les romans invitent le lecteur à extrapoler le texte et à confronter ces *ethé* auctoriaux aux écrivains réels.

Les ouvrages évoquent une autre dimension de l'auteur - son image publique - et impliquent une relation entre l'identité des auteurs fictifs et celle des auteurs réels. Cette relation n'est pas, comme on pourrait l'imaginer, une simple opposition. Parmi les auteurs du corpus, Reinaldo Moraes est celui qui, dans l'ensemble de son œuvre, explore le plus souvent, de manière ludique et ironique, la perméabilité entre créateur et créature à travers ses narrateurs, écrivains ou scénaristes originaires de São Paulo et avec une formation académique. Ces *alter ego* représentent les attitudes et les valeurs d'une élite sociale et intellectuelle qui est une cible constante du regard ironique de l'écrivain.

Le texte ubaldien suggère également une interpénétration entre la vie réelle et l'univers fictif. Cette dynamique est établie en empruntant quelques biographèmes de l'auteur empirique au narrateur auteur : l'écrivain et le personnage sont tous deux diplômés en droit et sont originaires de l'île d'Itaparica, tous deux ont étudié aux États-Unis, ont séjourné au Portugal et ont établi résidence à Rio de Janeiro. En se mettant en scène comme l'éditeur du livre et en introduisant des éléments autobiographiques dans le récit, Ubaldo Ribeiro signale son existence et, volontairement, crée un pont avec le réel, faisant allusion à son image publique d'auteur et la juxtaposant à l'éthos de son narrateur.

Une photo de Hilda Hilst âgée de six ans est imprimée au dos de la première édition d'*O Caderno Rosa de Lori Lamby*, accompagnée de la légende : « C'était une fille bien ». Inséré dans le contexte obscène de l'ouvrage, cet élément péritextuel remplit une fonction ironique, reflétant, par effet de contamination, la tension entre pureté et débauche et le chevauchement de l'univers enfantin et de la pornographie, qui sont les principes de

composition du roman. L'inscription qui accompagne la photo instaure une ambiguïté déstabilisante, grâce, en grande partie, à l'indétermination du pronom « elle », qui peut désigner soit le personnage de Lori soit l'auteur, ou les deux.

Lors d'apparitions publiques et d'entretiens qui ont marqué le lancement des romans de la trilogie obscène, Hilda Hilst a annoncé que son nouveau projet représentait un adieu à la littérature « sérieuse » et l'adoption d'une écriture avec un plus grand attrait commercial qui lui apporterait finalement gloire et fortune. Le père de Lori incarne, dans le récit, le double du personnage que Hilst a mis en scène dans l'espace public, c'est-à-dire l'écrivain « sérieux » qui doit renoncer à son style et à sa vision artistique pour obtenir un succès commercial. Si le père représente cet amère adhésion à la littérature populaire, Lori, en revanche, incarne la nouvelle esthétique, c'est-à-dire la facette pornographique de l'écrivain. Toutes deux peuvent être vues comme des *alter ego* de Hilst. Selon le projet ironique qu'elles mettent en place, les publications obscènes de l'auteur nient leur prétendue affiliation capitaliste à une littérature « facile », se distançant des moules incarnés par les best-sellers, qui reposent sur des formules préétablies et répétées jusqu'à épuisement.

En pointant sur l'incarnation réelle du sujet auteur et en le rattachant à un double littéraire, les romans invitent le lecteur à extrapoler le texte et à accéder à ses connaissances antérieures et images d'auteur préétablies et, surtout, à se confronter à l'interaction complexe entre auteur et public.

1.2 – Rôles et points de vue

Les protagonistes des romans sont des entités qui peuvent être décomposées en différentes versions, rôles et modes de vie. Tout au long des récits, ils adoptent des discours et des points de vue qui correspondent à la fonction d'auteur, de narrateur et de personnage. La première est facilement identifiable dans les passages métatextuels dans lesquels les protagonistes abordent la construction du récit, commentent certaines formulations et défendent des choix stylistiques. Les autres positions sont consolidées

l'une en fonction de l'autre en raison de l'artifice de l'autobiographique fictive, qui présuppose l'existence d'un « je » qui raconte et d'un « je » qui est raconté.

Ces trois rôles, communs aux quatre ouvrages, sont complétés par celui du polémiste, particulièrement exploré dans le roman d'Ubaldo Ribeiro. Les digressions ne sont pas seulement un espace dans lequel la pseudo-auteure peut parler de son effort créatif, mais aussi une plate-forme à travers laquelle elle exprime son opinion sur les sujets les plus variés, dont beaucoup sont controversés.

L'un des points communs aux quatre narrateurs est le fait qu'ils intègrent la mise en scène dans leur vie quotidienne afin d'atteindre leurs objectifs, étant ainsi, de manière intrinsèque, doubles. CLB associe cette capacité au sexe féminin, recyclant le cliché de la femme sournoise. Pour cela, elle utilise des codes de la féminité en sa faveur, ou plutôt des stéréotypes qui lui sont associées, comme la fragilité, anticipant la réaction masculine selon ce que l'on attend traditionnellement d'un homme hétérosexuel.

L'art de feintise n'est pas exclusif à la femme fatale. Ze Carlos présente des traces du *pícaro* et du *malandro*, des types littéraires caractérisés par la méchanceté et par le don de dissimulation. Faire semblant et mentir sont les principales armes du cinéaste pour faire face aux problèmes quotidiens, échapper aux pressions du travail et du mariage et profiter de ses principaux loisirs : le sexe et la drogue.

Une procédure à la fois proche et distincte de l'art de la feintise s'observe dans la construction des personnages qui peuplent l'œuvre de Hilda Hilst. L'une des principales caractéristiques de la prose de l'écrivaine est la juxtaposition de niveaux narratifs et l'abolition des frontières entre eux. Dans sa trilogie obscène, Hilst crée des personnages qui représentent différentes manières d'être un auteur, mais qui sont, en même temps, intégrées les unes dans les autres. Dans *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, une voix d'auteur ne semble jamais remplacer l'autre, car la vérité sur l'origine de la publication n'est jamais clarifiée de manière satisfaisante. Hilst laisse planer toutes les ambiguïtés sur le récit et construit son texte de telle sorte que ses personnages s'interpénètrent, étant à la fois créatures et créateurs les uns des autres.

La construction de la figure de l'interlocuteur au sein des récits reflète la composition ironique des textes et les principes de duplicité et d'ambivalence. Les narrateurs-personnages individualisés (qui, dans certains cas, sont aussi des lecteurs), ont en général une identité définie et intègrent l'univers de la narration. Dans *O Caderno Rosa de Lory Lamby*, plusieurs personnages occupent cette position, en raison de la juxtaposition de différents types de texte. Dans les romans de Reinaldo Moraes et Ubaldo Ribeiro, il y a une certaine ambiguïté.

Tout au long de son témoignage, la narratrice de *A Casa dos Budas Ditosos* s'adresse principalement à un public-lecteur collectif, se référant, de manière ponctuelle, à un narrataire individuel : l'« éditeur » Ubaldo Ribeiro et son assistant. Ces interactions, qui ont un caractère pragmatique, ne donnent lieu à aucune hésitation quant au destinataire. On ne peut pas en dire autant des apostrophes dans lesquelles l'interlocuteur est individualisé par le pronom « *você* » (tu). Le destinataire de ces interpellations peut être son assistant, son éditeur ou un membre du public, que CLB individualise, dans une simulation de dialogue. Le roman investit dans cette imprécision et invite le vrai lecteur à assumer ces rôles, puisque la position de l'interlocuteur n'est occupée définitivement par aucun personnage.

Dans *Pornopopeia*, l'ambiguïté est due, en grande partie, au suspens concernant la révélation de l'identité du destinataire du texte. Zé Carlos dit à qui il s'adresse, à la fin du récit, à la page 405 du roman. Tout au long du récit, le cinéaste s'adresse, de manière ponctuelle, à son futur éditeur. L'interlocuteur est le mélange d'un individu existant et d'une projection de la part du narrateur. Ces apostrophes signalent un changement d'orientation entre un narrateur neutre, une préfiguration du lecteur et le narrataire-personnage. A travers eux, on peut esquisser la relation de camaraderie que le personnage entend créer avec le destinataire de son texte. Bien que le narrateur-auteur tarde à révéler l'identité de son destinataire, plusieurs indications pointent vers un individu de sexe masculin. Ce détail semble déterminant, car il explique le caractère ouvertement sexiste de son discours.

Le lecteur implicite est invité à ne pas s'identifier complètement à cet interlocuteur projeté et cette distance rend possible l'accès à la dimension ironique et satirique de l'ouvrage. Ces romans invitent le lecteur à prendre conscience des rôles qu'il remplit dans

le jeu proposé par les récits et à incarner, momentanément et avec la distanciation critique de l'ironie, les différents narrataires.

L'identification du narrataire-lecteur-neutre est dans les ouvrages facilitée par l'émergence du pronom « *você* », dans les commentaires adressés au récepteur intradiégétique. Leysla donne le ton humoristique de son travail en anticipant les réactions du lecteur inscrit dans le récit. De cette manière, elle réagit aux projections du récepteur qu'elle intériorise dans son discours. Une certaine instabilité ou incohérence est identifiée dans l'image que la narratrice exprime de son futur lecteur. Parfois le bon sens sert de paramètre pour anticiper la réaction de l'interlocuteur, mais souvent le destinataire semble incarner le point de vue opposé, se montrant complice de la narratrice. L'ouvrage juxtapose ainsi deux types d'interlocuteurs : le lecteur scandalisé et le lecteur admirateur.

Cette instabilité du narrataire-lecteur peut également être identifiée dans *A Casa dos Budas Ditosos*. CLB se met souvent en opposition avec son interlocuteur, ce qui permet au récepteur de construire les images des lecteurs qu'il prévoit et anticipe. À différents moments de son discours, elle s'adresse à un lectorat composé d'individus réprimés, conservateurs et hypocrites qu'elle ne se lasse pas de sermonner. En plus d'un large lectorat, CLB cible constamment les femmes. Il faut également ajouter que la narratrice sait réaliser indirectement une auto-analyse et que son entreprise a une fonction thérapeutique. On peut en conclure que son témoignage ne vise pas uniquement un auditorium extérieur et que son projet peut être considéré comme un geste d'auto-persuasion et d'affirmation de soi.

La mise en place de différents narrataires s'accompagne, dans *Pornopopeia*, d'une réflexion métatextuelle sur le rôle qu'ils jouent dans le récit. Le récit oppose la préfiguration du lecteur individualisé et une vision de l'interlocuteur comme fonction inhérente au geste narratif. Dans un passage, Zé Carlos compare le rôle du narrateur au « *escada* », l'acteur qui lors d'un sketch humoristique permet à son partenaire de scène de terminer la blague.

Les récits intègrent, comme défendu ci-dessus, différents types de narrataires, et ce faisant, ils mettent en évidence la communication établie entre le narrateur et ses interlocuteurs. Qu'ils soient personnages ou non, ils participent à la dimension

autoréflexive des textes et à la caractérisation des narrateurs-auteurs, fonctionnant comme contrepoint ou comme miroir des protagonistes. Ils représentent des modèles de lecture et des postures auxquels le vrai lecteur peut s'identifier ou dont il peut se distancer. Il faut cependant prêter attention à l'oscillation identitaire, à l'instabilité et à l'ambivalence propres aux personnages. Ces facteurs mettent en évidence la composition ironique des ouvrages, qui n'offrent pas de point de vue unique auquel le lecteur peut se fier.

2 – DISSIMULATIONS PARODIQUES

2.1 - La théâtralisation du pacte autobiographique

La parodie est une pratique intertextuelle ou interdiscursive d'imitation ou de déformation humoristique, essentiellement ironique, en parfaite harmonie avec l'esthétique postmoderne car elle est capable de dialoguer avec un événement discursif antérieur et, simultanément, de questionner et de remettre en cause ses bases et ses structures de fonctionnement. Elle explore les caractéristiques et les conventions de certains textes, genres et types de discours, activant un cadre de référence pour le destinataire et produisant un sentiment de familiarité. En même temps, elle doit intégrer la différence dans sa représentation et provoquer un sentiment d'étrangeté chez le lecteur.

Les ouvrages stimulent et défient la compétence générique, c'est-à-dire la connaissance du lecteur des conventions qui régissent les genres littéraires, en mettant en scène l'abolition des frontières entre les genres fictifs et non fictifs et ceux internes à ces catégories. Dans cette scénographie ironique et paradoxale se détachent deux grands genres « officiels », l'autobiographie et le roman, et un genre « paralittéraire », la pornographie.

L'univers architextuel que le corpus active est celui des récits du « je ». Parmi les différents genres qui le constitue, l'autobiographie semble constituer le modèle de référence dans la composition des textes, puisqu'il se rapproche en termes de souffle narratif du roman. Ce qui distingue le texte autobiographique du genre romanesque, c'est la référentialité revendiquée par le premier et ce qui le différencie d'autres genres centrés sur le « je », comme les journaux intimes, c'est sa portée qui s'étend à l'intégralité ou à l'essentiel d'une vie. Le corpus récupère et déconstruit ces paradigmes.

Selon Philippe Lejeune, l'autobiographie se distingue des récits de fiction basés sur un « je » par le pacte qu'elle établit avec le lecteur, fondé sur la reconnaissance de

l'unité entre auteur, narrateur et personnage, représentée par l'équation $A = N = P$ ⁷. Les ouvrages mettent en scène le dispositif autobiographique à travers la création d'auteurs fictifs et à travers des éléments de l'espace péritextuel. Bien qu'il ne présente pas de techniques exclusives, le texte autobiographique présente néanmoins quelques caractéristiques récurrentes qui sont récupérées par les ouvrages : l'adoption d'un regard rétrospectif ; l'opposition entre deux « je », celui qui raconte et celui qui est raconté, séparés par un laps de temps ; l'alternance entre la scène et le résumé ; le manque de focalisation interne sur les personnages ; la problématisation de la mémoire.

A Casa dos Budas Ditosos est, au sein du corpus, le roman qui se rapproche le plus d'une conception classique de l'autobiographie basée sur l'idée d'un portrait d'une vie. Le geste autobiographique repose sur la volonté de raconter l'histoire d'une vie de manière chronologique et dans son intégralité. Le récit comprend des commentaires et des réflexions du personnage qui analyse, avec ses yeux du présent, ses attitudes du passé, comparant différentes temporalités. La confrontation à sa finitude est l'une des principales raisons qui poussent l'individu à faire le point sur sa vie. C'est ce qui se passe avec CLB. Elle révèle qu'elle a un anévrisme inopérable, ce qui signifie qu'elle a vécu, pendant la réalisation du témoignage, avec la crainte qu'à tout moment elle puisse succomber. L'attitude affirmée et fière qu'elle assume tout au long du récit doit être comparée à la position humble qu'elle révèle dans les dernières lignes du texte. Le projet autobiographique du personnage doit être vu comme un moyen de faire face à la peur de la damnation éternelle, un dispositif qui lui permet de valider et de justifier les choix non conventionnels qu'elle a faits tout au long de son existence. Le roman d'Ubaldo Ribeiro explore ironiquement le lien historique entre l'autobiographie et le rite catholique de la confession. Le lecteur est invité, à travers le jeu confessionnel établi dans le roman, à prendre la place du prêtre, de celui qui répertorie et juge les péchés de la libertine qui, en dernière instance, semble chercher une forme d'absolution.

L'intention de « tout raconter », typique du rite chrétien, peut être identifiée dans le récit d'*O Caderno Rosa de Lory Lamby*. Si, d'une part, « l'exhaustivité de la parole » renvoie au sacrement du pardon, d'autre part, la structure du récit principal, commandée par Lori, est proche de celle du journal intime. En dépit du manque de marqueurs de date

⁷ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris: Éd. du Seuil, 1996, p. 16.

typiques du format d'un journal, le roman reprend la structuration épisodique de la narration qui raconte à chaque mini-récit les événements d'une journée.

Le geste autobiographique de Lori doit être lié à l'idée d'apprentissage et, en ce sens, l'ouvrage semble parodier au-delà des genres précités, le *Bildungsroman*, un sous-genre du roman centré sur les années de transition d'un jeune homme ou d'une jeune femme vers la maturité. La distorsion parodique se traduit dans le texte de Hilst par la condensation, en peu de temps, de l'apprentissage précoce, intense et inévitablement incomplet d'une fillette de huit ans. CLB, Leysla et Lori révèlent une maturation progressive et une amélioration de leurs compétences, notamment sexuelles. Le dispositif autobiographique permet la confrontation de différentes versions d'un même individu et se révèle donc fondamental pour marquer l'évolution des personnages.

Le point de départ de *Pornopopeia* est le désir du protagoniste de raconter un événement extraordinaire qui lui est arrivé. Le récit se concentre sur l'intervalle de quelques jours, couvrant les moments qui ont précédé l'orgie brahmanique jusqu'à la fuite du protagoniste vers Paraty. Au fil d'une narration en zigzag, Zé Carlos révèle à son interlocuteur différents aspects de sa personnalité et de sa vie quotidienne dans la ville de São Paulo. Les flashbacks suscités par certaines digressions nous donnent accès à l'enfance et à la vie de famille du personnage, et une envie semi-inconsciente de « raconter » semble naître presque accidentellement.

Le récit autobiographique établi dans *Quenga de Plástico* est basé sur le désir exhibitionniste de l'héroïne, étant à la fois un exercice narcissique et publicitaire qui s'intègre dans la construction d'une image de « star ». Juliana Frank parodie une tendance éditoriale qui s'est consolidée au cours des dernières décennies : la prolifération de livres autobiographiques de personnalités médiatiques. Les journaux intimes des prostituées, semblent inspirer en particulier l'auteur. Juliana Frank parodie le phénomène de l'exhibition de l'intimité, radicalisant sa dimension sensationnaliste à travers la représentation d'une série d'infractions allant de la conduite indécente dans un lieu public au meurtre. A travers la fictionnalisation et la parodie de ces récits contemporains du « je », Frank explicite le caractère artificiel et la mise en scène qui se cachent derrière ces textes, éléments qui, dans une certaine mesure, sont inhérents à l'autobiographie.

En explorant les notions de vérité et d'authenticité, le corpus simule et problématise le pacte de transparence que l'autobiographie, en règle générale, propose au lecteur. La narration à la première personne empêche l'émergence d'une perspective neutre et impartiale, ce qui souligne la possibilité que les narrateurs soient « indignes de confiance » et pas toujours attachés à la vérité, exprimant d'autres intérêts. L'ambivalence qui se dégage du *corpus* à l'égard de la fictionnalité s'observe dans deux pratiques littéraires consolidées dans la postmodernité : l'autofiction et la biofiction. Ils déconstruisent ironiquement l'idée de transparence associée à la modalité générique qu'ils parodient, juxtaposant un pacte fictif à un (faux) pacte autobiographique.

L'un des principaux signes de la composition ironique des ouvrages est le fait que les narrateurs définissent leurs textes par le déni ou le refus de l'étiquette de roman. Zé Carlos et CLB cherchent à dissocier le geste narratif du domaine des genres fictifs en prose. Lori, inexpérimentée et moins familière avec la notion de genre littéraire, utilise à son tour une nomenclature associée au support, comme « cahier » et « livre », ou un terme imprécis, comme « histoire ». Dans *Quenga de Plástico*, Leysla prétend produire des chroniques. Cette classification est intéressante pour deux raisons, d'une part, parce que ce genre n'a pas de forme fixe et ne répond pas à des critères formels stricts, et, d'autre part, parce qu'il est, par nature, hybride, se situant, dans le « portrait » qu'il fait du quotidien, entre le littéraire et le journalistique.

La non-affiliation au genre romanesque a un effet ironique sur les quatre ouvrages, puisqu'ils sont officiellement placés dans cette catégorie au moyen de plusieurs éléments paratextuels. Les textes semblent ainsi susciter un questionnement ontologique sur le genre. En rejetant l'étiquette de roman, les auteurs de fiction cachent la place qu'occupe l'invention dans les récits, puisque les trois traits constitutifs de ce genre sont la fiction, la fonction esthétique et le mode narratif.

En raison de sa longue évolution, le roman n'a pas subi la même codification que les autres genres, révélant, comme principe, la polymorphie, qui se manifeste dans la grande liberté formelle et thématique incarnée par ses différents sous-genres. Les ouvrages témoignent du caractère multiforme du roman et explorent sa polyvalence et son « élasticité » générique, à travers l'hybridation des discours et l'incorporation de diverses modalités textuelles. L'un des principaux traits génériques incarnés par les textes

analysés, pour permettre sa classification en tant que roman, est le dialogisme, étudié par Bakhtine, et la capacité d'absorber divers genres et discours.

Le genre romanesque est associé, dans l'univers des ouvrages, à une intrigue, une architecture textuelle et un travail de construction, idéal qui va à l'encontre de l'écriture spontanée et de l'attitude détachée de toute rigueur incarnée par les auteurs fictifs. En s'affirmant comme l'opposé du roman, en niant toute intention artistique et esthétique, les ouvrages renforcent l'ironie qu'ils installent depuis leurs premières lignes, réalisant une affiliation à l'envers, qui renvoie au fonctionnement de l'antiphrase.

2.2 - La parodie de la pornographie

Les récits ont une affiliation partielle et ambiguë à la pornographie standardisée. Cette modalité de représentation du sexe est une référence commune aux quatre textes et tous les narrateurs-auteurs sont en quelque sorte liés à leur production. La relation que les romans établissent avec la pornographie commerciale destinée au grand public, qui s'inscrit dans un système de production et de consommation de masse, est parodique, car basée sur des opérations simultanées d'imitation et de déformation. Les textes réinterprètent ce modèle en reprenant plusieurs de ses codes et le processus de différenciation se fait par exagération, par la mise en œuvre d'une poétique de l'excès, par autoréférence et par des jeux linguistiques.

L'une des principales conventions de la pornographie que récupèrent les textes du corpus est la structure épisodique. La juxtaposition d'épisodes indépendants ou presque indépendants permet de créer un catalogue de pratiques sexuelles diversifiées qui vise à renouveler à chaque instant l'intérêt libidinal de ceux qui la consomment. En adoptant ce modèle structurel, les auteurs, et notamment João Ubaldo Ribeiro, explorent l'imaginaire pornographique et le potentiel comique de cette exhaustivité des images et des postures sexuelles.

L'adoption d'une structure épisodique et la primauté donnée aux scènes sexuelles dans les romans d'Ubaldo Ribeiro et Frank est contrebalancée par les commentaires

digressifs (philosophiques, existentiels ou métatextuels). Les pauses dans la narration indiquent un détachement ironique du modèle pornographique, car dans la pornographie, il n'y a pas de place pour les éléments qui pourront inhiber ou retarder l'excitation physique du consommateur.

Les ouvrages intègrent dans les récits une série de fantasmes sexuels et de fétiches qui font partie du répertoire pornographique. Dans le roman d'Ubaldo Ribeiro, beaucoup d'entre eux sont basés sur l'idée de transgression, comme l'inceste, l'adultère et la violation du célibat clérical. La pornographie est traditionnellement le moyen par lequel ces différents interdits peuvent être, d'une certaine manière, expérimentés, car elle instaure un univers d'imagination dans lequel tout (ou presque tout) est autorisé et dans lequel divers tabous sociaux peuvent être momentanément brisés. Dans la pornographie audiovisuelle, le jeu est assumé (souvent de façon artificielle, kitsch et caricaturale) et fait partie de la performance des acteurs et actrices, qui se font passer pour des écoliers, des prêtres, des policiers, des livreurs de pizza, entre autres.

La matière première du texte ubaldien dans la construction de séquences pornographiques semble se situer principalement dans le domaine des fantasmes sexuels, excluant tout ce qui peut être considéré comme anodin. La représentation du sexe matrimonial, rare dans les productions pornographiques, ne figure pas dans le corpus. La dissociation entre l'amour et le sexe, l'interchangeabilité des couples, la résistance à la sentimentalité et à la notion traditionnelle de couple sont quelques-uns des impératifs des textes pornographiques incorporés dans les ouvrages.

En incorporant des éléments de la pornographie « interdite », en les associant, sans distinction, à des pratiques « canoniques », les textes opèrent un glissement qui signale le caractère parodique des récits et leur duplicité ironique. Les romans poussent à l'extrême la réalisation d'un inventaire sexuel, englobant des représentations qui constituent une niche spécifique dans l'industrie pornographique, comme la zoophilie et la pédophilie. Ces pratiques paraphiliques, parallèlement à la nécrophilie, sont largement considérées comme étant criminelles. Dans de nombreux passages du roman, l'allusion aux pratiques illicites est au service d'une plaisanterie. À ces transgressions s'ajoutent la représentation d'autres comportements sexuels qui intègrent également l'univers des paraphilies, comme la coprophilie et l'urophilie. La scatologie, la référence au bas corporel et aux fonctions

digestives du corps renvoient à l'esthétique du réalisme grotesque, étudiée par Bakhtine⁸. Beaucoup de ce qui est décrit par les narrateurs intègre la catégorie du « sexe bizarre » : Lori urine sur son client ; Leysla sodomise un homme âgé en fauteuil roulant avec un gode ; Zé Carlos « fait l'amour » avec un calmar ; Norma Lúcia, la meilleure amie de CLB, se masturbe en regardant un rat se faire manger par un boa. Dans la réinterprétation parodique de la pornographie commerciale, les textes du corpus intègrent des éléments inattendus et déconcertants, visant, à terme, le rire.

Moraes alterne, dans son épopée pornographique, la description de corps jugés parfaits (comme ceux de Sossô et Wyrna), avec la représentation d'autres qui ne correspondent pas à la beauté standardisée de la pornographie destinée au grand public. La pornographie commerciale, comme la publicité, reflète et consolide le standard de beauté en vogue à un moment socio-historique donné. En se focalisant sur les « imperfections » des corps, en montrant le laid et le déformé, de manière comique et caricaturale, Zé Carlos va à l'encontre de l'idéal de sex-appeal et de séduction proclamé par une tranche importante de l'industrie pornographique.

L'une des caractéristiques de la pornographie reprise par les ouvrages est son caractère spectaculaire lié à l'exhibitionnisme et au voyeurisme. La spectacularisation du sexe implique que l'acte sexuel échappe au banal et mérite d'être regardé. Outre la diversité des partenaires et des pratiques, les scènes érotiques se déroulent parfois dans des décors atypiques et inappropriés. Pour accentuer la dimension spectaculaire des pratiques représentées, les récits donnent généralement à la représentation un caractère hyperbolique. Dans l'univers pornographique, les acteurs sont des interprètes, les plaisirs sont plus intenses, les orgasmes multiples et les organes génitaux plus gros. Les romans intègrent ces caractéristiques dans leurs descriptions, mais ils le font à travers une amplification humoristique.

En plus de la spectacularisation du sexe, les ouvrages explorent l'invraisemblance qui caractérise la plupart des récits pornographiques. En pornographie, les rencontres sont fortuites, les attirances réciproques et il y a peu ou pas de résistance à l'acte sexuel. Dans

⁸ BAKHTIN, Mikhail, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais*, São Paulo/Brasília: HUCITEC/Editora da UnB, 1987, p. 18–19.

cet univers, il est courant que le processus d'interaction sociale qui précède le coït soit éliminé.

Le dernier aspect de la réinterprétation parodique qu'il convient de souligner concerne le vocabulaire. Le porno se caractérise par l'utilisation de mots tabous. La notion de « tabou » englobe non seulement une dimension sociale et comportementale, mais aussi une dimension linguistique, ce qui explique l'euphémisation des mots et des expressions liés au sexe dans la vie quotidienne. L'appropriation d'un vocabulaire obscène coexiste avec l'utilisation d'un lexique inhabituel et étranger à ce type de discours. Cette opération d'hybridation se démarque du modèle pornographique, car elle détourne l'attention du lecteur de ce qui est représenté vers la construction du texte et vers le travail de récréation linguistique réalisé.

2.3 – Le carnaval du langage

La parodie des romans ne se limite pas à l'idée de réappropriation et de déconstruction des genres et des discours, mais doit être comprise comme affectant la langue elle-même, dans ses niveaux phonologique, morphosyntaxique et lexicosémantique. La composition ironique des romans, en ce qui concerne le langage, s'esquisse dans l'utilisation d'un style oral qui veut représenter la spontanéité communicative d'un texte non littéraire, cependant miné par des choix stylistiques qui dénoncent et mettent en valeur le geste de création artistique.

Le jeu entre réalité et fiction se reflète dans l'opposition que les ouvrages mettent en œuvre entre « parler naturel » et sans prétentions esthétiques et langage littéraire. La récréation de la modalité orale est présente à la fois dans le discours du narrateur et dans celui des personnages. L'une des fonctions de l'oralité est liée à la caractérisation des personnages, qui s'expriment en différents « idiolectes ». Le « discours » infantile de Lori Lamby est, par exemple, marqué par une abondance de diminutifs, l'utilisation de phrases simples et la récurrence de marqueurs conversationnels séquentiels (« aï ») qui reflètent son âge.

L'oralité est une modalité d'utilisation du langage qui accueille des variations de toutes sortes, étant susceptible à de changements et de transformations variés, surtout lorsqu'elle est associée à un acte interactionnel spontané. L'écrit, en revanche, passe par une planification préalable et est moins sensible aux interférences externes. Afin d'incorporer l'oralité dans la narration, les ouvrages sélectionnées établissent une dynamique conversationnelle entre le narrateur et son interlocuteur et s'approprient certains des éléments prédominants de l'interaction orale, tels que les marqueurs d'interlocution discursifs, les déictiques, les coupures rythmiques et sonores et le registre familier.

Les marqueurs conversationnels sont souvent incorporés dans les romans pour : organiser le discours, situer le sujet, signaler le type de rapport qu'entretiennent les narrateurs et les narrataires, tester l'attention et l'adhésion de l'interlocuteur. Ceux qui entraînent l'implication de l'autre (“você veja”, “olha”) sont récurrents dans le corpus et renforcent la dimension conversationnelle du récit.

L'utilisation de déictiques contribue à la création d'une illusion d'interaction verbale. Dans l'extrait de *Pornopopeia*, il y a des marqueurs de valeur personnelle, spatiale et temporelle qui inscrivent l'énonciation dans un contexte donné, les plaçant dans un *hinc* et *nunc* fictifs. Cet ancrage énonciatif s'impose dans la communication orale et, incorporé dans la narration, finit par créer une illusion de communication directe entre les interlocuteurs.

Les ouvrages simulent une communication non planifiée et instantanée. Les hésitations, les phrases incomplètes, les erreurs, les rectifications et les clarifications, typiques des interactions orales, font partie des textes. À travers les auto-corrrections des narrateurs, les romans mettent en scène leur nature inachevée. Ces procédés fonctionnent en convergence avec l'adoption d'un registre informel. Un autre élément à souligner est le fait que les ouvrages subvertissent ponctuellement les conventions d'écriture en privilégiant la phonétique au détriment de l'orthographe officielle.

L'appropriation ludique et souvent humoristique des variantes linguistiques dans les ouvrages rompt avec l'uniformité stylistique. Zé Carlos, par exemple, mélange différentes variantes régionales brésiliennes, en plus de parodier une sorte de langage

corporatif, caractéristique du domaine de la publicité. Il est important de noter que la parodie se manifeste dans la langue de Zé Carlos non seulement dans la « reproduction » de différents modes de discours, mais aussi dans la manière dont il réécrit les dictons populaires. En intégrant la polyphonie à travers la voix narrative, en juxtaposant différentes tendances discursives, dialectes et registres, les ouvrages étudiés et, dans une plus large mesure, celui de Reinaldo Moraes, exploitent pleinement la vocation dialogique du genre romanesque.

L'adoption d'un style oral s'accompagne de procédés qui visent à reproduire graphiquement les particularités de la prosodie des personnages ou d'autres phénomènes sonores évoqués par les narrateurs. La séparation syllabique et les majuscules sont des ressources qui donnent une plus grande expressivité au discours des personnages, indiquant parfois une prononciation particulière d'un mot, intonation emphatique ou un moment d'exaltation. La manière dont certains de ces « effets sonores » sont représentés renvoie, non par hasard, à l'hypertexte, langage typique de la communication virtuelle, qui correspond à une écriture oralisée.

Comme le registre familier et le langage obscène prédominent dans les romans, l'incorporation des mots et expressions caractéristiques d'un registre soutenu ou qui renvoient à une diction littéraire provoque un effet d'étrangeté. Le langage poétique caricatural peut être utilisée pour produire des effets spécifiques. Des choix stylistiques donnent, par exemple, à certains passages du texte un ton épique qui contraste avec la diction habituelle des narrateurs et avec le thème grossier. Le langage figuré, les métaphores, l'équivoque sexuelle, les doubles-sens sont également des outils dont les auteurs disposent pour donner une dimension comique aux textes.

La néologie dans les récits est liée à une volonté d'exhibitionnisme linguistique. En adoptant cette ressource, les textes soulèvent plusieurs types d'étrangeté et favorisent une désautomatisation de la lecture. Zé Carlos est, parmi tous les auteurs fictifs, celui qui s'investit le plus dans la jonglerie lexicale. Reinaldo Moraes investit dans une « exhaustivité expressive », juxtaposant plusieurs modalités de recreation linguistique. Les abondantes inventions du narrateur de *Pornopopeia* contribuent à la création d'une diction qui lui est propre. Le néologisme syntagmatique et, en particulier, la formation de mots à partir d'opérations de préfixation et suffixation, est l'une des principales

caractéristiques de son discours, que l'on peut également observer dans *Quenga de Plástico* et *A Casa dos Budas Ditosos*.

3 – LA SCENE DE L'ECRITURE

3.1 – La métatextualité

L'autoréflexivité, associée dans les romans à la spectacularisation de l'écriture, est activée par la métatextualité et la mise en abyme. Dans plusieurs commentaires métatextuels, les narrateurs projettent la réception, se mettant à la place de leurs lecteurs. Le métatexte engage une réflexion sur le type de communication établi par la littérature. Le *corpus* établit une dynamique ludique et autoréflexive que de nombreux critiques littéraires associent à la métafiction postmoderne. Certes, l'auto-référentialité n'est pas exclusive à la postmodernité. La critique souligne, cependant, l'importance accordée aux stratégies métatextuelles à l'époque contemporaine.

Le métatexte met en évidence les codes génériques et les conventions narratives qui ont un impact sur la réception. L'accent est mis sur la vraisemblance, la fiction et l'illusion mimétique. Certains passages métatextuels ouvrent également un espace de réflexion sur le fonctionnement même du langage. Face au défi de l'écriture, Lori est constamment exposée à de nouveaux mots. La fascination de la découverte et la relation qu'elle établit avec ces nouveaux mots sont avant tout déterminées par leurs sonorités. En isolant le vocable de son univers référentiel, le personnage met en évidence la matérialité des signes verbaux, l'arbitraire des noms et les multiples possibilités de les resignifier. Une partie de l'aventure scripturaire de Lori est de réunir le signifiant et le signifié. L'histoire de Lori Lamby est l'histoire d'un lecteur en construction.

3.2 – La mise en abyme

La mise en abyme est une forme de répétition et de dédoublement. Comme la métatextualité, elle permet aux romans de dramatiser leur propre fonctionnement et de montrer les coulisses du spectacle narratif. Selon la théorisation proposée par Lucien Dällembach, pour décrire une structure textuelle comme étant en abyme, il est nécessaire

d'identifier un fragment qui « inclut l'œuvre qui l'inclut » et il faut qu'il existe, entre la partie et le tout (autrement appelé l'élément primaire et secondaire), une relation d'homologie ou de continuité⁹. Pour le critique, cette technique permet une autorégulation de la lecture, qui peut soit contribuer à la désautomatisation de cette activité en établissant une autoréflexivité, soit garantir une plus grande lisibilité du texte, en regramatisant des éléments du récit. Dans le corpus, la procédure est liée à l'exposition exhibitionniste des principes de composition qui régissent les récits, ainsi que de ses éléments thématiques, chargés d'activer une lecture distante et ironique.

Deux des principales fonctions, en règle générale, attribuées à la mise en abyme qui peuvent être identifiées dans les romans sont : fournir une vue d'ensemble, en agissant comme un modèle ou une réplique du texte dans lequel il est inséré ; et agir comme un « manuel d'instructions » qui permet au lecteur de reconstituer les significations des textes. Dans le corpus, la mise en abyme explicite les principes qui régissent la composition des récits.

Dans *Quenga de Plástico*, la mise en abyme produit une réplique en « miniature » du texte complet. Après avoir été emprisonnée, Leysla Kedman produit son "De profundis". Le récit couvre de manière synthétique une longue période de la vie du personnage, ayant comme point de départ sa première expérience sexuelle, terminant par la description de sa première expérience comme actrice porno devant la caméra. L'apparente association libre et le caractère épisodique et fragmenté qui caractérisent la composition du récit englobant sont présents dans le récit mineur. Leysla passe brusquement d'une anecdote à l'autre, sans en conclure aucune. Au milieu des aventures racontées, comme d'habitude, des digressions viennent interrompre le récit.

Dans *Pornopopeia* et *Quenga de Plástico*, l'utilisation de la mise en abyme n'impose pas de déviation brutale à l'intérieur du macro-récit. Bien que les fragments textuels constituent des blocs narratifs qui peuvent être isolés du reste de la narration, ils établissent une relation de continuité (dans le roman de Moraes) ou de synecdoque (Frank) avec la structure englobante. Dans l'ouvrage de Hilst, la mise en abyme représente une rupture dans le récit de Lori. Dans la trilogie obscène, en particulier dans les deux

⁹ DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil, 1977, p. 51.

premiers volumes, est récurrente la juxtaposition de textes (de genres variés) qui ne récupèrent pas les éléments diégétiques du macro-récit. Il n'y a donc pas de continuité flagrante entre eux. Une relation d'homologie peut cependant être reconstituée entre les éléments primaire et secondaire (et ceux-ci entre eux). Cette dynamique s'observe entre le *Caderno Rosa* et le « *Caderno Negro* ».

Les deux cahiers fonctionnent, comme les titres l'indiquent, comme un contrepoint l'un à l'autre. Le cahier noir met en abyme non seulement un élément thématique important du texte global, l'idée d'initiation, mais aussi certaines caractéristiques génériques de la pornographie. Les deux narrateurs s'approprient des codes spécifiques à ce discours, tels que la composition d'images, l'auto-description et la mise en scène du regard, qui leur permettent d'exprimer ce qu'ils voient, ce qu'ils ressentent et la progression de leurs plaisirs. Enfin, le geste de la lecture est mis en abyme. La mini-histoire offre un renversement de rôle pour Lori, qui abandonne sa position de productrice et assume provisoirement le statut de destinataire, ce qui est renforcé par la métalepse, lorsque la voix du narrateur extradiégétique fait irruption dans la strate narrative inférieure, produisant un court-circuit polyphonique.

Les différents usages de la mise en abyme identifiés participent à l'élaboration d'un contrat de lecture, basé sur la nécessité d'adopter un « double » regard qui prend en compte l'architecture textuelle, la superposition des significations, les normes de référence, la mise en scène que les ouvrages établissent, les tensions qu'ils produisent et le point de vue global, ironique, qu'ils mettent en œuvre.

SECONDE PARTIE - POTENTIALITÉS DU DISCOURS SATIRIQUE

Les ouvrages appellent à une lecture active et autoréflexive, car ils véhiculent des récits qui explorent l'ambiguïté et la duplicité à travers une composition ironique et paradoxale. Cette même dynamique régit le discours satirique intégré dans les romans. L'ironie est l'un des principaux outils pour construire l'univers de la satire. L'instabilité inhérente à la communication ironique peut être identifiée dans les tensions créées par les récits : entre attaque sincère et jeu ; entre la dénonciation et la blague.

Le discours satirique se caractérise par le lien qu'il établit avec le monde réel et par la manière dont il critique et expose au ridicule des éléments de cette réalité empirique, qui incluent les normes et conventions qui régissent un moment historique donné. Les romans étudiés ici sont riches de ces éléments, car ils évoquent un cadre de références sociales, culturelles et historiques, dialoguant avec un ensemble de connaissances partagées qui constituent le répertoire du lecteur. Ils manifestent ainsi certaines des principales tensions de leur temps et incitent le lecteur à confronter le réel introjecté dans les récits, souvent déformé ou caricaturé, à sa propre perception du réel et vision du monde. La prédisposition du destinataire à problématiser les propos du satiriste est l'une des conditions fondamentales de la compréhension de la satire. Lorsque l'auteur n'est pas sincère sur un sujet tabou, le lecteur se sent autorisé à rire. Si une telle interprétation n'est pas effectuée, le rire peut ne pas se produire car il est considéré comme inapproprié.

La satire présente comme problème central son rapport à la réalité et, en ce sens, elle vise un certain type de réalisme, bien qu'elle exagère ou déforme, souvent par le grotesque, des éléments du monde extratextuel. Le texte satirique fait généralement des déclarations fictives sur des sujets réels et, par conséquent, implique un conflit entre ce qui est factuel et ce qui est fantastique. Loin de distancer le lecteur du réel, la satire l'invite à le réexaminer.

Le *corpus* établit une série de liens avec le monde extratextuel, en le représentant à travers une perspective carnavalesque qui véhicule un point de vue non hégémonique. Il met ainsi en évidence ce que la réalité présente comme incongru et insatisfaisant. Comme la plupart des textes satiriques, les romans sont inextricablement liés au contexte de l'énonciation, aux domaines de la connaissance, de la culture, des institutions, des attitudes et des croyances d'une société et d'un moment historique particuliers.

4 – BASÉ SUR DES FAITS IRRÉELS

4.1 - La vraisemblance

Les romans étudiés ici activent certains cadres référentiels, invitant le lecteur à confronter sa perception et sa connaissance du monde aux données présentes dans l'univers fictif. La représentation des modèles culturels, des préjugés, des stéréotypes, des croyances populaires et des opinions qui constituent le bon sens dialogue ainsi avec un imaginaire collectif. L'action de la doxa pour établir un « terrain d'entente » est décisive dans la lecture de tout texte, mais elle acquiert, dans les ouvrages, une plus grande visibilité, puisqu'ils reposent sur deux tendances opposées, de familiarisation et d'étrangeté. Ils construisent un monde fictif cohérent et identifiable, qui fait allusion au monde réel, mais incorporent des éléments qui signalent le caractère ludique, fantastique et artificiel des récits.

Le discours satirique vise une forme de réalisme, ou plutôt, il établit un lien avec l'univers extratextuel, même s'il est souvent représenté de manière caricaturale ou carnavalesque. Les ouvrages activent, chacun à leur manière, et, dans certains cas, intègrent dans les récits, un questionnement sur la vraisemblance et sur le réalisme. Ce sujet occupe une place importante dans les recommandations faites par Zé Carlos à son éditeur dans *Pornopopeia*. Le narrateur exprime une inquiétude quant à la réception de son histoire, ce qui lui fait abandonner, pour la version finale de son scénario, des coïncidences jugées improbables, mais qui se sont produites dans la « vraie vie ». Zé Carlos soumet la vraisemblance et la cohérence internes de l'ouvrage, à la vraisemblance externe, déterminée par le bon sens sur ce qui peut être vérifié dans le monde réel. Il existe cependant un décalage entre l'idéal de réalisme exprimé par Zé Carlos et la construction narrative. Face à l'ensemble des aventures qui constituent l'intrigue policière du roman, le souci de vraisemblance prend une dimension ironique, après tout le récit a quelque chose d'improbable et d'absurde.

Les romans du *corpus* semblent établir un pacte paradoxal avec le lecteur. En ce qui concerne ce que ces histoires contiennent d'irréalisme, il convient de noter que le profil de certains narrateurs comporte un certain degré d'artificialité. Il y a quelque chose d'incongru, d'étrange, d'atypique et de surprenant dans la construction de ces personnages qui se distinguent par leur infailibilité, leurs talents et accomplissements extraordinaires, leur manque d'empathie ou de culpabilité. CLB et Leysla, en particulier, sont des personnages qui défient les limites de l'humain. Les interdits sociaux ne semblent pas peser sur elles, car elles sont en quelque sorte à l'abri des conséquences de leurs actes. Ce caractère surhumain ou inhumain est d'ailleurs évoqué dans les ouvrages. Alors que la libertine s'attribue le titre de prêtresse d'Aphrodite, la prostituée se décrit comme une femme en plastique.

Bien que de nombreuses lois de la probabilité et de la justice, ainsi que les normes et codes sociaux ne s'appliquent pas pleinement à ces personnages, les romans mettent en œuvre une dynamique réaliste à travers d'autres éléments. L'univers dans lequel se situe CLB est, par exemple, régi par les mêmes valeurs qui commandent l'univers extradiégétique. Le discours de CLB s'oppose au bon sens et à la morale dominante. Elle ne s'insère pas dans un monde fantastique ou parallèle dicté par des normes et des règles spécifiques, au contraire, c'est l'objection à un *status quo* qui donne à la narratrice son caractère subversif. L'ouvrage ne met pas en scène une rupture radicale avec le monde extratextuel.

Dans le roman de Hilda Hilst, la prostitution de Lori est traitée de manière banale jusqu'au retournement imposé par la révélation de la « vraie » origine du texte qui n'intervient que dans le dernier acte du récit. C'est à travers la lettre de l'enfant que le lecteur a accès à la réaction des parents de la fille, ce qui rétablit provisoirement « l'ordre normal » des choses et réintroduit les tabous dans l'univers intradiégétique. Dans ces romans, il ne s'agit pas de construire une histoire réaliste ou absurde, mais de basculer les frontières qui séparent le réel et la fantaisie. La dimension provocatrice et l'efficacité humoristique et satirique du texte viennent de cet équilibre.

Quenga de Plástico échappe au domaine de la logique mondaine et promeut une relation autre avec le réel, provoquant un effet d'étrangeté. Le caractère absurde du discours de la narratrice épouse l'improbabilité qui caractérise l'intrigue, renforcée par

d'autres caractéristiques du récit : le manque de profondeur psychologique des personnages dont les comportements ne semblent pas justifiés ; la juxtaposition aléatoire de scènes ; les changements brusques de décor ; et l'absence d'un fil narratif clair ou d'un conflit central. L'irréalisme comique est renforcé par les rebondissements burlesques qui interviennent dans le récit.

4.2 – L'univers du réel fictif

La possibilité de situer le récit dans une période historique aide le lecteur à ajuster ses paramètres de jugement et d'attentes au regard de la vraisemblance du récit et du rapport qu'il établit avec la réalité. Les ouvrages du corpus explorent, en grande partie du fait de leur dimension satirique, cette connexion, testant en permanence les connaissances du lecteur. Les auteurs préfèrent une caractérisation temporelle indirecte, basée sur des indices historiques et socioculturels, à une datation précise. On vérifie l'ancrage des ouvrages dans la contemporanéité, ou plutôt la proximité temporelle entre le présent de l'énonciation dans l'univers diégétique et le moment de publication. Si certains romans, en particulier *A Casa dos Budas Ditosos*, invitent le lecteur à se pencher sur le passé, ils dialoguent de manière plus substantielle avec le présent et avec certaines problématiques qui marquent la contemporanéité.

Afin de rendre possible une cartographie mentale et de renforcer l'effet de réalisme et de vraisemblance, les éléments suivants sont intégrés dans les récits: a) des toponymes qui désignent des lieux pouvant être localisés dans l'univers extradiégétique, par conjecture familière au lecteur, comme les villes de São Paulo, Salvador et Rio de Janeiro; b) des références à des lieux fictifs inspirés d'un modèle réel, comme Cural de Dentro et Porangatuba, respectivement dans « Caderno Negro » et dans *Pornopopeia*; c) la reproduction de dynamiques spatiales spécifiques, comme celles relatives aux grands centres urbains, notamment dans *Pornopopeia*; et d) la représentation des dichotomies spatiales qui intègrent le répertoire du récepteur (zones urbaines et rurales; quartiers riches et pauvres; lieux de travail et lieux de loisir; ville et campagne; espaces publics et espaces privés, entre autres) et qui se manifestent en général sous forme de tension ou

d'opposition. Cet ensemble d'informations spatiales aide à la caractérisation des personnages et à la structuration de l'histoire.

Dans le roman de Hilst, le « *Caderno Negro* » fonctionne, sous plusieurs aspects, comme un contrepoint au récit de Lori dans lequel il est inséré. Si l'histoire principale active la tension entre la maison et le monde extérieur, le récit se fonde sur l'opposition entre milieux rural et urbain. Reinaldo Moraes, comme Hilda Hilst, créent un espace fictif qui, dans *Pornopopeia*, fonctionne en opposition à la ville de São Paulo, lieu narratif de la première partie du roman, et à ce qu'il représente dans l'imaginaire collectif. Le chevauchement entre le réel et le fictif est incarné par le toponyme choisi par l'auteur « Porangatuba » dont le son familier évoque des noms de villes brésiliennes d'origine tupi-guarani : comme Ubatuba (état de São Paulo) et Porangatu (Goiás). En plus de placer Porangatuba dans une véritable cartographie, le narrateur lui donne une représentation réaliste, décrivant le paysage, la topographie, l'architecture et l'histoire du lieu.

Dans *Pornopopeia*, la fabrication d'un effet de réel est liée à la reconstruction fictive de la ville de São Paulo. Le texte met en pratique des stratégies textuelles qui permettent d'assimiler la géographie du roman à une organisation spatiale préexistante, guidant la perception du lecteur et l'invitant à reconnaître un modèle basé sur la réalité. Grâce aux informations données par le narrateur, il est possible de situer avec une certaine précision ses actions et ses mouvements dans une zone urbaine définie, un simulacre fidèle du modèle extralittéraire.

Les conditions d'habitation que décrit Zé Carlos et, surtout, la localisation de ses appartements dans des quartiers jugés nobles, renforcent l'idée qu'il appartient à une élite économique. Afin de remédier à son désir de sexe et de drogue et d'établir des liens sociaux qui ne seraient pas, dans un premier temps, « compatibles » avec sa position sociale, il choisit de fréquenter le quartier rouge du centre-ville de São Paulo. Le texte dialogue avec une image stéréotypée de cette zone de la ville : un espace nocturne et effervescent de décadence et de dégradation, scène de toutes sortes de débauche où le crime et la transgression peuvent se produire dans la sphère publique. C'est donc un lieu obscène par excellence. L'imbrication du réel et du fictif est mise en évidence par la coexistence entre toponymes qui renvoient à des lieux qui existent dans la réalité extradiégétique et des personnages et des lieux fictifs.

5 – LES CIBLES DE LA SATIRE

5.1 – Problématiques nationales

La dimension ludique et le caractère critique des romans sont indissociables. Ils abordent des questions liées à des problématiques typiquement nationales et des questions d'intérêt universel. Trois thèmes majeurs reçoivent un traitement satirique dans les ouvrages : l'histoire du Brésil, en mettant l'accent sur la sphère politique et sociale ; les inégalités ; ainsi que la culture et la consommation de masse.

Si la plupart des références socio-historiques et culturelles identifiées dans le corpus situent le temps d'énonciation plus ou moins précisément au moment de la publication, d'autres, liées au passé des narrateurs, ajoutent plus d'épaisseur à la biographie de ces personnages. Ce type de contextualisation se retrouve dans le travail de Reinaldo Moraes et de João Ubaldo Ribeiro. Tous deux intègrent dans le récit une période importante de l'histoire brésilienne, l'installation de la dictature militaire en 1964. En définissant le coup d'État comme une étape importante dans les récits, les textes de Moraes et Ubaldo Ribeiro dialoguent avec une mémoire collective et se focalisent sur la répercussion de cet événement dans la vie quotidienne des protagonistes. Pour le premier, la contextualisation contribue à la caractérisation du personnage principal, par rapport à son origine et son identité. Pour le second, il est lié à un changement de situation et de scénario pour l'héroïne.

Zé Carlos n'aborde pas la période de la dictature en termes de pertes et de gains. Il prouvera, tout au long de son récit, qu'il est un individu avec une idéologie changeante et des valeurs qui les sont tout autant. Il est l'opposé de son frère aîné, Rubens, décrit comme un intellectuel mélancolique. Zé Carlos et son frère ont grandi dans un environnement familial dont la principale figure d'autorité était le père, un conseiller bancaire conservateur opposé à toute forme de désordre et attaché au *status quo* et aux privilèges inhérents à sa position sociale. Il était, comme le narrateur l'insinue, un « pseudo-démocrate ». Zé Carlos expose, avec un détachement ironique, les contradictions de la figure paternelle, adepte, apparemment, d'une dictature « légère ». A

travers ce personnage, Reinaldo Moraes dialogue avec un phénomène des dernières décennies : l'augmentation de la méfiance d'une partie de la population brésilienne dans les institutions politiques et la diffusion d'un discours nostalgique de la dictature. A travers la juxtaposition des trois personnages masculins, Reinaldo Moraes expose différentes manières de se positionner devant l'Histoire.

Concernant *Casa dos Budas Ditosos*, on constate que, tout au long de son témoignage, CLB évite les sujets liés à la sphère publique, aux grands événements et aux intérêts nationaux. Son positionnement politique, ainsi que sa vie professionnelle, sont des sujets rarement abordés lors de son projet autobiographique. Ses prises de position idéologiques concernent principalement le monde privé. La dictature gagne donc une place prépondérante dans le récit comme un point de référence temporel qui révèle une facette politisée inhabituelle pour la protagoniste. CLB dénonce l'opportunisme qui s'est installé à Bahia dans la période post-1964. La critique intègre une condamnation systématique de l'hypocrisie, sujet récurrent du discours de la narratrice, mais représente également une déviation, puisque le grand intérêt de CLB est l'évolution des mœurs au Brésil, notamment celles liées au sexe.

À travers des références à des événements réels et à des phénomènes socioculturels, les romans de Hilst, Frank et Moraes privilégient le dialogue avec le présent et avec des problématiques qui ont caractérisé la société brésilienne au cours des trente dernières années. La référentialité dans le texte d'Ubaldo Ribeiro est construite à travers un regard diachronique. Dans la *Casa dos Budas Ditosos*, l'accent est mis sur les transformations qui ont bouleversé, souvent radicalement, la vie intime et privée des gens. Ce panorama est présenté du point de vue de CLB, dont le récit couvre une période de plus de sept décennies, étant donné que le personnage a 68 ans au moment de la production du récit, mais commence son « autobiographie » par des histoires et anecdotes transmises par ses aïeux. Le caractère ludique et comique du livre n'empêche pas la réflexion critique qu'il développe autour du passage du temps et de l'évolution des coutumes, au contraire, il met en lumière les drames et les paradoxes de ce processus. En tant que femme blanche brésilienne, née entre les années 1920 et 1930, la narratrice représente une génération qui a assisté, au fil du temps, à plusieurs changements concernant les coutumes, les pratiques quotidiennes et la conception même de la liberté des femmes.

En plus de montrer comment les tabous et la morale dominante influencent la relation des femmes avec le sexe, CLB rapporte certaines avancées sociales et scientifiques. Le personnage profite de la révolution sexuelle des années 1960, notamment en ce qui concerne les progrès des méthodes contraceptives.

Dans *Pornopopeia*, contrairement à ce qui se passe dans les autres romans du corpus, la référence à un événement réel et datable permet de situer le présent de l'énonciation dans un laps de temps précis, entre novembre et décembre 2006 : le massacre qui a eu lieu dans la ville de São Paulo entre le 12 et le 21 mai 2006, à la suite du conflit entre l'organisation criminelle du Premier Commandement de la Capitale (PCC), la Police Militaire et les escadrons de la mort. C'est l'un des événements les plus violents de l'histoire de la capitale de São Paulo, faisant 564 morts. Reinaldo Moraes relie l'élément déclencheur de l'intrigue policière dans le roman, le meurtre du trafiquant de drogue Miro, à ce massacre, explorant ainsi le chevauchement entre histoire et fiction. Il dialogue avec des problématiques contemporaines : le pouvoir parallèle représenté par les organisations liées au trafic de drogue, les abus de pouvoir de la police et l'opportunisme des médias qui exploitent des petites et grandes tragédies nationales.

Bien que la succession de malheurs dans la trajectoire de Zé Carlos soit, comme il l'indique lui-même, improbable, ce qui détermine sa fin tragique est un échec général du système de sécurité publique et de la justice du pays à cause de la corruption. Le roman reproduit ainsi l'image d'un pays dont les institutions sont dysfonctionnelles.

La stratification sociale et les drames résultant de l'inégalité sont des thèmes qui se prêtent bien à une distorsion satirique. Dans *Pornopopeia*, Reinaldo Moraes donne la voix à un narrateur appartenant à une classe moyenne riche, qui expose avec une sincérité déconcertante les différents stratagèmes utilisés pour profiter de sa situation. Il privilégie la facilité et la commodité, au détriment de l'effort et du travail. De nombreux commentaires et attitudes du narrateur envers les individus appartenant à des couches sociales moins privilégiées sont déterminés par un sentiment de supériorité de classe. Les stéréotypes offensants s'expriment, comme d'habitude dans le roman, par l'inventivité linguistique et la moquerie. Il démontre un plaisir pervers à « arnaquer » et à exploiter

des personnes qui se trouvent dans une position sociale défavorisée, en particulier les femmes pauvres.

Le roman de Reinaldo Moares a été publié en 2008, au milieu du second mandat de Lula, et celui de Juliana Frank, en 2011, la première année du mandat de Dilma Rousseff qui lui a succédé. Les deux textes dialoguent avec des images construites autour de l'ex-président. Leysla récupère une image positive et idéalisée de l'homme public. La construction de cette représentation est, dans une large mesure, rendue possible, comme le suggère la narratrice elle-même, à travers l'histoire de vie de l'ex-président marquée par le dépassement de la pauvreté. En se comparant à Lula, l'actrice porno vise à activer le même imaginaire, se plaçant comme modèle devant ses pairs. L'effet comique de l'énoncé vient de l'arbitraire de cette comparaison, qui ne se fonde que sur l'origine sociale des deux impliqués.

Zé Carlos évoque le scandale de l'affaire du « mensalão » largement médiatisée dans le pays qui a contribué à la consolidation d'un nouveau récit et imaginaire sur Lula, cette fois-ci associés à la corruption. C'est avec ironie que le narrateur dépeint différents positionnements politiques ; plusieurs personnages du roman apparaissent comme des caricatures d'une certaine élite bouleversée par la montée en puissance d'un ex-métallurgiste. Lorsqu'ils font allusion à l'ex-président, les romans évoquent un moment historique récent et un phénomène récurrent dans la démocratie brésilienne : l'idéalisation ou la diabolisation de personnalités publiques. Le texte explore également les stéréotypes liés à l'appartenance politique de personnes différentes couches de la société brésilienne.

5.2 – Consommation de masse et culture

Les romans signalent, avec ironie, une supposée crise des valeurs engendrée, en grande partie, par la marchandisation et la standardisation de l'art, phénomène que les philosophes Theodor Adorno et Max Horkheimer ont dénoncé dans les années 1940 à travers le concept d' « industrie culturelle ». Le corpus aborde des conséquences de ce phénomène, comme le déclassement d'une certaine pratique artistique associée à l'excellence et à l'originalité et la valorisation de la médiocrité. À cette fin, ils se réfèrent

à des modalités de représentation qui manquent de prestige social, notamment la pornographie, et à divers phénomènes de la culture *pop*, tels que la spectacularisation de la vie privée et la création instantanée de célébrités.

Lori s'investit sans hésitation dans l'écriture de sa célèbre « *bandalheira* » ; son père, « l'écrivain sérieux », quant à lui, vit un drame existentiel lorsqu'il est contraint par Lalau, son éditeur, de changer de style et de thème pour populariser, à travers l'obscène, son œuvre : l'éditeur (dont le surnom désigne, dans un langage familier, un voleur) est caractérisé, dans l'univers du roman et, dans la trilogie obscène dans son ensemble, comme un vampire capitaliste. Le jeu littéraire proposé par Hilst révèle un questionnement sur le sens du succès et de la popularité dans le milieu littéraire, qui doit être élargi à une réflexion plus large sur les modes de consommation définis par la culture de masse.

Un dilemme similaire à celui de Lori est vécu par Zé Carlos. Dès les premières lignes du roman, le protagoniste de *Pornopopeia* se retrouve face à l'écriture d'un scénario pour une publicité pour des saucisses de poulet. C'est le type de travail qu'il doit effectuer, contre son gré, pour générer des revenus et maintenir en activité Khmer VideoFilmes Ltda, une société de production créée en partenariat avec son beau-frère Leco, le seul investisseur. Le travail qui vise la subsistance, vu comme opposé à la création artistique libre, combiné à la fois à la banalité du produit, provoque un sentiment d'avilissement indigne qui justifie sa résistance à l'exécution du travail.

Leysla Kedman représente, sans aucun doute, l'opposé des « artistes vertueux » mis en évidence ci-dessus. La star en herbe, se conforme aux modèles de ce qui serait commercialement rentable et s'engage à faire un livre obscène et attrayant. Pour cela, elle cherche tout au long de sa narration à s'en tenir à une certaine superficialité et à contenir ses penchants poétiques. Il est possible de vérifier que, dans le système de pensée du personnage, la littérature est ce qui permet aux êtres humains d'accéder à ce qu'il y a de plus complexe et de plus profond.

Le corpus reprend le trope de l'artiste incompris, pauvre et marginalisé, inscrit dans la tradition littéraire et dans l'imaginaire populaire, mais de manière non idéalisée. Les personnages d'artistes qui y sont représentés ont une volonté de réussite commerciale

et d'appartenance au courant dominant, ce qui les conduit à un abandon (toujours ironique et partiel) aux valeurs soutenues par la culture de masse. La métaphore de la prostitution (littéralement incarnée par Lori et Leysla) illustre ce phénomène, comme proposé par l'analyse que Michel Riaudel fait du récit de Hilst¹⁰.

L'appropriation parodique de la pornographie est au service de la représentation de la massification, de la dégradation, de l'uniformisation de l'art et de l'abaissement du travail de création esthétique. Dans les récits de Hilst, Moraes et Frank, la pornographie est vue par les personnages comme une solution à un problème économique (une question non explorée par Ubaldo Ribeiro).

Dans les ouvrages, la pornographie désigne le revers de l'art et de la haute littérature, puisque, selon le sens commun, elle est dépourvue de toute valeur esthétique. Le porno est généralement compris comme un contrepoint à l'érotisme, considéré comme un mode d'expression compatible avec l'art. Bien qu'ils partagent le même objet, le sexe, tout un discours sur ces deux formes de représentation a été construit pour légitimer et valoriser la représentation érotique par rapport à la pornographie. Cette antinomie contribue à une distinction utilitariste, puisqu'elle détermine ce qui, selon le bon sens, doit être apprécié ou rejeté.

L'adoption de la pornographie comme représentation du revers de la haute littérature dans l'univers des récits ne se justifie pas uniquement par cette supposée incompatibilité. L'un des points communs de la pornographie est son lien avec les notions de consommation et de prostitution. L'association récurrente entre le modèle économique capitaliste et le développement de la pornographie moderne ne peut être négligée.

Le rapprochement entre pornographie et prostitution apparaît à la fois dans l'étymologie du mot « pornographie » et dans l'imaginaire collectif qui l'associe à la fois à la promiscuité et au commerce du corps. La prostitution dans les ouvrages des auteurs peut être vue, comme le dit José Marques Filho, à propos de *Pornopopeia*, comme une métaphore de la position de l'artiste qui, dans la société contemporaine, est souvent obligé

¹⁰ RIAUDEL, " Falandu com Deus...". In: BUSATO, Susanna; REGUERA, Nilze Maria de Azeredo (Orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 146–147.

de « vendre » et de renoncer à son intégrité artistique pour répondre à la demande du marché¹¹.

La relation entre pornographie et prostitution dans les textes de Hilst, Moraes et Frank est systématique. Parmi les narrateurs, Leysla est celle qui représente le mieux la juxtaposition de ces deux notions, rappelant dans plusieurs passages son identité d'actrice porno et de prostituée. L'obscène et la pornographie sont adoptés comme instruments de provocation satirique dans les textes des trois auteurs pour activer un ensemble de représentations négatives et péjoratives qui reflètent, dans l'univers des romans, la situation de soumission de l'artiste aux diktats du marché.

Dans l'ouvrage d'Ubaldo Ribeiro, l'obscène est lié à une volonté de provoquer et de confronter la morale et le discours politiquement correct. La pornographie semble déconnectée de la question du marché. En ce sens, l'héroïne ubaldienne représenterait l'inverse des figures d'écrivains étudiées ci-dessus, incarnant, d'une certaine manière, un idéal de liberté artistique sans restriction. CLB voit son témoignage comme un manifeste et non comme un produit à potentiel commercial, étant totalement indifférente à la possibilité de profit. Elle voit son public comme des futurs disciples de sa philosophie libertine et non comme des consommateurs potentiels.

L'idée d'une massification de l'art peut être liée dans les romans de Hilst et Frank à un regard critique sur les effets de la culture de masse dans le monde contemporain. Lori, comme on le sait, a un emploi rémunéré, car, en échange de ses faveurs sexuelles, elle gagne de l'argent et des cadeaux. Pour le personnage, l'accumulation de biens (stimulée par les médias et par la publicité) est synonyme de bonheur. Son désir d'accumulation compulsive de produits est continuellement réitéré dans le roman. En donnant la parole à une enfant prostituée précoce, obsédée par l'argent et corrompue par un idéal consumériste, Hilda Hilst représente de manière satirique et moqueuse certains des principes qui régissent la société de consommation : l'individualisme, la concurrence et la consommation généralisée. Le consumérisme est l'une des principales cibles satiriques d'Hilda Hilst, qui se moque entre autres de la mercantilisation des produits culturels grâce, avant tout, à la télévision qui allie divertissement et merchandising.

¹¹ MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 59.

Ce n'est pas un hasard si Hilda Hilst élit Xuxa comme la grande représentante d'un certain « capitalisme sauvage » et d'un consumérisme exacerbé : elle est l'une des figures médiatiques les plus « rentables » du Brésil. L'immense renommée de la présentatrice a contribué à la construction d'un « empire » économique fondé sur la commercialisation d'une diversité de produits et services associés à son nom.

Dans l'imaginaire de Lori, le sexe et la consommation sont si inséparables que, pour le personnage, l'acte sexuel devient la seule source de revenus possible. La logique qui régit le système capitaliste se réduit ainsi à la prostitution. Sa fascination totale pour l'argent se traduit par une fétichisation de celui-ci.

A travers Leysla, Juliana Frank parodie des personnes qui, grâce aux médias et aux réseaux sociaux, ont l'opportunité de devenir instantanément célèbres. Le texte suggère que des personnalités publiques, comme Leysla, offrent une contribution nulle à la société, incarnant un divertissement sans contenu. La narratrice, consciente du système qui produit ces symboles médiatiques, cherche à plusieurs reprises à incarner ce modèle de célébrité, exprimant une mégalomanie infondée et donc forcément comique.

Frank dépeint une culture de l'artificialité et un univers dans lequel ce qui compte le plus est d'apparaître, d'être remarqué et de devenir quelqu'un qui dicte la mode et qui, grâce à son exposition médiatique, monétise sa notoriété. L'élément comique de cette représentation vient de l'impudeur totale de Leysla. Elle expose franchement son système de valeurs qui englobe l'idée que seules les célébrités peuvent profiter du plein bonheur. Le but de Leysla est d'être considérée comme un sex-symbol et de profiter de tous les privilèges qui vont avec ce statut. En tant qu'icône médiatique, cette prostituée "en plastique", formatée, perd son humanité et devient une simple marchandise.

6 - JUSTE POUR CONTRARIER

La vision généralisée de la satire comme pratique moralisante doit être liée à une certaine conception de la fonction sociale du rire. Il existe une tradition de pensée occidentale qui consiste à dissocier le bon du mauvais rire, le premier étant le résultat d'une joie « légitime » ou naturelle et le second visant à disqualifier, humilier et attaquer quelqu'un.

Beaucoup de critiques qui partagent cette vision de la satire sous-entendent une intention réformatrice de la part du satiriste. Cependant, l'une des plus grandes difficultés dans l'interprétation d'un texte satirique est même de discerner le sérieux de l'écrivain dont l'attaque peut être la manifestation d'une indignation sincère ou une manière de réfléchir, de polémiquer, d'amuser ou même d'exhiber une virtuosité linguistique et stylistique.

La critique se divise aujourd'hui en deux conceptions du satiriste : la plus traditionnelle, celle du moraliste ; et celle du sceptique, défendue principalement par la critique littéraire contemporaine. Alors que le moraliste cherche à imposer ses normes et ses valeurs à ceux qu'il attaque, le sceptique adopte une position ironique à l'égard des normes, étant plus intéressé par l'exploration des questions morales, utilisant des techniques rhétoriques pour exciter, choquer et sortir le lecteur de sa zone de confort au lieu de prêcher des vérités et de défendre des modes de conduite. Selon ce point de vue, l'un des plaisirs que la satire peut procurer provient des spéculations morales qui agissent pour stimuler l'esprit critique de ses lecteurs. La nouvelle conception du satiriste sceptique ne nie donc pas le fait qu'il puisse se référer aux règles qui régissent le monde réel. Comme le souligne Engel, si les membres d'une société cessaient de croire en certaines règles et valeurs, la satire ne serait plus possible¹². Cela n'aurait pas non plus de sens si la réalité devenait trop tragique ou absurde.

La conception du satiriste sceptique s'avère plus appropriée lorsqu'il s'agit des romans sélectionnés, car elle suppose non seulement une attitude ironique à l'égard des

¹² ENGEL, Pascal, "La pensée de la satire", in: DUVAL, Sophie; SAÏDAH, Jean-Pierre (Orgs.), *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*, Pessac: Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 46.

normes, mais aussi une prise de conscience du processus de fictionnalisation qui détermine la fabrication du texte. Dans les romans il n'y a pas un personnage qui puisse être considéré comme une référence ou un bastion moral. Chacun des narrateurs révèle son propre code de conduite éthique qui n'est pas conforme à la plupart des normes revendiquées dans la société. Ce sont des adultères, des criminels, des opportunistes, des menteurs, des intéressés, des sadiques. Même Lori Lamby, qui est en quelque sorte inconsciente du sens de la plupart de ces transgressions, s'insère, comme on l'a vu, dans une dynamique capitaliste, où ce qui compte c'est « gagner », « dépenser » et « posséder ». Ces narrateurs corrompus affichent, à divers moments, un regard critique sur le comportement des autres. Lorsque cela se produit, c'est la déviance qui critique la déviance, ce qui permet aux textes de toucher à diverses questions morales, sans pour autant opter pour une sortie manichéenne. En ce qui concerne la référence aux normes, tant la satire réformatrice que la satire déconstructionniste intègrent l'idée de transgression. C'est sans aucun doute la matière première de ces romans.

6.1 - Le monde à l'envers

Le plaisir de l'infraction, typique de la satire, se réalise dans les romans à travers l'affront au politiquement correct, l'abolition des tabous et le grotesque. La carnavalisation est le principe qui dirige ces opérations. En privilégiant la subversion carnavalesque, les ouvrages dialoguent avec la tradition du rire festif et populaire, dont le plus célèbre représentant satirique est François Rabelais. Pour Mikhail Bakhtin, ce rire collectif qui contient la capacité de « rire de soi », s'oppose au rire punitif et négatif, témoignant de l'image d'un monde en pleine évolution dans lequel sont inclus ceux qui rient¹³. Le carnaval est régi par la logique du monde à l'envers, par l'inversion du haut et du bas et par des procédures telles que la parodie, le travestissement, la dégradation et la profanation.

¹³ BAKHTIN, BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: HUCITEC/Editora da UnB, 1987, p. 11.

La subversion carnavalesque, qui impose une rupture momentanée avec le monde officiel, est un ingrédient fondamental de ces romans. Les narrateurs interrogent et enfrennent, par leurs discours et leurs comportements, tout un système de valeurs, de conventions et de pratiques sociales qui s'appuient sur une loi écrite ou sur une base éthique et morale tacite. Le jeu proposé par les ouvrages repose essentiellement sur le mécanisme de la dé-représentation humoristique, l'un des modèles privilégiés du discours satirique, qui consiste à valoriser ce qui est socialement dévalorisé et vice versa.

Il existe une dissociation claire entre le système de croyance des narrateurs et le bon sens. Contrairement à un système d'idées partagé, les romans défamiliarisent les opinions et les perceptions répandues qui acquièrent souvent un statut de vérité dans la vie de tous les jours. Le discours satirique, ainsi que d'autres modalités d'humour, peuvent présenter comme la cible de son « attaque » tant la loi que l'infraction. En plus de représenter satiriquement les paradoxes, les idiosyncrasies et les absurdités qui caractérisent la société brésilienne contemporaine, les romans explorent le potentiel de l'humour pour remettre en question, contredire et déconstruire ce qui, dans la vie sociale, est considéré comme la norme et peut généralement échapper à la censure et au contrôle social.

La subversion carnavalesque se manifeste en grande partie dans les romans à travers la représentation du mal, de la violence et du crime. Concernant la tradition satirique, ce discours est, en général, saturé d'images d'agression. La libération des pulsions violentes est représentée dans la scène finale du « *Caderno Negro* », récit qui intègre le roman d'Hilda Hilst et qui rapporte l'initiation d'un jeune dans l'univers de la « *sacanagem* ». Le narrateur apprend que Corina, la jeune femme dont il était amoureux et avec qui il a eu sa première expérience sexuelle, a des relations avec d'autres hommes de la ville, dont le prêtre. Le comportement animalesque d'Edernir après cette découverte contribue à la mise en œuvre d'une esthétique grotesque, qui traduit en général une certaine agressivité. Le grotesque, cependant, dans l'œuvre d'Hilda Hilst, en particulier dans sa trilogie obscène, doit aussi être associé à la représentation d'un monde absurde et comique.

La représentation de la corruption morale d'Edernir et l'union entre cruauté, humour et sexe mise en œuvre dans le « *Caderno Negro* » indique un dialogue possible

avec une esthétique sadienne, également identifiée dans d'autres romans du corpus. L'exercice de la liberté au sein de l'univers sadien est, comme l'affirme Eliane Robert Moraes, inconciliable avec l'idée de renoncement et ne se réalise pleinement que dans le mal par la pratique systématique de tous les crimes. Les fondements qui soutiennent sa philosophie ludique sont « l'individualisme radical » et « la négation absolue de l'autre¹⁴ ». Le protagoniste du roman de Juliana Frank incarne très bien ces valeurs. Dans *Quenga de Plástico*, le crime est lié au plaisir solitaire et au rire. La cruauté gratuite de Leysla renvoie à une tradition littéraire libertine dont Sade était un grand représentant. Contrairement aux ouvrages de l'écrivain français, la représentation du mal dans le corpus ne se manifeste ni par l'excès ni par la « règle d'exhaustivité¹⁵ », apparaissant de manière condensée dans les brefs épisodes qui composent le récit.

Un type particulier d'imagination est nécessaire pour créer des « scènes-choc » qui expriment des gestes de transgression. La créativité perverse renvoie au concept d'« hypermoral », développé par Georges Bataille, inspiré, en partie, des textes du marquis¹⁶. Cependant, il faut souligner que l'inventivité mise en œuvre dans les ouvrages pour briser les limites de ce qui serait acceptable dans la société n'implique pas une non-référence aux normes ou la constitution d'un univers parallèle où tout est possible. Bien au contraire, le geste de transgression rebelle revendiqué par les personnages est défini sur la base de la notion d'immoralité. La violation devient un mode de vie.

Les actions de Zé Carlos offrent un contrepoint à l'imaginaire du mal dans d'autres romans. De tous les personnages du corpus, il est probablement le plus cruel, car ses « crimes » (mensonges, trahisons, violations des droits d'autrui) s'inscrivent dans la vie ordinaire du quotidien et ne sont pas le résultat de la même inventivité qui alimente l'instinct maléfique de Leysla Kedman, par exemple. Pour cette raison, ils peuvent sembler plus crédibles et effrayants.

Les romans constituent un espace dans lequel les auteurs peuvent contourner les accords sociaux, imaginer de nouvelles structures possibles et établir ce qui dans la vie

¹⁴ MORAES, Eliane Robert, *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*, São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 10.

¹⁵ BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], Paris: Seuil, 1982, p. 34-35.

¹⁶ BATAILLE, Georges, L'érotisme, in: *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1987, v. X, p. 194.

réelle est condamné par la loi ou condamnable par la morale dominante. Le narrateur d'*A Casa dos Budas Ditosos* déconstruit la notion de péché et attribue à un appel divin son comportement qui diverge systématiquement des vertus et des commandements prêchés par l'éthique chrétienne (comme la bonté et la tempérance). Le renversement carnavalesque opéré par la narratrice représente une double infraction : morale, car elle va à l'encontre d'un système de pensées religieuses ; et sémantique, car elle contredit l'utilisation standard du terme. Parmi les différentes formes de transgression répertoriées dans le roman d'Ubaldo Ribeiro, l'attention est attirée sur la violation du célibat clérical et du vœu de chasteté. *Quenga de Plástico* expose différentes manières de profaner les symboles religieux. Le rapprochement entre le sacré et le sexe est systématique. La profanation de la croix comme objet sexuel, ainsi que le vandalisme des images des saints et de la Bible sont l'expression d'un désir de « sacanear ». Le texte dialogue avec une tradition de textes anticléricaux, dans l'attaque qu'il mène contre des symboles du christianisme.

La déconstruction d'un idéal de l'enfance, ainsi que les provocations à caractère religieux, sont une manière pour les auteurs de s'aventurer dans des « zones à risques ». *O Caderno Rosa de Lori Lamby* investit dans le potentiel transgressif de l'érotisation du corps et du discours d'une fillette de huit ans, allant à l'encontre d'une image d'enfance associée à un temps d'innocence, qui s'oppose à l'image du monde corrompu de l'adulte. En adoptant le point de vue de Lori, Hilst active un imaginaire dans lequel les notions d'enfance et d'innocence sont redéfinies et présentées comme compatibles avec le plein exercice de la sexualité. Le texte juxtapose deux perspectives, celle de la protagoniste et celle qui reflète le monde officiel. Lori est d'abord inconsciente des normes, n'imaginant pas être, dans le schéma de pensée qui est le sien, victime d'un crime. Les personnages adultes, quant à eux, montrent qu'ils sont pleinement conscients de la loi et de l'infraction.

Dans le roman d'Ubaldo Ribeiro, le récit de CLB sur sa propre enfance, expose une représentation d'une enfant inexpérimentée, mais douée et pleine de malice sexuelle, dont l'instinct pervers se manifeste tôt dans la domination de l'autre. À travers leurs narrateurs, Hilst et Ubaldo Ribeiro réinterprètent l'archétype de la nymphette qui trouve dans *Lolita*, de Vladimir Nabokov, sa plus célèbre incarnation littéraire. La nymphette est à la croisée des chemins entre des univers et images opposés. Bien qu'elle soit une version

rajeunie de cette figure, Lori incarne les paradoxes qui la caractérisent, exprimant une naïveté attendrissante et une libido éhontée.

La profanation des symboles religieux et infantiles s'inscrit dans une poétique plus large de déconstruction des interdits moraux. Dans le roman d'Ubaldo Ribeiro, la banalisation des tabous et des pratiques porteuses d'une forte stigmatisation sociale, comme l'inceste, la pédophilie, la zoophilie et l'adultère, est systématique. Tout acte qui permet la satisfaction d'un désir est considéré comme naturel par le narrateur dont le témoignage promeut une rupture de paradigme à travers le sexe. En plaçant l'apologie de l'inceste au centre du système de valeurs prôné par CLB, le roman expose, à travers la littérature, le rôle fondamental et le statut paradoxal de cet interdit dans la conception de l'institution familiale.

La production d'un discours sur le sexe, à travers la simulation d'une confession autobiographique est basée sur l'inversion entre ce qui est considéré comme standard et ce qui est marginal. Ubaldo Ribeiro ne supprime pas la notion de norme dans son texte, mais la déplace vers d'autres pratiques. Le témoignage de CLB donne une légitimité aux sexualités périphériques et aux fétiches sexuels - disséqués à travers l'histoire par la science, persécutés par l'Église et discriminés ou tolérés par la société en général - attribués à des groupes spécifiques d'individus, souvent stigmatisés. La narratrice disqualifie et, en même temps, cherche à convertir ceux qui manifestent un comportement hétérosexuel, vu comme la norme. Le discours du personnage met en œuvre une typologie d'individus basée sur leurs orientations sexuelles à travers des propositions discriminatoires et vexantes contre ceux qui ne sont pas alignés avec sa vision du sexe.

La rupture avec le monde officiel proposée par les romans se produit suite aux discours et aux idées que les narrateurs cherchent à légitimer. Pour renforcer ses postulats controversés, CLB utilise la généralisation, les modalisateurs de la certitude et des formulations qui expriment une vérité universelle, comme les dictons populaires. Une telle position autoritaire pousse la carnavalisation à l'extrême. La narratrice déplace également la discussion sur les pratiques et les fantasmes sexuels, de la sphère intime au domaine public. Selon son idéologie la satisfaction des désirs charnels est le principe qui doit guider les relations sociales.

CLB se préoccupe de diffuser un manifeste d'intérêt public et d'attrait universel. L'une des nombreuses raisons qui l'ont amenée à entreprendre le projet est un idéal réformiste qui consiste à promouvoir une révolution des coutumes. La narratrice croit que le désir lubrique doit surmonter toute restriction opérée par la culture, la religion, la morale et la loi. Elle le synthétise à travers l'aphorisme suivant : « A vida é foder¹⁷ ». Le plaisir sexuel est la mesure de toutes choses et, pour y parvenir, tout est permis. CLB propose un discours discordant dans lequel la liberté d'être « contre » devient une obligation, se révélant aussi normative que la pensée conservatrice et puritaine qu'elle combat. Son radicalisme, sa tendance à exagérer et à généraliser sont quelques-uns des principaux outils satiriques du roman et le lecteur est invité à comparer cette représentation caricaturale aux positions politico-idéologiques qui peuplent l'arène publique.

Bon nombre des discours sociaux et des lieux communs que les narrateurs déconstruisent de manière carnavalesque touchent à la question du genre sexuel. Il est important de souligner le fait que le corpus est composé de textes écrits par des auteurs masculins et féminins qui explorent et souvent subvertissent la « diction » et les perspectives communément associées aux deux sexes. Reinaldo Moraes corrobore ironiquement cette conception de l'écriture autobiographique à travers un narrateur auteur qui exprime, de manière caricaturale, une masculinité prédatrice. Les autres auteurs, en revanche, déconstruisent l'idéal de féminité à travers leurs narratrices.

Hilst, Frank et Ubaldo Ribeiro créent des héroïnes qui incarnent une sexualité traditionnellement associée aux hommes, que l'on peut qualifier de libre, décomplexée, « entreprenante » et indépendante des sentiments amoureux. Le plaisir pour elles est généralement lié à la pénétration (à l'exception de Lori) et à la contemplation et à la manipulation de l'organe génital masculin. Ces personnages occupent, dans certains passages, le rôle actif dans les relations sexuelles, qui se révèle aussi bien dans la pratique (à savoir dans l'utilisation de jouets érotiques qui assument la fonction du phallus), que dans le langage, avec l'utilisation du verbe « comer » en voix active. Si la représentation d'une sexualité libre semble suggérer une autonomisation féminine, les auteurs jouent avec les attentes du lecteur en insérant des contradictions dans les discours des narratrices,

¹⁷ RIBEIRO, João Ubaldo, *A casa dos budas ditosos*, Rio de Janeiro: Objetiva, 1999, p. 139.

surtout lorsqu'elles se placent volontairement en position d'objet de désir et de domination masculins, comme c'est le cas de Leysla Kedman, qui romantise le viol et la violence domestique, ou quand elles critiquent les mouvements de libération des femmes, comme le fait CLB. Le discours sur le genre et sur la relation de pouvoir entre les sexes joue ainsi un rôle important dans l'affront au politiquement correct.

6.2 - Le politiquement incorrect

Les idéologies et les visions du monde des narrateurs sont exprimées à travers un ensemble de déclarations, souvent réductrices et généralisantes, qui seraient facilement classifiées dans le monde actuel comme étant politiquement incorrectes. *A Casa dos Budas Ditosos* attire l'attention, en particulier parce que le texte expose un discours ouvertement controversé sur les hommes et les femmes. Si, d'une part, la pleine conscience et l'exercice du libre arbitre de CLB, notamment en ce qui concerne la gestion de son corps et de son désir, dialogue avec les luttes féministes du passé et du présent ; de l'autre, la libertine ridiculise le mouvement et manifeste une vision « phallogcentrique » et réductrice de la sexualité et des relations humaines. De manière volontairement controversée, CLB défend l'idée que les différents obstacles auxquels les femmes ont dû faire face, au fil du temps, ont été bénéfiques et leur ont permis de développer une intelligence particulière. La pensée de CLB n'est pas conforme aux discours dominants. Sa philosophie paradoxale est doublement transgressive puisque, comme mentionné, elle s'oppose à la fois à un discours traditionnel et conservateur, ainsi qu'à des revendications progressistes qui marquent l'époque contemporaine.

Les auteurs, notamment João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes et Juliana Frank, ont publié leurs textes à un moment où la notion de politiquement correct est substantiellement installée au Brésil et devient un critère de validation et de dépréciation, voire de censure, de différents types de discours et de prise de positions idéologiques. Ils explorent le potentiel comique associé au manque de respect d'un certain décorum linguistique, se confrontant directement à un système de contrôle et de censure du langage installé dans la sphère publique. Les phrases choc (ou *punch lines*), semblables à des maximes, rythment le récit et condensent une perspective scandaleuse, inhabituelle et donc comique, qui peut être considérée comme offensante pour un groupe social.

D'une manière générale, l'humour touche aux tabous et aux limites morales et remplit également d'importantes fonctions sociales de cohésion et de marginalisation au sein d'un groupe ou entre différents groupes d'individus. Il a un potentiel clivant, car il transforme en général, à travers le stéréotype, le cliché et lieu commun, c'est-à-dire à travers des représentations partagées collectivement, un individu ou un groupe social en objet de divertissement pour un public cible déterminé par le contexte dans lequel il est livré. De cette manière, il crée un espace de communication dans lequel les idées et pratiques répréhensibles, telles que les préjugés et la discrimination, peuvent être exprimées en toute impunité.

Le discours satirique, tel qu'il est intégré dans les romans, propose non seulement une vision carnavalisée de la réalité, mais aussi un affront au politiquement correct. Celui-ci repose sur un idéal libéral et se fonde souvent « sur de bonnes intentions », la standardisation de ce qui est acceptable en termes de discours se présente comme un nouveau type d'interdiction, souvent similaire à ce que la narratrice de *Quenga de Plástico* caractérise comme une « inquisition moderne¹⁸ ». Le politiquement incorrect est configuré comme l'une des principales transgressions proposées par les romans, dialoguant avec des procédures déjà évoquées : la valorisation du crime et du mal, la défense des pratiques tabous et du délit.

Dans les textes d'Ubaldo Ribeiro et Moraes, sont exposées des positions qui vont à l'encontre d'un discours « officiel » soutenu par des politiques publiques sociales et sanitaires. Dans certains passages de *A Casa dos Budas Ditosos* et de *Pornopopeia*, un contre-discours sur les relations sexuelles non protégées et la toxicomanie est établie. Les narrateurs louent l'insouciance et proclament un retour à l'état sauvage, mettant en scène un corps libéré de toute contrainte. Ils diffusent donc une idéologie hédoniste dans laquelle l'idéal de liberté totale et illimitée et la pratique de l'excès contrarient la notion de protection, de responsabilité collective et de préservation de soi. L'ironie et la moquerie sont des outils essentiels dans la construction d'un contre-discours politiquement incorrect qui banalise la maladie et les addictions.

¹⁸ FRANK, Juliana, *Quenga De Plástico*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011, p. 9.

Le traitement léger et humoristique de sujets jugés graves, comme le cas du sida abordé dans un passage du texte de Reinaldo Moraes, révèle un type d'humour généralement qualifié de noir, qui aborde les aspects négatifs de la condition humaine, tels que l'inévitabilité de la mort, la maladie, la misère, le manque de liberté, l'oppression et le racisme. À travers le politiquement incorrect, l'humour noir et le grotesque, Leysla, CLB et Zé Carlos profanent et rabaissent des thèmes jugés dignes d'un traitement sérieux et les déplacent dans un contexte obscène et carnavalesqué. Les romans véhiculent, en général, une succession de déclarations insolites et de « scènes-choc » qui ont pour fonction de créer un espace d'expression échappant à tout contrôle du langage. La pratique de l'insulte discriminatoire et de la moquerie fait partie de la mise en œuvre de cette liberté d'expression.

Les propos de Zé Carlos contribuent à la construction de son propre profil, celui d'un individu moqueur incapable de s'autocensurer. Ses commentaires racistes attirent l'attention sur le potentiel satirique et réflexif de l'ouvrage, révélant, par exemple, les blessures sociales héritées de la colonisation. Le machisme du narrateur et sa misogynie latente défient les idéaux du politiquement correct, intégrant une logique de réification des femmes. Cet aspect du discours du narrateur se manifeste à travers l'association entre le sexe et la nourriture, qui dialogue certainement avec l'usage obscène du verbe « comer » (manger/baiser) dans la langue courante. La réduction métonymique de la femme à son organe sexuel renforce le geste d'objectivation de la femme, considérée uniquement comme un corps disponible pour la jouissance du personnage et à sa disposition. L'annulation de l'identité de ses partenaires est d'ailleurs un geste assumé et revendiqué par le narrateur.

La métaphore équine, récurrente dans le domaine de l'érotisme, chez Reinaldo Moraes est également liée à l'utilisation de multiples opérations de rabaissement de la femme qui ont un effet cumulatif, contribuant à la fabrication du discours machiste. L'image récurrente de la jument est liée à un geste de domination.

Dans la dynamique établie par l'ouvrage, Zé Carlos assume le rôle de prédateur, attribuant le rôle de proie à l'objet de son désir. Enfin, on observe que le discours sexiste est soutenu par certains stéréotypes féminins et masculins et, surtout, par l'opposition entre force et fragilité. Dans la dynamique des relations de Zé Carlos, la femme est passive

et, en ce sens, *Pornopopeia* s'oppose totalement à la représentation qui se fait d'elle dans le roman d'Ubaldo Ribeiro. Elle est à la fois à la merci du pouvoir de séduction du narrateur, qui se décrit comme un "dagueur" efficace, et du désir souvent violent de domination et d'appropriation exprimé par le personnage.

Le geste de domination de Zé Carlos doit être associé à un sentiment de toute-puissance qui lui fait, à certaines occasions, ignorer le non-consentement de ses partenaires. Dans une des scènes du roman, le narrateur commet un viol motivé par le simple plaisir de ne pas obéir à une limite imposée par sa partenaire sexuelle, à laquelle il se réfère de manière offensante. Il y a un cynisme et une ironie perverse dans l'aveu de la transgression.

Le langage vulgaire et dégradant est particulièrement remarquable dans l'élaboration du discours politiquement incorrect de Zé Carlos. Sa moquerie vise tout individu dont l'apparence défie le canon de la beauté. L'hyperbole est un élément important de la caractérisation peu flatteuse des personnages. Les « imperfections » des corps sont exacerbées de manière caricaturale et comique. Il y a aussi un attachement du narrateur au détail ce qui renforce le caractère imagé du texte. La description des corps de ces personnages s'oppose à un idéal d'équilibre et d'harmonie, rejoignant une esthétique du grotesque : elle s'oppose non seulement au standard actuel de la beauté, mais aussi à la représentation classique de la beauté dans l'antiquité, comme le rappelle Bakhtine, marquée par un idéal de perfection et par l'isolement du corps du monde extérieur. Le grotesque explore le processus de dégradation en exhibant les parties du corps qui ont des orifices et en se focalisant sur les fonctions organiques (comme la nutrition, la défécation et la copulation).

Il y a une poétique de l'offense dans *Pornopopeia*, intimement liée, comme on l'a dit, à la violation du politiquement correct. Dans le vaste répertoire d'insultes de Zé Carlos, des termes du registre familier apparaissent souvent, tels que « bicha », « viado », « boiola », « traveco », « piranha », « vadia », « vaca », « putinha », « vagaba », mais ce qui caractérise la diction de Zé Carlos est l'inventivité dans la formulation des invectives à travers les jeux de mots et les calembours. Les surnoms attribués par le narrateur à ses « victimes » sont centrés sur des traits négatifs, à ses yeux, comme la couleur de la peau.

Bien que moins variées et nombreuses, les insultes jouent également un rôle comique important dans les autres ouvrages. Si, dans les romans de Reinaldo Moraes et Juliana Frank, l'insulte est la manifestation d'un regard dérisoire et irrévérencieux, dans les ouvrages de Hilst et Ubaldo Ribeiro, il est généralement associé à des épisodes de colère. Bien que le résultat d'indignations sincères, au sein de l'univers intradiégétique, l'insulte participe au jeu satirique. L'inventivité qui caractérise le langage offensant des romans de Moraes et Frank, fait place dans les autres romans à l'accumulation de termes « consacrés » du registre familial.

Pour Jonathan Greenberg, l'utilisation ludique de l'invective est propre au discours satirique, étant historiquement associée aux manifestations publiques d'une bonne maîtrise du langage¹⁹. Quelle que soit la différence entre les formes de spectacularisation de l'insulte, orale ou écrite, en vers ou en prose, elles se caractérisent par la recherche de la formulation la plus efficace, comique et originale. L'objectif principal de ces jeux n'est pas d'être impoli et de blesser l'adversaire dans son moral, mais de le vaincre verbalement grâce à l'esprit et à la créativité. Bien qu'il y ait un aspect préjudiciable à ces pratiques, elles reposent sur un pacte entre les participants, ce qui contribue à leur acceptabilité et à l'émergence d'un rire collectif. Le même pacte tacite est proposé dans les romans, qui multiplient les formes de vulgarité dans le but d'amuser le lecteur et de montrer les prouesses littéraires des vrais satiristes, les auteurs empiriques.

CONCLUSION

Qu'est-ce qui rapproche un enfant précoce, une libertine sexagénaire, un cinéaste raté d'âge moyen et une prostituée qui veut devenir star ? Ces anti-héros semblent appartenir à un même arbre généalogique dont les racines sont fermement plantées dans le terrain de la provocation. Unis par la *bandalheira* (la saloperie), ils partagent une vision du monde et un *modus operandi* similaires. Dans leurs « autobiographies », ils exposent les difficultés liées à la marginalité, le chemin tortueux vers la gloire et l'enrichissement, les restrictions imposées par le moralisme, facteurs qui imposent des obstacles à une

¹⁹ GREENBERG, Jonathan, *The Cambridge Introduction to Satire*, 2019: Cambridge University Press, 2019, p. 47.

existence pleinement hédoniste. Conscients que l'existence humaine est régie par des exigences morales, sociales et économiques, qui incluent les idéaux de travail, de famille et de réussite, et certains que de telles impositions limitent les libertés individuelles et la poursuite du plaisir, Lori, CLB, Zeca et Leysla se positionnent comme des agents transgressifs. Ils ne représentent pas, néanmoins, une subversion assumée ou un affront direct au *status quo* ; au contraire, ils naviguent sur la mer des obligations et des conventions de manière opportuniste et sournoise.

Vivre, selon la philosophie qu'ils incarnent, est un art « *sacana* » - ou un *sacan'art*. Le sexe est l'antidote à une existence prosaïque et préformatée. Les narrateurs ne peuvent régner que dans l'obscénité et, à travers un regard carnivalesque, ils font du sexe un spectacle au même niveau que des expressions artistiques consacrées. Le monde privé est déchiré au profit de l'exhibitionnisme narcissique. Pour rendre compte d'un « menu » varié de passions, les auteurs sollicitent différents registres et mêlent un vocabulaire obscène à des néologismes, des analogies inattendues et des déformations parodiques, forgeant un mode d'expression hybride et original. Le jeu qu'ils proposent est basé sur un triple processus : d'érotisation du langage ordinaire, de déplacements sémantiques et de créations lexicales. Le potentiel scandalisant et provocateur de l'argot est ainsi diffusé dans d'autres composants et ressources de la langue.

Le choix du sexe comme « angle d'entrée » dans l'histoire d'une vie est une tendance qui s'observe aussi bien dans le domaine de l'autofiction littéraire, représentée par des textes de Catherine Millet, Nelly Arcan et Virginie Despentes, validés par la critique spécialisée, que dans les journaux des travailleuses du sexe, tels que les publications de Bruna Surfistinha. Ce regard particulier sur l'histoire d'une vie concrétise le projet, souvent exhibitionniste, d'exposer le côté secret d'une individualité, constituant une manière atypique, quoique légitime, de « se raconter ». Le succès des productions du genre se justifie par la fascination que l'intimité des autres exerce sur le public et par son potentiel déstabilisateur. Une telle approche est déplacée et adaptée au domaine de la fiction et de l'humour, en ce qui concerne les ouvrages ici étudiés. Mettant en scène un imaginaire pornographique diversifié à travers des pratiques sexuelles hétérogènes et hétérodoxes, ces romans se chargent d'exciter et d'inspirer, mais aussi de choquer et de dégoûter. Ils cherchent à scandaliser en illustrant des fantasmes et des fétiches très

spécifiques (ou paraphilies, pour utiliser le terme médical), en mettant l'accent sur les tabous tels que l'inceste, la zoophilie et la pédophilie.

Le dispositif pornographique ne sert pas de manière isolée à déstabiliser le lecteur ou « épater le bourgeois ». Il met en scène des obscénités d'un autre ordre et intègre le geste satirique à l'origine des ouvrages. La référence aux normes, propre à la satire, sert de base aux auteurs pour peindre des mondes à l'envers dans lesquels la « saloperie » au sens négatif est aussi répandue : l'écrivain « prostitué » son talent, le crime reste impuni, le héros se comporte comme un escroc et le policier est le bandit. Cependant, ils représentent un aspect non réformateur, véhiculant une perspective cynique. Le caractère moralisateur (non moraliste) des romans se révèle dans le regard critique qu'ils portent sur des questions intemporelles et sur des thèmes qui marquent l'époque contemporaine. Ainsi, ils établissent un pont avec le monde, construisant des univers narratifs dans lesquels certaines dynamiques sociales sont subverties ou caricaturées pour mettre en évidence les absurdités du monde réel.

Les approches varient. Hilda Hilst nous entraîne dans une réflexion caustique sur le marché de l'édition et ridiculise le consumérisme. Ubaldo Ribeiro déconstruit la notion de péché et expose le non-dit, les tabous et l'hypocrisie qui imprègnent les relations humaines. Juliana Frank s'intéresse à la quête de notoriété, mettant en évidence le caractère artificiel et superficiel de l'univers des célébrités. Reinaldo Moraes aborde avec une immense dérision les privilèges d'une élite sociale et les inégalités au Brésil dans ses différentes incarnations, à travers un narrateur plein de préjugés. Un questionnement commun à trois des quatre ouvrages concerne la place de l'artiste dans un système de production culturelle de masse. Leysla, Lori, le père-écrivain et Zeca incarnent différentes visions de la création artistique : les deux premières incarnent l'acceptation des lois du marché ; les autres, la volonté de préserver l'intégrité et un point de vue unique. Le dispositif de l'auctorialité fictive permet la distance nécessaire pour remettre en question les valeurs et les diktats de l'industrie culturelle, ainsi que les facteurs qui déterminent la production littéraire et la publication d'un travail : l'image de l'auteur, le support éditorial, le marketing, les tendances du marché et la consommation.

Les alter-ego créés par les auteurs sont les instruments d'un jeu satirique : soit ils représentent des vices et des facettes condamnables de l'homme et du corps social, soit

ils véhiculent une perspective analytique et désapprobatrice sur des éléments de la vie réelle. Cependant, il faut noter que le caractère moralisateur (au sens de positionnement critique) des ouvrages se conjugue à une technique bien rôdée. La satire permet à l'écrivain de diffuser une lecture particulière du monde (perçue en règle générale comme désordonné) et à la fois de démontrer sa maîtrise du langage ou même de faire preuve de virtuosité. En ce sens, elle peut être considérée comme un exercice de style qui inspire généralement de grands écrivains. L'écriture littéraire transforme des pulsions qui pourraient être considérées comme socialement inacceptables en œuvres qui donnent du plaisir. Par conséquent, il ne faut pas négliger le divertissement que le texte satirique offre. Il est régi par un principe ironique ; nonobstant l'allégation de sincérité de celui qui l'écrit, c'est avant tout une forme comique.

Le texte satirique ne s'adresse pas principalement à ceux qu'il affronte, créant en réalité un canal de communication avec un public déterminé, dont le modèle est intériorisé dans les ouvrages. Lorsqu'il trouve un lecteur qui incarne ce rôle, il remplit sa mission humoristique. En devenant un allié du satiriste, le destinataire considère que les affronts commis sont justifiés par les valeurs exprimées dans le texte et/ou par les mérites et les qualités esthétiques de l'ouvrage. Cette modalité discursive cherche donc à établir un pacte avec son destinataire et nécessite un public qui légitime les « attaques » ou qui est prêt à les accepter pour son propre divertissement. L'ironie et la satire ont ceci en commun : elles ont besoin d'une clé de lecture ou d'un complice pour exister en tant que telles.

La réflexion sur l'acte de lire est au cœur des ouvrages étudiés. Selon Wolfgang Iser, chaque œuvre littéraire décrit un lecteur implicite ou impliqué (par opposition à « l'auteur implicite »), une structure textuelle qui « n'a pas d'existence réelle ; car elle matérialise l'ensemble des pré-orientations qu'un texte fictif offre comme conditions de réception à ses éventuels lecteurs²⁰ ». Cette structure agit comme un point de croisement entre le projet esthétique de l'auteur et le geste interprétatif du lecteur. En incarnant ce modèle, le récepteur devient responsable de donner un sens aux actes intentionnels introjectés par l'auteur dans le texte. Sa préfiguration se consolide tout au long de la lecture : un processus graduel dans lequel l'interprétant confronte de nouvelles significations à celles précédemment accumulées, ajustant ses hypothèses.

²⁰ ISER, Wolfgang, *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*, São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 73.

Les auteurs se jouent des attentes du lecteur et construisent des univers dans lesquels les ruptures remplissent des fonctions esthétiques et narratives, soutenues par des éléments qu'ils disposent tout au long des romans comme les pièces d'un puzzle que le récepteur est invité à assembler. L'ensemble des ruptures sémantiques, génériques et discursives constitue un modèle et indique l'agencement ironique et satirique des ouvrages. La tentative de déstabilisation se matérialise dans les romans par l'obscénité ; le politiquement incorrect ; la carnavalisation ; le dispositif de l'auctorialité fictive ; la parodie ; les expériences linguistiques ; l'appropriation et la déconstruction du sens commun ; l'exploitation des tabous.

Tous les individus alphabétisés sont exposés à différentes modalités textuelles et, grâce aux connaissances accumulées par la pratique de la lecture, peuvent prédire, juger et comparer le degré d'engagement et le plaisir que chacune procure. Les romans revendiquent ces distinctions en se posant comme des textes sans grandes prétentions artistiques. Faire rire est cependant une « chose sérieuse ». L'appropriation parodique de l'autobiographie et de la pornographie participent à une stratégie de déguisement. Pour donner un sens aux provocations et aux éléments déstabilisants qui introduisent des tensions dans les récits, le lecteur doit participer au jeu proposé, ajuster ses attentes et mettre de côté certains jugements, sans perdre de vue ce qui est analogue entre le monde à l'envers de la fiction et le réel. Ce travail cherchait à analyser les effets d'une composition ironique et le potentiel du discours satirique dans quatre romans qui font de la "saloperie" un principe poétique. Ce faisant, les ouvrages célèbrent la littérature elle-même, domaine dans lequel toutes les « *sacanagens* » sont les bienvenues.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: HUCITEC/Editora da UnB, 1987.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], Paris: Seuil, 1982.

BATAILLE, Georges, L'érotisme, in: *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1987, v. X.

BOOTH, Wayne Clayton, *A retórica da ficção*, Lisboa: Arcádia, 1980.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil, 1977.

ENGEL, Pascal, "La pensée de la satire", in: DUVAL, Sophie; SAÏDAH, Jean-Pierre (Orgs.), *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*, Pessac: Presses universitaires de Bordeaux, 2008.

FRANK, Juliana. *Quenga de Plástico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

GREENBERG, Jonathan, *The Cambridge Introduction to Satire*, 2019: Cambridge University Press, 2019.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

ISER, Wolfgang, *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*, São Paulo: Ed. 34, 1996.

KIERKEGAARD, Søren; SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *The concept of irony, : with continual reference to Socrates*. Princeton: Princeton university press, 1989.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris: Éd. du Seuil, 1996.

MARQUES FILHO, José Virginio. *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MORAES, Eliane Robert, *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*, São Paulo: Iluminuras, 2006.

MORAES, Reinaldo. *Pornopopéia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

RIAUDEL, Michel. "Falando com Deus...". *In*: BUSATO, Susanna; REGUERA, Nilze Maria de Azeredo (Orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 139–153.

RIBEIRO, João Ubaldo. *A casa dos budas ditosos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

Sacan'Arte – Ironia e sátira no romance obsceno brasileiro

Resumo: O presente trabalho analisa, por meio de uma perspectiva hermenêutica de vertente comparatista, a construção de uma “poética da sacanagem” em quatro romances brasileiros publicados entre os anos de 1990 e 2011: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst; *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro; *Pornopopeia*, de Reinaldo Moraes; *Quenga de Plástico*, de Juliana Frank. Tirando o melhor partido do dispositivo da autoria ficcional, essas obras veiculam “autobiografias” imaginárias pornográficas, que se elaboram, na forma e no fundo, explorando à saciedade as noções de obscenidade, escárnio e engodo, constitutivas da “sacanagem”, fortemente reivindicada como fio condutor e que aqui se oferece em espetáculo ao longo das páginas. Na realização deste estudo, mobilizamos notavelmente os conceitos de ironia e de sátira, que nos permitem interpretar as diversas formas de duplicidade e de ambiguidade presentes nos textos e dar sentidos às transgressões operadas pelos discursos politicamente incorretos dos personagens. Considerando o dialogismo e a plurissignificação como elementos próprios do gênero romanesco, a partir das contribuições de Mikhail Bakhtin, buscamos destacar a construção híbrida dos romances e sua dimensão autorreflexiva, que resultam em uma espetacularização da escrita.

Palavras-chave: Literatura brasileira, Ironia, Sátira, Obscenidade, Paródia, Humor, Carnavaização, Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes, Juliana Frank

Un art obscène - Ironie et satire dans le roman brésilien

Résumé : Le présent travail se propose d'analyser, dans une perspective comparatiste, l'élaboration d'une poétique de la *sacanagem* dans quatre romans brésiliens publiés entre 1990 et 2011 : *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst ; *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro ; *Pornopopeia*, de Reinaldo Moraes ; *Quenga de Plástico*, de Juliana Frank. Par le truchement du dispositif de l'auctorialité fictive, ces œuvres se présentent comme autant d'« autobiographies » imaginaires pornographiques, qui se construisent, sur le fond comme dans la forme, dans l'exploration jusqu'à l'excès des notions d'obscénité, de dérision et de dissimulation, constitutives de la *sacanagem*, une posture qui va de l'attitude canaille à la « saloperie » dans ses acceptions les plus salaces, fortement revendiquée comme fil conducteur qui s'offre ici en spectacle au fil des pages. Pour accomplir cette étude, nous mobilisons tout particulièrement les concepts d'ironie et de satire, qui nous permettent d'interpréter les différentes formes de duplicité et d'ambiguïté présentes dans les textes et de donner du sens aux transgressions opérées par les discours politiquement incorrects des personnages. Partant du principe que le dialogisme et la pluralité de sens sont des éléments propres au genre romanesque, il s'agira, à partir des apports de Mikhaïl Bakhtine, de mettre en évidence la construction hybride des romans et leur dimension autoréflexive, qui se traduisent par une spectacularisation de l'écriture.

Mots-clés : Littérature brésilienne, Ironie, Satire, Obscénité, Parodie, Humour, Carnavalisation, Auctorialité fictive, Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes, Juliana Frank

An Obscene Art - Irony and satire in the Brazilian novel

Abstract: The present work analyzes, through a comparative perspective, the construction of a poetics of *sacanagem* (screwing) in four Brazilian novels published between 1990 and 2011: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, by Hilda Hilst; *A Casa dos Budas Ditosos*, by João Ubaldo Ribeiro; *Pornopopeia*, by Reinaldo Moraes; *Quenga de Plástico*, by Juliana Frank. Through the device of fictional authorship, these works convey pornographic "autobiographies", integrating in their thematic and formal dimension the notions of obscenity, mockery and concealment, which are part of the semantic field of the colloquial Portuguese term "sacanagem". In carrying out this study, we mobilized the concepts of irony and satire, which allow us to interpret the various forms of duplicity and ambiguity present in the selected texts and to give meaning to the transgressions operated by the politically incorrect speeches of the characters. Considering dialogism and plurisignification as elements inherent to the novelistic genre, based on the contributions of Mikhail Bakhtin, we seek to highlight the hybrid construction of the novels and their self-reflective dimension, which results in a spectacularization of writing.

Keywords: Brazilian literature, Irony, Satire, Obscenity, Parody, Humor, Carnivalization, Fictional authorship, Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes, Juliana Frank

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 122 – Europe Latine, Amérique Latine

Maison de la recherche

4, rue des irlandais

75005 PARIS