

**Entre *pulp fiction* et néo-naturalisme, quelle(s) représentation(s)
des classes subalternes ?
Une lecture de *Charbon animal* d'Ana Paula Maia**

Soraya LANI

Univ. Bordeaux Montaigne, Ameriber, Girlufi

RESUME : L'œuvre *Carvão animal* de l'écrivaine brésilienne Ana Paula Maia ramène au devant de la scène contemporaine un genre littéraire qui semblait avoir disparu : celui de la *pulp fiction* américaine de la première moitié du XX^e siècle. De plus, elle se réapproprie quelques éléments du courant naturaliste de la fin du XIX^e siècle. Nous nous proposons dans cet article d'analyser comment le genre hybride d'Ana Paula Maia, issu d'un mélange harmonieux des principes naturalistes et ceux de la *pulp fiction*, peut rendre compte d'une représentation des identités opprimées et marginalisées de la société brésilienne.

Mots-clés : Ana Paula Maia, littérature brésilienne, *pulp fiction*, néo-naturalisme

RESUMO : A obra *Carvão animal* da escritora brasileira Ana Paula Maia traz para a cena contemporânea um gênero literário que parecia até então desaparecido : o da *pulp fiction* americana da primeira metade do século XX. Além disso, a escritora apropria-se de alguns elementos da corrente naturalista do fim do século XIX. Pretendemos neste artigo analisar como o gênero híbrido de Ana Paula Maia, obtido a partir de uma mistura harmônica dos princípios naturalistas e dos da *pulp fiction*, podem dar conta de uma representação das identidades oprimidas e marginalizadas da sociedade brasileira.

Palavras-chave : Ana Paula Maia, literatura brasileira, *pulp fiction*, neonaturalismo

ABSTRACT : Brazilian writer Ana Paula Maia's *Carvão animal* brings to the forefront of the contemporary scene a literary genre that seemed to have disappeared: that of American pulp fiction from the first half of the 20th century. In addition, she reappropriates some elements of the naturalist current of the late nineteenth century. In this article, we propose to analyze how Ana Paula Maia's hybrid genre, born from a harmonious blend of naturalistic and pulp fiction principles, can account for a representation of the oppressed and marginalized identities of Brazilian society.

Keywords : Ana Paula Maia, Brazilian literature, pulp fiction, neonaturalism

Réfléchir sur les tendances de la littérature lusophone contemporaine et plus particulièrement sur celles d'une production très récente, que nous appelons ici hypercontemporaine, est une démarche qui s'inscrit dans un contexte plus large : celui de repérer et répertorier les différentes tendances de la littérature brésilienne actuelle, soit une production délimitée temporellement par des œuvres publiées à partir des années 2000. Vaste et hétérogène, cette littérature compte sur une réception critique qui est loin d'avoir épuisé les ressources de sa portée. Certainement, l'un des obstacles auxquels la critique se heurte provient du manque d'éloignement temporel propice au murissement de l'analyse, ce qui est aggravé par l'urgence de devoir prendre en charge, dans le feu de l'action, un nombre significatif de productions littéraires. Cependant, malgré ces obstacles propres à une étape tâtonnante de la cartographie de la nouvelle génération d'écrivains, c'est bien au critique que revient la tâche pionnière de lancer des pistes de lecture sur une production à vif, se frayant un chemin sur des terrains parfois inconnus.

Littérature hypercontemporaine et tendances actuelles

En survolant les tendances thématiques les plus représentatives de la mosaïque des voix qui composent la littérature brésilienne actuelle, une place considérable est accordée au binôme identité x altérité ainsi qu'aux expériences de traversées culturelles et spatiales. Apprendre à connaître soi-même à l'aide de l'autre ou en dépit de l'autre est ce que l'on découvre à la lecture des romans à diction féminine et intimiste parmi lesquels *A chave de casa* (2007)¹ et *Dois rios* (2011a)², de Tatiana Salem-Lévy ; *Rushika* (2007) et *Azul-corvo* (2010)³, d'Adriana Lisboa ou encore *Mar azul* (2012)⁴, de Paloma Vidal, pour en citer quelques-uns. Chez ces écrivaines, la fiction semble combler le hiatus provoqué par une fracture identitaire fondée sur leur double appartenance culturelle. À cela, s'ajoute une écriture poreuse, fragmentée, reprise sous la forme de la lettre, du journal intime ou de la double version des faits, où la mémoire fictionnalisée finit par suivre le mouvement vagabond des expériences de déterritorialisation/reterritorialisation dans les espaces d'exil ou dans les lieux de la mémoire familiale immigrante.

Cette tendance à problématiser l'identité individuelle et collective, loin d'être propre à une diction féminine, touche également en plein cœur l'écriture à voix masculine. Le personnage

¹ *La clé de Smyrne : roman*, Paris, Buchet-Chastel, 2011.

² *Dois rios*, Montreuil, Folies d'encre, 2015.

³ *Bleu corbeau*, Paris, Métailié, 2013.

⁴ *Mar azul : roman*, Paris, Mercure de France, 2015.

masculin de Marcelino Freire dans le roman *Nossos Ossos* (2013)⁵, affecté par les expériences de migrations interrégionales le long du flux Nord-est x Sud-est, subvertit le sens traditionnel de l'exode rural et l'auteur invite son personnage à réaliser le chemin inverse afin d'accomplir une double mission : enterrer son amoureux dans son Nord-est natal et regagner lui aussi son espace d'origine.

Dans cette même perspective de découverte de soi à travers l'altérité, le narrateur de Michel Laub dans le roman *O Diário da queda* (2011)⁶, a besoin de la présence d'un autre pour se reconstruire. Le souvenir douloureux de son ami goy de l'adolescence déclenche chez lui l'urgence de se ressourcer et de récupérer la mémoire individuelle et collective de sa lignée paternelle, réactualisant la tragédie d'Auschwitz vécue par son grand-père.

Dans une approche également transgénérationnelle, mais moins autobiographique, Daniel Galera transite lui aussi par le genre des mémoires fictionnalisées lorsqu'il autorise le protagoniste de *Barba ensopada de sangue* (2012) à parcourir le même itinéraire qu'un séjour estival de l'auteur pendant sa jeunesse, dans la station balnéaire de Garopaba, et probablement en compagnie de son chien dans la vie réelle.

Ces différents exemples montrent que l'éternelle question « qui suis-je ? » occupe une place prépondérante dans la nouvelle littérature brésilienne. Qu'elles soient recherchées au niveau individuel, familial, régional, collectif ou communautaire, la variété des formes sous lesquelles se présentent ces « identités fragmentaires » et « plurielles » contribuent à redessiner de nouvelles représentations de la société brésilienne et à abolir toute forme hégémonique ou monolithique de discours sur l'identité nationale. La priorité accordée aux expériences individuelles au détriment des métarécits favorise la déconstruction du discours officiel, multiplie les formes de revisiter l'Histoire et contribue à déconstruire stéréotypes et idées figées que la tradition littéraire s'est chargée très souvent de cristalliser.

En outre, dans ce réseau polyphonique qu'est la nouvelle littérature brésilienne, nous trouvons des auteurs militants se positionnant clairement en tant que porte-paroles de leur communauté ethnique, culturelle ou de genre, faisant résonner leur voix au-delà du cycle endogène de la production, de la circulation et de la distribution dans lequel leurs œuvres étaient

⁵ *Nos os*, Paris, Anacaona, 2014.

⁶ *Journal de la chute*, Paris, Buchet Chastel, 2014.

confinées au départ. Tel est le cas de la littérature qui s'autoproclame « afro-brésilienne », de Conceição Evaristo ou encore de celle qui s'auto-intitule « marginale », dont Ferrez est la figure exponentielle.

Sans la prétention de vouloir épuiser la multitude des facettes de cette production hypercontemporaine, cet état de lieux d'un certain nombre de tendances de la production actuelle brésilienne nous semble important pour comprendre comment la production d'Ana Paula Maia, écrivaine carioca qui est au cœur de cette étude, intègre la mosaïque des identités plurielles brésiennes, apportant une touche supplémentaire et, en quelque sorte, bien différente du tableau que nous avons esquissé jusqu'ici. Avec cinq fictions publiées : *O Habitante da falhas subterrâneas* (2003), *A Guerra dos bastardos* (2007), *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), *Carvão animal* (2011) et *De gados e de homens* (2013), Ana Paula Maia enrichit la littérature brésilienne d'une voix dissonante, ramenant au devant de la scène contemporaine un genre littéraire qui semblait avoir disparu : celui de la *pulp fiction* américaine de la première moitié du XX^e siècle. Tout en se réappropriant quelques éléments du courant naturaliste de la fin du XIX^e siècle.

Une pulpe hybride

Chez Maia, la conjugaison de ces deux tendances semble d'ailleurs tellement harmonieuse que l'on pourrait se demander ce qui relève de la *pulp fiction* et ce qui relève du naturalisme dans ses récits. Dans son blog intitulé « Killing Travis », l'écrivaine définit son univers fictionnel dans ces termes :

O universo que tenho criado é recheado de uma espécie de polpa que mistura o valor humano, a condição do homem, a imposição do trabalho, a brutalidade, as limitações, a resignação e as possibilidades várias de investigação da alma. (Paula Maia 2020)⁷

En effet, cette métaphore de la pulpe pour désigner la naissance d'un genre hybride, néo-*pulp fiction* et néo-naturaliste, n'est pas si étrange lorsqu'on remarque que dans l'univers nord-américain des magazines *pulp*, qui comprenait les récits de fiction bon marché et à faible valeur esthétique – généralement imprimés sur un papier extrait de la pulpe de la cellulose – se trouvaient les thématiques les plus diverses. Ces magazines ont envahi le marché américain

⁷ Nous traduisons. « L'univers que je crée est rempli d'une espèce de pulpe qui mélange la valeur humaine, la condition humaine, l'imposition du travail, la brutalité, les limitations, la résignation et les différentes possibilités d'exploration de l'âme ».

dans la période de l'entre-deux guerres et ont disparu suite à la saturation de titres analogues dans le marché éditorial, et à la hausse du prix du papier pendant la Seconde Guerre Mondiale ainsi qu'à l'avènement de la télévision.

Parmi les tendances thématiques les plus répandues à l'époque on trouve les *Hot Pulps*, à l'origine des revues masculines actuelles ; les *Crime Pulps*, spécialisées dans les histoires d'enquêtes policières, les *Spicy Pulps* qui mélangeaient les histoires d'aventure avec une certaine dose de violence et d'érotisme ; les *Fantasy Pulps*, qui proposaient un moment de fantaisie, d'horreur et de mystère, les *Shudder Pulps*, héritières du théâtre gothique; les « Grand Guignol », riches en personnages sadiques, où la torture, la violence et la brutalités étaient explicites ; et enfin les *Sci-Fi Pulps*, destinées au public amateur de science-fiction⁸.

Notons que ces magazines étaient surtout une source de divertissement pour un public en quête de fortes sensations, qui cherchait à mettre à l'épreuve plutôt son plaisir sensoriel que sa connaissance au sens strictement intellectuel du terme. Ana Paula Maia revisite ce style tout en s'adaptant aux nouveaux outils du réseau web et crée le premier feuilleton *pulp* en ligne avec la nouvelle *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. De cette appropriation *pulp*, elle conservera quelques caractéristiques comme le goût du gothique, du grotesque, de l'insolite, de la brutalité humaine ainsi que la présence de personnages à résonance américaine qui circulent d'une fiction à l'autre, comme Edgar Wilson, Ernesto Wesley ou Erasmo Wagner. Ces initiales E. W. confèrent une sorte de continuité linéaire propre au format feuilleton et attirent l'attention d'un lecteur pressé de retrouver ces personnages dans le prochain numéro.

Si la littérature *pulp* occupe une place significative dans le style d'Ana Paula Maia, il est important de mentionner qu'une adhésion totale à ce genre littéraire pourrait entraîner un aplatissement des formes et de la portée du projet littéraire de l'écrivaine, au risque de le transformer en une « pulpe » facilement digérée lors de la première lecture. Toutefois, ces ingrédients *pulps* qui abondent dans ses cinq romans revêtent des contours plus nobles quand

⁸ Júlio França dans son article *Ecos da Pulp Era no Brasil* nous rappelle qu'à l'origine de ce que l'on désignera plus tard sous le nom de pulp fiction, on trouve Frank Andrew Munsey, un opérateur de télégraphe originaire du Maine, devenu éditeur à New York en se servant de la pulpe de cellulose, moins noble et moins chère que le bois, pour imprimer des textes. S'entourant ainsi de nouvelles techniques d'impression et de machines qui imprimaient à toute vitesse, Munsey a réussi à revoir ses coûts à la baisse et à imprimer des fascicules en large échelle. (França 2013 :7-17).

ils sont mis en relation avec une éthique naturaliste qui préconise un art dérangeant, allié à une critique féroce de la société.

La conjugaison de ces deux tendances – la *pulp fiction* et le néo-naturalisme – contribue également à mieux saisir la spécificité de la voix narrative d'Ana Paula Maia, aux antipodes d'une diction féminine. Si l'auteur est bel et bien une femme, la voix narrative fait naître le doute, subvertissant la dichotomie du genre, selon laquelle l'écriture féminine devrait relever d'un style poreux, intimiste et errant. Sur ce sujet, l'écrivaine affirme que la littérature n'est pas pour elle un espace d'auto-thérapie où elle se permettrait de poser des questions individuelles sur sa condition féminine ou sur ses fractures identitaires (Paula Maia, 2020). L'écriture est avant tout l'espace des « possibles » où Ana Paula Maia prend un réel plaisir à se métamorphoser en un collectif masculin, composé de personnages bruts et à s'immiscer dans leur quotidien pénible. Ainsi, protégée par le pacte fictionnel du narrateur omniscient et à la troisième personne, elle révèle au lecteur les situations les plus insolites et grotesques, difficilement survenues dans sa vie réelle.

Grâce au pacte fictionnel, Ana Paula Maia revendique une altérité masculine à l'état brut, systématiquement reliée à l'altérité animale par un jeu d'humanisation et d'animalisation qui sous-tend ses récits. Ce parallélisme avec animal renvoie aux citoyens pauvres, défavorisés à qui sont confiés les occupations socioprofessionnelles les plus dévalorisantes, dégradantes et insalubres. Décrivant avec précision, cruauté et détails des activités comme l'abattage des porcs et des bœufs, le débouchage des égouts immondes des grandes villes, la perforation du béton, le ramassage des ordures, la crémation des corps, la lutte inlassable contre le feu des incendies ou encore l'excavation des profondeurs de mines de charbon, Ana Paula Maia dresse un univers fictionnel sombre, souterrain et dépourvu de la moindre perspective de salut.

Nous nous proposons à présent de nous pencher sur *Carvão animal*, le dernier roman de la trilogie « A Saga dos brutos », publié en 2011. Il s'agira de vérifier comment les principes naturalistes sont revisités et réactualisés au présent pour rendre compte d'une représentation des identités opprimées et marginalisées de la société brésilienne. Le genre hybride d'Ana Paula Maia serait-il légitime pour représenter les voix marginalisées de la société brésilienne ?

La spécificité du néo-naturalisme chez Ana Paula Maia

Si l'on s'attache à relever les éléments provenant du courant naturaliste dans ce dernier roman de la trilogie, le clin d'œil au roman *Germinal*, d'Émile Zola ne passe pas inaperçu. La

reconstitution du travail dans les mines est l'un des thèmes centraux dans *Carvão animal*. Rappelons donc quelques principes naturalistes. En tant que courant engagé dans le processus des transformations sociales, le naturalisme cherche à expliquer le monde à travers les forces de la nature et à démontrer que l'homme est soumis et guidé par des caractéristiques provenant de son héritage biologique ou du milieu social dont il est issu. Dans des conditions défavorables, ce milieu finit par lui dicter son comportement et sa morale. Face à un monde brutal, en ruines, il revient à l'auteur naturaliste la mission d'observer avec précaution, précision et objectivité, la cruauté et la laideur des fléaux du réel engendrés par l'exploitation de l'homme par l'homme. C'est donc en jouant la partition d'un positivisme social que l'auteur pourra faire de son écriture une arme de protestation, tout en éveillant l'indignation du lecteur et l'incitant à agir à travers sa prise de conscience de la dégradation humaine.

Dans *Carvão animal*, structuré en dix chapitres, la voix omnisciente à la troisième personne du narrateur articule tous ces principes constituant le courant naturaliste. Comme l'observe Anélia Montechiari Pietrani :

A observação do mundo, a importância atribuída ao ambiente – ainda que não se possa defini-lo geograficamente na obra de Ana Paula –, a descrição minuciosa das cenas, a lentidão narrativa e o uso realista dos diálogos são, de fato, denotadores do tom naturalista. (Montechiari Pietrani 2011 : 18)⁹

Le narrateur nous fait découvrir l'histoire de deux frères, Ernesto Wesley, pompier, qui passe sa vie à lutter contre le feu, et Ronivon, employé d'un crématorium, qui, à l'inverse de son frère a besoin du feu pour incinérer les corps. Ernesto sauve des vies humaines. Ronivon tue la mort et efface les traces de l'existence humaine.

Le quotidien de ces deux personnages est présenté en parallèle jusqu'au sixième chapitre lorsque le lecteur découvre le lien familial et le drame qui les unit. On apprend que la fille d'Ernesto Wesley est décédée suite à un accident de la route provoqué par leur frère aîné Wladmilson, qui conduisait son véhicule en état d'ivresse. L'épouse d'Ernesto, ne supportant pas le choc, se suicide, et les frères décident de vivre tous les deux dans une maison modeste, en compagnie de leur chienne Jocaste. L'espace du récit est une ville fictive nommée Abalurdes,

⁹ Nous traduisons : « L'observation du monde, l'importance accordée à l'espace – bien que l'on ne puisse pas le définir géographiquement dans l'œuvre d'Ana Paula – la description minutieuse des scènes, la lenteur narrative et l'emploi réaliste des dialogues dénotent, en effet, le ton naturaliste ».

située dans une région montagneuse et hostile. Outre que la ville a connu l'hiver le plus froid des trente dernières années, elle est ravagée par la pollution provenant d'une production charbonnière intensive :

Abalurdes é uma cidade encravada na face alcantilada de um penhasco. O rio é morto e espelha a cor do sol. Não há peixes e as águas estão contaminadas. O céu, mesmo quando azul, torna-se carvoento nos fins de tarde. Uma região lamacenta e gelada nos dias de inverno. Nas áreas mais afastadas, ainda existem casas de alvenaria que são simples e desbotadas. A pavimentação é precária em algumas partes isoladas da cidade, com resquícios de um antigo asfalto. A estrada principal é mal iluminada, sem sinalização e com curvas acentuadas que margeiam longos despenhadeiros. (Maia 2011 : 70-71)¹⁰

Dans cette fiction, pour la première fois, Ana Paula Maia choisit de placer ses personnages loin des grands centres urbains et de la chaleur accablante du littoral, ce qui confère à cet œuvre, en particulier, un caractère universel. Aucun élément concernant la description de cette ville imaginaire ne permet de relier cet espace à un décor typiquement brésilien. Nous sommes devant une ville dont les seules couleurs que le lecteur peut visualiser sont, d'une part, le gris de la fumée produite par l'usine charbonnière et par l'incinération des corps dans le crématorium et, d'autre part, le jaune-rouge du feu, qui traverse tout le récit. Le feu peut tout aussi bien être activé dans les fours des crématoriums et dans l'usine charbonnière, qu'être combattu par les pompiers lors des situations les plus diverses comme les accidents de la route, les incidents domestiques à l'intérieur des immeubles, les explosions dans les mines de charbon.

À Abalurdes toutes les formes d'exploitation du charbon sont autorisées et stimulées : la minérale, la végétale et l'animale. L'œil clinique du narrateur parcourt tous les espaces visibles et invisibles de la ville, s'immiscant notamment dans ses souterrains où les hommes – perçus plutôt comme des sous-hommes ou des hommes bestiaux – sont exposés à une pollution quotidienne qui les tue subrepticement. Derrière l'œil du narrateur caméraman, le lecteur pénètre dans les entrailles de la terre et observe, à plus de 200 mètres du sol, l'extraction du charbon minéral par les mineurs ; plus loin, dans les usines charbonnières, il accompagne le travail à la chaîne des ouvriers chargés de réduire en charbon la grande quantité de bois mort dont dispose la ville ; puis le lecteur suit également les étapes terrifiantes de la crémation des

¹⁰ « Abalurdes est une ville enfoncée dans le flanc escarpé d'une falaise. Le fleuve est mort et reflète la couleur du soleil. Il n'y a plus de poissons et l'eau est polluée. Le ciel, même quand il est bleu, devient charbonneux en fin d'après-midi. C'est une région boueuse et gelée en hiver. Dans les zones les plus éloignées, il y a encore des maisons en brique, simples et décolorées. Le revêtement des routes est précaire dans certains quartiers isolés de la ville, avec des restes de vieil asphalte. La route principale est mal éclairée, sans signalisation, avec des courbes accentuées en bordure de profonds précipices » (Maia 2013 : 62).

corps effectuée par les employés du crématorium Colline des Anges, qui jour après jour transforment l'homme en cendre animal.

La difficulté de ces occupations quotidiennes ainsi que les accidents de travail fréquents sont racontés de façon minutieuse et avec une grande richesse de détails techniques. Il est possible d'observer un travail préalable de documentation de la part de l'auteur pour rendre réaliste cet espace. Mais c'est surtout par la description de l'homme fondu dans ce paysage et corrompu par son milieu que le roman réactualise le naturalisme. L'homme est décrit comme étant chevillé à un travail brutal qui dégrade sa santé physique et morale. Cette espèce de brutalité humaine le rend identique aux ruines de l'espace environnant et l'empêche de rêver d'une issue rédemptrice :

O outro homem que entra no elevador junto com Edgar Wilson chama-se Rui. Este trabalha há vinte anos em minas de carvão. Tem o dobro da idade de Edgar Wilson e já não consegue executar outra tarefa a não ser essa. Rui pretende escavar carvão mineral enquanto viver. O fósil negro, da cor de sua pele, já percorre o seu sangue. Sofre da doença do pulmão negro, porém a doença ainda não o impediu de trabalhar. Constantemente tosse e cospe uma secreção espessa de cor negra e gosmenta. Ele pretende terminar seus dias ali mesmo, naquela mina, pois tudo o que fez na vida foi trabalhar. Não sabe fazer mais nada, nem filhos ele soube fazer. (Maia 2011 : 74)¹¹

Ernesto Wesley senta afastado a alguns metros da mina na intenção de respirar um ar menos contaminado. Alisa os cabelos e acende um cigarro. Toma o café sem pressa. Ele tem vinte minutos para descansar e aprendeu que esse curto tempo de folga deve ser apreciado sem ansiedade. A fuligem faz pesar as pestanas de seus olhos. Olha comovido a pilha de carvão animal ao lado da pilha de carvão mineral. Não é possível identificar qual é mais negro. Se misturados, homens e fósseis se confundiriam. (Maia 2011 : 81)¹²

¹¹ « L'autre homme qui est entré dans la cage avec Edgar Wilson s'appelle Rui. Il travaille dans les mines de charbon depuis vingt ans. Il a le double de l'âge d'Edgar Wilson. Rui a l'intention d'extraire du charbon jusqu'à la fin de sa vie. Le minerai noir, de la couleur de sa peau, est dans son sang. Il souffre de la maladie du poumon noir, mais cela ne l'empêche pas de travailler. Il tousse en permanence, crache une substance épaisse, noire et gluante. Il a l'intention de finir ses jours ici-même, dans cette mine, car il n'a jamais rien fait d'autre dans la vie que travailler » (Maia 2013 : 66).

¹² « Ernesto s'éloigne et s'assoit à quelques mètres de l'entrée de la mine, afin de respirer un air un peu moins pollué. Il se passe la main dans les cheveux et allume une cigarette. Il boit son café sans se presser. Il a vingt minutes, et il a appris à savourer ces moments de pause. La suie alourdit ses cils. Ému, il regarde le tas de charbon animal à côté de celui de charbon minéral. Difficile de dire lequel est le plus noir. Mélangés, hommes et minerais se confondraient » (Maia 2013 : 72).

Une autre caractéristique naturaliste revisitée dans *Carvão animal* est, ainsi que le titre de l'ouvrage permet également de l'anticiper, l'animalisation des personnages. Dans la tradition naturaliste brésilienne du XIX^e siècle, *O cortiço*, de l'écrivain Aluísio Azevedo, est l'œuvre la plus représentative de ce *topos*. Dans la perspective naturaliste lorsque les hommes reçoivent des attributs propres aux animaux, c'est comme s'ils retournaient à un stade originaire, à leur instinct le plus primaire. Cette régression de l'homme à l'état animal se manifeste généralement sous deux formes : la première, explicite, à travers le recours à la comparaison d'un homme avec un animal avec lequel il partage son espace ; la deuxième, implicite, à travers l'emploi de champs lexicaux et sémantiques associés à la représentation symbolique de l'animal dans l'imaginaire de la société.

Parmi les cinq fictions d'Ana Paula Maia, *Carvão animal* est celle où le *topos* de l'animalisation nous semble le moins significatif. Probablement parce que le feu et le charbon ont une place prépondérante dans les parallélismes symboliques avec l'humain. Toutefois, certains extraits sont révélateurs de la valorisation du principe naturaliste. Le personnage Gervasio, un fermier qui vend de la bouse de ses vaches à Ernesto Wesley est décrit effectuant une action semblable à celle de son bétail :

O homem mastiga por alguns instantes. Apenas mastiga, pois não aparenta estar comendo nada. De tanto conviver com suas vacas, seu Gervásio se acostumou a ruminar como elas. Ele possui um semblante de consternação frequente e sua barba está sempre a ponto de fazer, em média dois centímetros de pelos. É como se o homem aparasse a barba para estar com aquele aspecto. Depois de ruminar por uns dois minutos, ele decide falar. (Maia 2011 : 37-38)¹³

Les deux occurrences du verbe ruminer dans cet extrait semblent suggérer une double lecture. La première renvoyant à l'acte mécanique de mastiquer commune aux hommes et aux animaux, ce qui finit par rabaisser l'humain ; la seconde, à l'acte de réfléchir, caractéristique dont seuls les hommes sont dotés. Cette analogie entre l'homme et le bétail sera travaillée en profondeur dans son roman suivant *De gados e de homens*, publié en 2014.

Une autre situation où l'animalisation tend à ridiculiser l'homme, instaurant des moments d'humour et de légèreté dans le roman, est celle de la voisine d'Ernesto, dona Zema, qui dépend de ses poules pour subvenir à ses besoins élémentaires. La proximité avec ses animaux évolue

¹³ « L'homme rumine quelques instants. Il rumine car il n'a rien dans sa bouche. À force de tellement cohabiter avec ses vaches, le père Gervasio agit comme elles. Il a souvent l'air accablé et a toujours une barbe naissante, de quelques millimètres. Comme s'il la taillait pour avoir cet aspect mal rasé. Après avoir ruminé quelques minutes, il se décide à parler » (Maia 2013 : 32).

vers la promiscuité lorsqu'elle se voit obligée de couvrir elle-même l'œuf d'une poule tuée par la chienne Jocaste :

Acontece que essa sua cadela tem feito arruaça com as minhas galinhas. Só na semana passada duas ficaram muito machucadas e uma delas acabou morrendo. Tava terminando de chocar uns ovos lá no ninho e os ovos ficaram abandonados e eu mesma tive que terminar o serviço. (Maia 2011 : 45)¹⁴

Si le parallélisme entre l'humain et les vaches et les poules s'avère à la fois risible et tendre, et instaure une atmosphère bucolique fondé sur l'harmonie de l'homme dans son milieu rural, l'évocation des animaux du souterrain et des cavernes comme les rats, les chauves-souris et les lombrics contribuent à intensifier l'atmosphère macabre. En ce qui concerne les lombrics, insectes répugnants et les plus explicitement associés à la mort et à la décomposition de la chair humaine, on observe une tendance du narrateur à vouloir écarter tout état de symbiose, car si l'homme et les lombrics peuvent être amenés à partager le même espace – les entrailles de la terre – l'homme, contrairement aux lombrics, ne pourrait jamais s'adapter naturellement à ce milieu. L'extrait suivant suggère un parallélisme déformé où le narrateur cherche moins à rabaisser les ouvriers qu'à critiquer ouvertement les conditions inhumaines de travail :

Quanto mais profundo ele está, mais pensa nas minhocas, porém seus pensamentos tendem a ser tépidos quando está nas profundezas. As minhocas são próprias para a umidade e escuridão. Mas os homens não. Deve ser por isso que muitos adoecem. (Maia 2011 : 76)¹⁵

Dans ce contexte naturaliste, le principe du déterminisme biologique n'échappe pas non plus à l'observation minutieuse du narrateur. Le protagoniste Ernesto Wesley, par exemple, devient pompier grâce à un don issu d'une pathologie génétique. Il souffre d'une analgésie congéniale rare, une déficience structurelle du système nerveux périphérique qui le rend insensible aux brûlures et à toute sorte de douleur, ce qui a pour effet de redoubler son courage pour affronter le feu dans des conditions moins éprouvantes que les autres pompiers :

¹⁴ « Votre chienne, elle fiche le bazar chez mes poules. Rien que la semaine dernière, elle en a amoché deux et l'une d'elles est morte. Elle finissait de couvrir ses œufs dans son nid, les œufs se sont retrouvés abandonnés, et j'ai dû finir le travail moi-même » (Maia 2013 : 41).

¹⁵ « En s'enfonçant, il pense aux lombrics car ses pensées ont tendance à être engourdies lorsqu'il est en bas. Les lombrics sont faits pour l'humidité et l'obscurité. Pas les hommes. Ce doit être pour cela que beaucoup tombent malades » (Maia 2013 : 70).

Ernesto Wesley segue por um sombrio corredor carvoento e derruba a chutes uma porta. O quarto está tomado pelo fogo, apenas pelo fogo. Ele escuta um gemido. Avança até o final do corredor sem enxergar, ultrapassando seus limites, sufocando-se, sentindo um pouco de vertigem, arreventa a porta com o machado e o homem está deitado na cama com fogo ao seu redor. O velho grita de pavor e agarra-se à cama. Ele segura o homem magro e enrugado no colo envolvido pela colcha da cama quando um pedaço de reboco cai ao seu lado. O fogo se alastrou por todo o corredor. Ernesto está preso. Mas é por cima das chamas que ele caminha. O calor atravessa as botas e a roupa pesada. As labaredas avançam como serpentes. (Maia, 2011 : 51-52)¹⁶

L'aspect moral, psychologique et physique d'Ernesto est façonné par le feu qu'il doit combattre tous les jours :

Ernesto Wesley é um brutamontes de ombros largos, voz grave e queixo quadrado, porém tudo isso se torna pequeno caso se repare em seus olhos. São olhos profundos, de cor negra e de intenso brilho. Mas não é um brilho de alegria, senão de fogo admirado e confrontado diversas vezes. Quando se atravessa a barreira de fogo que ilumina o seu olhar, não há nada além de rescaldo. Sua alma abrasa e seu hálito cheira a fuligem. (Maia 2011 : 15-16)¹⁷

Dans le jeu entre animalisation et humanisation, Ernesto Wesley est sans doute le personnage le plus avantageusement doté de caractéristiques humaines, voire surhumaines, grâce à ce don qui le place au-dessus des êtres normaux. Il occupe une place interstitielle à mi-chemin entre la force animale brute et la puissance divine. En tant qu'homme-feu, il se rapproche des manifestations divines sur terre comme celle du Dieu hébraïque qui apparaît à Moïse sous la forme d'un buisson ardent ou encore celle du Saint-Esprit se manifestant aux apôtres, sous la forme de langues de feu. De plus, sa conscience professionnelle à vouloir toujours sauver des vies, sa dignité et son courage font de lui le héros d'une collectivité vouée à la mort.

Malgré les airs divins d'Ernesto, le narrateur ne cesse de rappeler qu'à l'image de tous ses semblables, ce héros est lui aussi soumis à l'humanité de sa condition qui rend son existence

¹⁶ « Ernesto Wesley retourne dans l'appartement noir comme du charbon et défonce une porte à coups de pied. La pièce est envahie par les flammes, rien que les flammes. Il entend un gémissement. Il continue jusqu'au bout du couloir sans rien voir, dépassant ses limites, étouffant, pris de vertige, enfonce une autre porte à la hache et voit un homme allongé, encerclé par les flammes. Le vieux hurle de terreur, agrippé à son lit. Ernesto Wesley attrape l'homme maigre et ridé et le porte dans ses bras, enroulé dans la couverture, quand un bout de plafond tombe à côté de lui. Le feu s'est propagé dans tout le couloir. Ernesto est prisonnier. Mais il marche au-dessus des flammes. La chaleur traverse ses bottes et ses lourds vêtements. Les langues de feu progressent comme des serpents » (Maia 2013 : 46).

¹⁷ « Ernesto Wesley est un homme massif aux larges épaules, à la voix grave et au menton carré, mais tout ceci devient tout petit lorsque vous remarquez ses yeux, profonds, noirs, intensément brillants. Ce n'est pas la joie qui les fait briller, mais le feu redouté et affronté fréquemment. Quand il traverse une barrière de flammes, il n'y a rien d'autre dans son regard à part la réverbération de la chaleur. Son âme s'embrase et son haleine sent la suie » (Maia 2013 : 15).

sur terre fugace, fragile et transitoire. Si à la fin l'homme n'a le choix d'être réduit qu'à la poussière ou à la cendre animale, la dignité de ce personnage s'appuie aussi sur l'entretien quotidien de ses dents, seule trace de son passage sur Terre dans le cas où il serait absorbé par le feu :

No fim tudo o que resta são os dentes. Eles permitem identificar quem você é. O melhor conselho é que o indivíduo preserve os dentes mais que a própria dignidade, pois a dignidade não dirá quem você é, ou melhor, era. Sua profissão, dinheiro, documentos, memória, amores não servirão para nada. Quando o corpo carboniza, os dentes preservam o indivíduo, sua verdadeira história. Aqueles que não possuem dentes se tornam menos que miseráveis. Tornam-se apenas cinzas e pedaços de carvão. Nada mais. (Maia 2011 : 9)¹⁸

Considérations finales

Après avoir repéré et analysé les traits naturalistes de *Charbon animal*, peut-on dire que ce roman est représentatif de la société brésilienne ? La médiation *pulp* et naturaliste « hyperbolise » effectivement la charge dramatique des conditions de travail de façon à déranger le lecteur et à lui faire prendre conscience des fléaux qui l'entourent. Mais, à l'intérieur de ce cadre, une question reste sans réponse : le citoyen que l'on décrit se reconnaît-il dans ce discours où il est objet d'analyse et non pas acteur de son présent ? La légitimation d'une facette de la réalité brésilienne ne serait-elle effective que dans la focalisation interne de ceux qui se sentent victimes du système ?

Par sa stratégie narrative, le dialogue avec les classiques de la littérature mondiale et le choix de thèmes abordés, Maia semble vouloir échapper à une délimitation spatiale strictement brésilienne, inscrivant son projet littéraire dans un contexte global. Certes, elle rend hommage aux classes marginalisées et subalternes présentes en nombre significatif dans la société brésilienne, mais n'oublions pas que ces travailleurs existent aux quatre coins de la planète où

¹⁸ « À la fin, tout ce qu'il reste, ce sont les dents. Elles seules permettent d'identifier qui vous êtes. Le meilleur conseil à vous donner, c'est de préserver vos dents plus que votre dignité, car la dignité ne dira pas qui vous êtes – ou qui vous étiez. Votre profession, votre argent, vos papiers, votre mémoire, vos amours, ne serviront à rien. Quand le corps se calcine, les dents préservent l'individu, sa véritable histoire. Ceux qui ne possèdent pas de dents deviennent moins que des misérables. Ils sont réduits à du charbon et des cendres. Rien d'autre » (Maia 2013 : 9).

le développement social, technique et humain n'a pas encore suffisamment progressé. Le besoin d'interpeler l'âme humaine et les valeurs déterminées par les questions de vie ou de mort témoignent bien de l'accent universel du projet littéraire de l'auteure.

Bibliographie :

- FRANÇA Júlio (2013), « Ecos da Pulp Era no Brasil : o gótico e o decadentismo em Gastão Cruls », *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, v. 26, déc 2013, p. 7-17.
- FREIRE Marcelino (2013), *Nossos ossos*, Rio de Janeiro/ São Paulo, Editora Record.
- _____ (2014), *Nos os*, Paris, Anacaona.
- GALERA Daniel (2012), *Barba ensopada de sangue : romance*, São Paulo, Companhia das Letras.
- LAUB Michel (2011), *O Diário da queda*, São Paulo, Companhia das Letras.
- _____ (2014), *Journal de la chute*, Paris, Buchet Chastel.
- LISBOA Adriana (2007), *Rakushisha*, Rio de Janeiro, Rocco.
- _____ (2010), *Azul-corvo*, Rio de Janeiro, Rocco.
- _____ (2013), *Bleu corbeau*, Paris, Métailié.
- MAIA Ana Paula (2011), *Carvão animal*, Rio de Janeiro/ São Paulo, Editora Record.
- _____ (2013), *Charbon animal*, Paris, Anacaona.
- _____ (2020), blog. Disponible sur <http://killing-travis.blogspot.com>, consulté le 25 octobre.
- MONTECHIARI PIETRANI Anélia (2011), « Um espaço (ainda) para o afeto, a utopia, a literatura », *Miscelânea : Revista de Pós-graduação em Letras UNESP*, vol. 9, janv/juin 2011, p. 117-128.
- SALEM LEVY Tatiana (2007), *A chave de casa*, Rio de Janeiro, Edições BestBolso.
- _____ (2011a), *Dois rios*, Rio de Janeiro/ São Paulo, Ed. Record.
- _____ (2011b), *La clé de Smyrne : roman*, Paris, Buchet-Chastel.
- _____ (2015), *Dois rios*, Montreuil, Folies d'encre.
- VIDAL Paloma (2012), *Mar azul*, Rio de Janeiro, Rocco.
- _____ (2015), *Mar azul : roman*, Paris, Mercure de France.