

# Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 6, Número 1, Jan.-Jun. 2017

## A PORNOGRAFIA ERUDITA DE HILDA HILST

## LA PORNOGRAPHIE ÉRUDITE DE HILDA HILST

SILVA, Leonardo Alexander do Carmo<sup>1</sup>  
(SORBONNE NOUVELLE)

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)  
RECEBIDO EM 24/04/2017 • APROVADO EM 02/05/2017

---

### Résumé

---

*Contos d'Escárnio. Textos Grotescos* est le deuxième volume de la trilogie obscène de Hilda Hilst, une série de livres pornographiques publiés par l'auteure entre les années 1990 et 1992. Le projet obscène de l'écrivaine fut un geste de protestation contre le manque de visibilité dont souffrait son œuvre. On s'intéresse dans cet article à la manière dont elle associe le discours pornographique et l'érudition, qui se manifeste dans le roman à travers la multiplicité de références à des ouvrages et à des genres littéraires. Hilst crée ainsi une « pornographie érudite », fusionnant la haute culture et la culture de masse, l'une des caractéristiques des œuvres postmodernes.

---

### Resumo

---

*Contos d'Escárnio. Textos Grotescos* é o segundo volume da trilogia obscena de Hilda Hilst, uma série de livros pornográficos publicados pela autora entre os anos 1990 e 1992. O projeto obsceno da escritora foi um gesto de protesto contra a falta

de visibilidade da qual sofria a sua obra. Esse artigo interessa-se à maneira com a qual Hilst associa o discurso pornográfico e a erudição, que se manifesta no romance através da multiplicidade de referências a obras e gêneros literários. Hilst cria assim uma “pornografia erudita”, fusionando a alta cultura e a cultura demassa, uma das características das obras pós-modernas.

---

## Entradas para indexação

---

**MOTS-CLÉS:** Hilda Hilst. Littérature brésilienne. Pornographie. Érudition. Intertextualité.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hilda Hilst. Literatura brasileira. Pornografia. Erudição. Intertextualidade.

---

## Texto integral

---

Dans un passage de *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, un personnage pose la question suivante : « é metafísica ou putaria das grossas? » (HILST, 2002, p. 78). Cette interrogation est fondamentale pour comprendre le caractère hybride du roman, qui ne cesse de mettre en relation le corps et l'esprit, le sexe et le savoir, la pornographie et l'érudition. Eliane Robert Moraes souligne que, dans le roman, tout le savoir revient à une source première, le sexe. Elle ajoute qu'il ne s'agit pas de répondre à la question, mais d'être attentif au rapprochement fait entre le terme philosophique et le mot obscène, type de rapport qui traverse tout le texte (MORAES, 2007, p.11).

*Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, de Hilda Hilst, est un roman pornographique, qui ne cesse, cependant, d'exhiber l'immense érudition de son auteur. Le mot « érudition » vient du latin *eruditio*, qui signifie « action d'enseigner, connaissance, science ». La huitième édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* définit l'érudition comme étant le « savoir approfondi en littérature, en philologie, en histoire ou dans les choses qui se rattachent à l'histoire ». Le mot « érudit » (du latin *eruditus*) désigne celui qui est sorti de l'état de *rudis*, d'ignorance, grâce à l'instruction et à l'éducation. Il y a une proximité sémantique entre le nom du narrateur, Crasso (du latin *crassus*, qui signifie lourd, grossier), et le mot « rude » (du latin *rudis*, ignorant, grossier, inculte). Le nom du narrateur principal du roman révèle certainement beaucoup de son caractère, essentiellement grossier. Son statut dans le roman est cependant très complexe et même paradoxal : il ridiculise à plusieurs reprises le savoir érudit, mais, en même temps, il ne cesse de démontrer sa propre érudition. Crasso est, par conséquent, rude et érudit.

Le mépris du narrateur pour l'érudition est symbolisé par les relations qu'il entretient avec les femmes. Dans le roman, les personnages féminins sont généralement des femmes cultivées (ou, au moins, pseudo-cultivées) : Lina est une poétesse ; Flora, une avocate qui aime Lucrèce ; Josete a pour idole le poète Ezra Pound ; Clódia est une artiste ; Líria a un PhD. Le narrateur fait souvent des commentaires qui dénigrent ces personnages et/ou leurs goûts littéraires. Il se moque, par exemple, du talent de Lina : « Rimava balões com sultões, meio

metidinha a sebo, magra mas com umas tetas de gente grande » (HILST, 2002, p. 15). Il se moque également de Flora qui récite Lucrèce (plus précisément le passage où il parle de la nature des choses) pendant l'acte sexuel : « A natureza da própria pomba ela compreendia muito bem. Queria umas três vezes por noite o meu pau rombudo lá dentro » (HILST, 2002, p. 18).

L'usage des qualificatifs liés au sexe, comme « PhD de picas » (HILST, 2002, p. 99), pour parler des personnages féminins et l'usage métonymique de l'organe sexuel féminin pour désigner les femmes, comme « grelos insolentes e cultivados » (HILST, 2002, p. 93), montrent que la femme n'intéresse au narrateur que pour la copulation. À propos du travail de Clódia, il reprend l'idée d'une opposition radicale entre la pornographie et la métaphysique : « Ainda bem, putíssima amada, que tu pintas vaginas e picas. Não há muita transcendência por aí » (HILST, 2002, p. 85). L'appellatif « putíssima amada » révèle une vision de la femme aimée qui n'échappe pas à l'image de la prostituée. Le sexe est utilisé par le narrateur pour diminuer, ridiculiser et chosifier ces femmes. Le passage où le narrateur sodomise Josete est représentatif de la subjugation des femmes à travers le sexe :

Aí pensei: essa maldita louca vai começar a choramingar mais alto e o prédio inteiro vai ouvir. Enchi-me de coragem e estraçalhei-lhe o rabo com inglesas ou americanas (who knows?) e babados e o chapéu, não naturalmente sem antes lhe tapar a boca, porque tinha certeza que ela ia zurrar como um asno. Zurrrou abafada, mas eu podia discernir algumas palavras. Ela zurrava :ó (leia-se aou, aou, aou, aou. entonação inglesa) Aou Ezra, aou my beloved Ezra! Nunca entendi por que Josete quando citava Pound colocava a entonação inglesa. Também nunca perguntei. Certamente o nojento era o Shakespeare dela. (HILST, 2002, p. 23)

Dans cette scène, le narrateur utilise le sexe pour taire le personnage féminin. La comparaison à un âne (symbole de la stupidité), l'usage des adjectifs dépréciatifs, comme « maldita », « louca » à propos de Josete et « nojento » à propos de Pound démontrent un grand mépris pour ce personnage féminin et pour le savoir qu'il incarne. À tout cela, s'ajoute le commentaire ironique du narrateur à propos de l'intonation anglaise de Josete (Pound était américain), une autre attaque à l'intelligence de la jeune femme. En général, l'acte sexuel est pour le narrateur une manière de subjuguer ces femmes cultivées et de symboliquement rebaisser la culture et le savoir. L'hommage que Josete fait à Pound (le tatouage du vers du poète autour de son anus) ne pourrait être plus représentatif de l'inversion faite par Hilda Hilst : le canon littéraire est désacralisé radicalement.

Pour Crasso, l'excès de culture et d'érudition est forcément un défaut chez une femme : « Quando eram cultas, simplesmente me enojavam. Não sei se alguns de vocês já foderam com mulher culta ou coisa que o valha. [...] mas como adoram o dinheiro as cadelonas! » (HILST, 2002, p. 18). La déclaration machiste et misogyne du narrateur révèle un profond mépris pour les femmes cultivées et une croyance ferme que sexualité et intelligence ne sont pas compatibles. En somme, il s'adonne à l'adoration du corps en dépit de celle de l'esprit (ce qui est tout à fait conforme à l'écriture pornographique conventionnelle). L'incompatibilité entre

l'acte de penser, le savoir érudit, l'art en général et le sexe est rappelée par le narrateur à plusieurs reprises tout au long du roman : « Tive um grande amor, certa vez, mas a cadelona pensava e cada vez que eu pensava em fodê-la, me vinha : vou brochar com essa dona, meu pau vai minguar com essa doida pensante. E não é que foi assim mesmo? Pau gosta de cona, não gosta de cabeça » (HILST, 2002, p. 33). L'opposition classique entre corps et esprit est ici remplacée par l'opposition entre l'organe sexuel féminin et la tête.

Pour Crasso, l'acte de penser est une activité anti-libidinale. L'impotence, une catastrophe pour quelqu'un qui place le sexe au-dessus de toute chose, est vue comme étant la cause directe de l'exercice intellectuel. Ce n'est pas par hasard que le narrateur aura du mal à accomplir l'acte sexuel avec Líria, une femme qui est non seulement très cultivée, mais qui le défie intellectuellement : « É alta, loira, letrada! Conhece literatura de cabo a rabo » (HILST, 2002, p. 93). Néanmoins, l'impotence n'est pas une réalité exclusive à Crasso. Le professeur Gutemberg, mari de Líria, ne peut pas avoir une érection à cause d'un excès de lecture et de sa passion pour l'Histoire : « Sua caceta sempre foi magnífica mas o desempenho era prejudicado pela leitura excessiva. Sabia História como ninguém, e boa parte de sua antes-surdez e melancolia era devido à História » (HILST, 2002, p. 95).

L'entrée dans le récit de Hans Haeckel, l'écrivain sérieux et existentialiste, opère un changement dans l'écriture de Crasso. La présentation que le narrateur fait du personnage est marquée par un regard condescendant et ironique : « Hans Haeckel era um escritor sério, o infeliz » (HILST, 2002, p. 40). Crasso, pornographe assumé, essaie de convertir son ami à la littérature pornographique et de le « sauver » de la littérature sérieuse : « Mas o mundo é do capeta, Hans, vamos escrever a quatro mãos uma história porneia, vamos inventar uma pornocracia, Brasil meu caro, vamos pombear os passos de Clódia e exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis » (HILST, 2002, p. 41).

À la base de l'argumentation de Crasso, on trouve une vision négative de la société brésilienne, perçue comme une société corrompue, pourtant exaltée ironiquement par le pornographe. Il instaure ainsi une inversion de valeurs et défend la création d'une pornocratie, un système politique basé sur la toute-puissance du sexe. Hans, comme le Christ, résiste aux tentations et fait une profession de foi, affirmant sa filiation à la littérature sérieuse. Si Crasso idolâtre le sexe, Hans a pour idoles la littérature et le savoir. Les deux personnages incarnent ainsi l'opposition de la pornographie et de la métaphysique.

La lecture des textes de Haeckel engendre un certain changement (provisoire) du narrateur, qui remet en cause sa manière d'envisager la littérature. Séduit par les écrits dérangeants de Haeckel, Crasso essaie de les émuler. À partir du moment où le narrateur se voit confronté aux écrits denses et absurdes de Haeckel, sa libido diminue et sa performance sexuelle est troublée : « Ando deprimido, Clódia. Como se caralhos e perseguidas não existissem mais. Ler onosso Hans Haeckel é como se o pensar tomasse efetiva concretude e aparecesse à tua frente: uma sólida e imponente colina de granito » (HILST, 2002, p. 86).

Hans est donc perçu comme le type d'écrivain qui fait penser son lecteur. L'intérêt du pornographe pour les archives de l'écrivain existentialiste révèle une

transformation importante chez lui et une certaine adhésion au monde des lettres. En adhérant au type d'écriture de son ami mort, le narrateur trahit, d'une certaine manière, la philosophie qui guide son existence. Néanmoins, Crasso n'est pas exempt d'érudition. En réalité, il occupe dès le début du roman une position assez paradoxale : il rejette ce qui relève du savoir et de l'érudition, mais il fait souvent preuve d'érudition lui-même.

Dans un bref moment de faiblesse, où il semble remettre sa vie de « vices » en question, le narrateur finit par révéler un peu de sa formation littéraire et philosophique, qui ne correspond pas à l'image d'un pornographe anti-culture : « Eu que na mocidade havia lido Spinoza, Kierkegaard, e amado Keats, Yeats, Dante, alguns tão raros, mas deixem pra lá, enfim que bela droga o que eu vinha fazendo da minha vida » (HILST, 2002, p. 31). Comme le grand ironiste qu'il est, le personnage doit souvent prouver sa supériorité par rapport aux autres personnages et par rapport au lecteur. Tout au long du roman, le narrateur a besoin de faire référence à diverses œuvres d'art, artistes et événements historiques. De plus, il démontre une grande connaissance des langues en utilisant avec abondance des expressions en latin, anglais, allemand et français. Ce savoir érudit est intégré dans le roman à travers les références intertextuelles et intersémiotiques.

L'érudition dans le roman se présente fondamentalement à travers trois recours intertextuels : la référence, la citation et la parodie. Selon Laurent Jenny, « le propre de l'intertextualité est d'introduire un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte » (JENNY, 1976, p. 266). Le lecteur doit ainsi établir des relations pour appréhender les effets de sens qui se cachent derrière l'intertexte. Le roman de Hilda Hilst se révèle par conséquent destiné à un lecteur actif, cultivé et initié à la littérature, un lecteur qui peut identifier la présence de l'érudition dans le texte.

*Contos d'Escárnio. Textos Grotescos* est construit à partir d'un tissage de références érudites. Dans son ouvrage *L'intertextualité – Mémoire de la littérature*, Tiphany Samoyault définit cette pratique intertextuelle : « la référence n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique » (SAMOYAULT, 2010, p. 2010). Le caractère intersémiotique de ces références est un trait important de l'écriture de Hilst. L'auteure dialogue constamment avec diverses manifestations artistiques (les arts plastiques, le cinéma, la musique et la littérature) et différents champs du savoir (comme l'Histoire et la philosophie). Les références érudites servent aussi à signaler la supériorité intellectuelle du narrateur qui, pédant, peut se moquer aisément des autres personnages et du lecteur.

Il est intéressant d'analyser comment les références sont intégrées dans le récit. L'écriture de Crasso, l'auteur fictionnel du roman, est marquée par un flux de paroles, parfois chaotiques et désordonnées, le récit étant interrompu à plusieurs reprises par ses digressions. Les références érudites se trouvent souvent dans ces moments où le narrateur semble s'écarter du sujet principal, se laissant emporter par des associations inattendues

O discreto decote da blusa deixava à mostra a textura reluzente da pele. E que pescoço! Não desses muito longos. Para ser exato, o mesmo pescoço da Vênus de Praxíteles. Também estive lá. Em Roma. Tenho horror de pescoços longos. Eles me lembram cisnes. E cisne me lembra morte. A morte do cisne. E a morte do cisne me faz lembrar que também eu vou morrer um dia. (HILST, 2002, p. 33)

Cet extrait, tiré de la scène de la première rencontre de Crasso et Clódia (moment où il décrit la beauté physique de la jeune femme) exemplifie comment fonctionne l'écriture de Crasso. On a une structure « en domino », un élément (une partie du corps du personnage féminin) le renvoie à un autre, qui lui-même renvoie à un autre. Dans ce détour fait au sein de la description, l'auteur fictionnel fait allusion à deux œuvres d'art : la sculpture de Praxitèle et le ballet de Tchaïkovski.

Ce même type d'écriture digressive peut être observé dans un passage d'un conte de Crasso, où le narrateur mélange des références à des stars du cinéma classique hollywoodien, à des personnages mythologiques et à des monuments architecturaux :

Evidente que eu não podia contar o meu caso com Ma apesar de que o meu amigo sempre que a via, expressava-se assim, segurando o pau : isso não é mãe, é uma cariátide (aquelas que sustentam as colunas do Partenon), isso é uma Helena (aquela de Páris), isso é uma Taylor infinitamente melhorada, sem aqueles pés número 40, isso é uma Garbo-mulher (Júnior considerava a Garbo um homem) e sem aqueles pés que por favor... e aí eu discordava porque para a Garbo aqueles pés 40 iam bem. (HILST, 2002, p. 109-110).

Les parenthèses explicatives révèlent un désir d'exhiber un savoir assez étendu sur divers sujets et un rapport condescendant au lecteur. Ces éléments ajoutés au récit, apparemment dispensables et inutiles, sont, en réalité, une manière de rapprocher l'écriture pornographique et le savoir. Ainsi, le texte pornographique se voit contaminé par l'érudition. Il est important de souligner que quelques références dans le roman sont moins explicites, comme celle à Van Gogh : « e você acha que os girassóis do outro eram daquela cor? » (HILST, 2002, p.39). La substitution du nom du peintre par l'expression « do outro » montre une absence de déférence inusitée. Il s'agit également d'une manière de tester le lecteur, qui doit trouver cette référence tout seul.

La plupart des références savantes du roman ont un rapport au sexe et à la pornographie. Lorsque Crasso raconte une sorte de rêve érotique, il fait référence à deux films : *Hiroshima mon amour* et *Mort à Venise*. Ce qui intéresse Crasso dans *Mort à Venise* est l'actrice Silvana Mangano, un symbole sexuel : « Que coxas, que nariz! » (HILST, 2002, p. 87). Quant au film d'Alain Resnais, il est utilisé comme une source d'inspiration pour le fantasme du narrateur : « Ele te alisando com fala macia, e você respondendo com o mesmo subtom daquelas falas da Marguerite

Duras em *Hiroshima mon amour. Quelle douceur ! Tu me tue. Tu me fais du bien, dévore-moi ...* » (HILST, 2002, p. 88).

Dans le conte « Conto de Crasso com depressão », on trouve autre référence cinématographique, au film *Le Couteau dans l'eau* : « Ele voltou com uma faca dentro de uma bacia de água. Lembrou-se do Polanski: *A Faca na Água*. Bonito aquele filme. você assistiu *A Faca na Água*? não. Eu só assisto filme pornô » (HILST, 2002, p. 91). On voit ici renforcée l'opposition entre pornographie et art. On constate également à quel point l'intégration de la référence dans le récit peut paraître artificielle, dans ce cas elle est motivée par un simple objet. D'autres manifestations artistiques interviennent au cours du roman. Dans le domaine de la musique, on trouve des références à des compositeurs classiques (comme Grieg, Tchaïkovski, Bach), au pianiste Vladimir Horowitz et à des chansons populaires, comme *You've changed* (de Bill Carey et Carl Fischer) et *I'll Buy That Dream* (de Allie Wrubel).

La culture apparemment très étendue du narrateur lui permet aussi d'intégrer dans son discours des commentaires historiques, comme celui qu'il fait à propos du peuple cathare : « Na História aprendi que os cátaros, os albigenses, que naturalmente vocês não sabem quem são e devem procurar saber, também pensavam assim, isto é, que o mundo foi criado pelo demo. [...] Pois os católicos queimaram os cátaros no século XII (favor se informar) » (HILST, 2002, p. 30). Le narrateur s'adresse ici à un lecteur mal-informé. Il présuppose toujours que son narrataire en sait moins que lui. Crasso utilise de nouveau le savoir historique lorsqu'il établit un rapport entre Clódia, sa maîtresse, et le personnage du même nom, immortalisé dans l'œuvre du poète Catulle : « Apesar de que alguns historiadores afirmam que a Lésbia citada por Catulo era a própria Clódia » (HILST, 2002, p. 34). Le roman commence d'ailleurs par une allusion à l'Histoire, lorsque Crasso raconte l'origine de son nom : « Minha mãe me deu tal nome porque tinha mania de ler *História das Civilizações*. E se impressionou muito quando leu que Crasso, um homem muito rico, romano, foi degolado e teve a cabeça entupida de ouro derretido por algum adversário de batalha e conceitos » (HILST, 2002, p. 13).

Certaines digressions de Crasso peuvent avoir un caractère presque informatif et didactique, mais il s'intéresse également à des sujets beaucoup moins nobles, comme la vie intime des grandes personnalités. À propos du philosophe Bertrand Russell, par exemple, il dit : « Bertrand Russell, para citar só um exemplo, começou a ficar enojado de sua mulher quando soube que a sogra vendera a dentadura do falecido » (HILST, 2002, p. 99). Líria, une des amantes du narrateur, raconte également un détail intime de la vie d'une grande personnalité : « e daí que Wladimir Ilitch tinha a mais deslumbrante verga de toda a Rússia, e posso dizer que do mundo, talvez. Inigualável » (HILST, 2002, p. 96). L'utilisation du nom de baptême de Lénine participe à la stratégie de jouer avec ce que sait le lecteur, ce qu'il ne sait pas et ce qu'il doit découvrir tout seul.

La désacralisation d'une figure importante ou d'une œuvre à travers son association à l'univers pornographique est l'une des stratégies les plus employées dans le roman. Le sexe est un instrument utilisé pour rabaisser tout ce

qui relève du savoir. Les références sont filtrées par l'esprit moqueur et subversif du narrateur pornographe qui ne voit pas d'intérêt à révéler ce qui est considéré comme le canon artistique.

Le roman joue avec des références érudites à différents domaines de l'art et du savoir. Néanmoins, c'est avec la littérature en elle-même qu'il dialogue le plus intensément : « Meu pau fremiu (essa frase aí é uma sequela minha por ter lido antanho o D.H. Lawrence). [...] Eu devo ter lido uma má tradução do Lawrence, porque está aqui no dicionário: fremir (do latim *fremere*) ter rumor surdo e áspero » (HILST, 2002, p. 32). Dans ce passage, l'auteur fictionnel assume que D. H. Lawrence, grand écrivain britannique, connu pour ses romans érotiques, est une influence inévitable. Le mot « séquelle » (sequela) révèle que cette influence est peut-être le résultat d'un accident (de sa culture littéraire) et qu'elle n'est pas totalement souhaitée, car D. H. Lawrence appartient au canon littéraire et le pornographe dit vouloir produire une « ordure ». Le narrateur rejette, d'ailleurs, d'autres modèles. De grands romans comme *Anna Karenina*, *Hautes Terres* et *Autant en emporte le vent* sont perçus comme des anti-modèles à cause de leur structure traditionnelle, « avec un début, un milieu et une fin » (HILST, 2002, p. 14).

Hilda Hilst joue également, dans le roman, avec des références intratextuelles, comme celle au « Caderno Negro », récit enchâssé dans son roman *O Caderno Rosa de Lori Lamby* : « E lá fomos os três pra sacristia. Isso me lembrou um livro que li a algum tempo. Uma putinha chamada Corina: *O Caderno Negro*. Mas não gostei não. Era tudo muito jeca » (HILST, 2002, p. 88). Il y a une autre allusion à *O Caderno Rosa de Lori Lamby* : « Quando o Hans Haeckel pensou em escrever uma estorinha meninil muito da ingenuazinha pornô para ganhar algum dinheiro porque ele passava fome àquela época, o editor falou: escabroso, Hans, nojentinho, Hans, isso com meninhas! » (HILST, 2002, p. 104-105). Parler de sa propre production littéraire est une manière de jouer avec la réception de son œuvre. Dans le roman, Hans Haeckel est l'alter-ego « sérieux » de Hilda Hilst (Crasso peut être considéré comme son double ironiste). À lui est attribuée l'écriture d'un autre texte de Hilst, *Lázaro*, récit qui fait partie de *Fluxo-Floema* : « Havia escrito uma belíssima novela, uma nova história de Lázaro » (HILST, 2002, p.40).

Un autre procédé intertextuel utilisé dans le roman est la citation. Dans le roman, on trouve des citations des grands noms de la littérature mondiale comme Ezra Pound, Fernando Pessoa, Euclides da Cunha, Sch. An-Ski et Lucrèce. L'usage de ces citations instaure un dialogue avec la tradition littéraire et crée des moments de pure érudition dans un texte obscène qui se veut à priori de mauvaise qualité. Dans les courtes pièces qui sont intégrées dans le roman (« teatrinhos »), quelques citations célèbres sont données dans leur langue originale : « Homo sum, humani nihil a me alienum puto » (HILST, 2002, p. 70), tirée de *L'Héautontimorouménos*, de Térence ; et « *This too too solid flesh* » (HILST, 2002, p. 63), tirée de Hamlet, de Shakespeare. Le texte ne cesse d'exhiber sa propre érudition et de demander au lecteur de faire appel à sa culture et à sa mémoire littéraire.

Les citations peuvent aussi illustrer un moment de la vie ou un sentiment du narrateur : « As coxas de Líria falam. [...] Lembro-me neste instante de uns versos de Pessoa: “apetece como um barco, tem qualquer coisa de gomo, meu Deus quando é que eu embarco? ó fome, quando é que eu como?” » (HILST, 2002, p. 96). Le poème de Pessoa est évoqué à cause de son caractère érotique. Comme dans la référence à D. H. Lawrence, le narrateur établit une filiation littéraire. Quelquefois, les citations sont accompagnées de commentaires dépréciatifs du narrateur. Dans la scène avec Josete, le narrateur se moque du poème de Pound, qui est pour lui une ordure, une idiotie : « Aquilo era uma pústula, uma privada de estação em Cururu Mirim » (HILST, 2002, p. 21).

De toutes les modalités de l'intertextualité, la parodie est peut-être celle qui dans le roman montre plus explicitement le procès de la désacralisation de la littérature. Dans son ouvrage *Palimpsestes*, Genette explique ce que veut dire « parodie » :

« *ôdè*, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce sera (donc?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix en contrechant – en contrepoint – ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie » (GENETTE, 1982, p. 17).

Le mot « transposition » est fondamental pour comprendre ce que fait Hilda Hilst dans sa parodie des tragédies classiques, le *Teatrinho nota 0, nº1*. Dans ce texte, l'auteure mélange plusieurs personnages célèbres de la littérature, comme Clódia, Heidi, Ofélia, Lucrecia, Banquo (Bãocu) et Macbeth (Madbed), parmi d'autres, et crée une trame unique à partir de leurs différentes histoires. Ainsi, Hilda Hilst fait une réécriture burlesque, humoristique et obscène de plusieurs textes classiques, comme : Hamlet – « Tola Ofélia! O picalhão de um louco/ Só te traria a ti um enorme desgosto!/ Já pensaste o que seria um Hamlet-marido/ Dormitando contigo, e a sós vociferando/ Com uma imunda caveira? Ser ou não ser... » - (HILST, 2002, p. 57); *Macbeth*, de Shakespeare – « Silenciai! Vem aí Bãocu, o general!/ Vede como caminha de forma dolorida!/ Deve estar com a regueira assada/ E mui comida! » - (HILST, 2002, p. 58); *Ædipe Roi*, de Sophocle – « *Lucrecia* : Esta é Jocasta. Tão dissimulada! *Ofélia* : Faz-se de sonsa, mas de sonsa é que ela não tem nada! Heidi : Há séculos que sabe de Édipo as origens. » - (HILST, 2002, p. 64); et *L'Odyssee*, d'Homère – « Óvaretas, ó estames, ó pálidas cacetas!/ Ó rabos infernais vindos talvez de Creta!/ Circes, porcos, mentiroso Ulisses! » , - (HILST, 2002, p. 55).

Écrite en vers et en rimes irréguliers, la pièce joue avec des inversions. Les grands héros tragiques sont accusés de pédérastie ; les héroïnes, au lieu de pleurer l'absence de leurs maris ou fils, se moquent des héros et questionnent leur virilité. Outre les personnages des tragédies classiques, la présence des elfes, personnages de la littérature fantastique ou des contes des fées, et d'Heidi, personnage suisse de la littérature de jeunesse, crée un mélange encore plus inusité

Toutes les pratiques intertextuelles, intratextuelles et intersémiotiques présentes dans le roman font partie d'un exhibitionnisme intellectuel, qui contraste avec l'ordure littéraire que l'auteur fictionnel veut produire. Il ne faut pas oublier que le savoir érudit est filtré par le regard désacralisant du pornographe. La référence, la citation, l'allusion et la parodie créent une nouvelle orientation de lecture ; le lecteur est souvent invité à sortir

de la linéarité du texte et à déchiffrer les références qui lui sont présentées, participant ainsi activement à la construction du sens du texte. L'agencement de toutes ces références de manière originale et humoristique est l'un des dispositifs qui font la sophistication de l'écriture de Hilda Hilst, mais il n'est pas le seul. Le mélange de citations est accompagné d'un mélange de genres et registres littéraires.

L'érudition dans *Contos d'Escárnio* se fait remarquer non seulement à travers la profusion de références savantes, mais aussi dans la juxtaposition des divers genres littéraires :

Romance memorialístico, diálogos soltos intercalados abruptamente à história; imitação de certames poéticos à antiga; apóstrofes aos leitores [...]; contos e minicontos das personagens; alusões políticas; comentários etimológicos e eruditos; crítica literária [...]; mistura babélica de línguas; coletâneas de instruções inúteis para performances estúpidas; paródias de textos didáticos; textos dramáticos politicamente incorretíssimos, que fazem jus ao título de teatro repulsivo; fábulas e piadas obscenas; fragmentos de novela epistolar; excertos filsoficos; textos psicografados postumamente etc. – tudo isto em sucessão acelerada, despenhando precipícios e vertigens (PÉCORA, 2002, p. 5-6).

Ce long catalogue démontre la volonté de Hilst de créer un texte « encyclopédique » qui condense, d'une certaine manière, toute la littérature. Au cours de sa carrière, l'écrivaine a fait de la prose, du théâtre et de la poésie (ce qui nous renvoie à la triade aristotélicienne de l'épique, du dramatique et du lyrique). *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos* est, parmi ses ouvrages, celui qui réunit de manière la plus explicite ces trois pratiques. Le roman peut donc être perçu comme un ouvrage-synthèse de son œuvre.

Pour comprendre la composition générique du roman, il est important de revenir à la notion de genre. Son origine remonte à l'Antiquité grecque, plus précisément à Platon et à Aristote. L'opposition prescriptive et normative que les deux philosophes établissent entre la poésie dramatique et la poésie narrative est à l'origine du système des genres. Depuis Aristote et sa Poétique, le classement des genres a été déterminé par des critères hétérogènes, à la fois formels et sémantiques, suivant des combinaisons infinies (COMPAGNON, 2001).

Selon Compagnon, le genre est une « convention discursive » et doit être envisagé dans son lien avec la « phénoménologie de la lecture ». Cette idée se trouve exprimée chez d'autres théoriciens, comme Gérard Genette, pour qui les genres (ou *architextes*) auraient une fonction fondamentale d'orientation de lecture : « La perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'"horizon d'attente" du lecteur, et donc la réception de l'œuvre » (GENETTE, 1982, p. 12). Dans son article *Genres littéraires et orientation de la lecture*, Raphaël Baroni explique que chaque lecteur a une compétence générique,

un amalgame de connaissances abstraites et de stéréotypes culturels qu'il constitue à partir de la pratique de la lecture (BARONI, 2003) Un écrivain peut prévoir la compétence générique de son lecteur et jouer avec ce qu'il anticipe à propos du texte. Dans *Contos d'Escárnio*, Hilda Hilst invite son lecteur à accompagner la « mutation » incessante du récit. Si le genre est un outil d'orientation de lecture, l'hybridation générique chez Hilst propose une sorte de désorientation systématique.

Les ouvrages littéraires contemporains tendent à exploiter ce que Baroni appelle la « dynamique générique » à travers des opérations de différenciation, d'hybridation ou de transposition. Selon Compagnon, « toutes les œuvres modernes sont impures » (COMPAGNON, 2001). Le mélange, l'intertextualité, l'hybridité, le métissage, en tant que valeurs artistiques, ont supplanté la notion de pureté. Dans *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, Hilda Hilst rend l'opération d'hybridation encore plus extrême, car elle exploite non seulement plusieurs genres littéraires consacrés (comme le conte, le poème, la tragédie), mais aussi quelques types de textes qui n'appartiennent pas forcément au domaine de la littérature (comme la lettre) et d'autres plus éloignés (comme le texte didactique).

La pornographie est généralement perçue comme un genre de la paralittérature. Appartiennent à cette catégorie les formes d'écriture marginalisées dont le statut littéraire est incertain. Maingueneau met, cependant, en évidence la tendance actuelle de considérer la pornographie comme un type de discours (comme le religieux, le politique, etc) qui peut s'adapter à divers genres. Le texte hybride de Hilst exemplifie bien cette idée, car le discours pornographique recouvre la plupart des genres sollicités par l'auteur : de la poésie au texte théâtral.

Dans *Contos d'Escárnio*, l'hybridation se fait aussi au niveau des registres. Le registre renvoie à une « dominante tonale » (un ensemble des traits formels qui provoquent un impact émotionnel ou intellectuel sur le lecteur) qui ne se laisse pas enfermer dans les limites d'un seul genre. Le registre comique est celui qui prédomine dans le roman. Il est caractérisé par des procédés comme les jeux de mots (polysémie), l'ironie, la caricature, les quiproquos, les exagérations. Considéré comme une sous-catégorie du comique, le registre parodique est très important dans le texte. La parodie permet à l'auteur de subvertir d'autres registres (comme le tragique, le didactique, le lyrique). Enchâssés dans le récit, l'ensemble de courts textes appelés « Pequenas sugestões e receitas de Espanto- Antitédio para senhores e donas de casa » parodient, par exemple, le registre didactique :

Compre uma galinha daquelas lindas, vermelhas, gordotas, que esqueci o nome. Ensine o seu filhinho (só até 8 anos, porque senão vira "Farra da Galinha") a segurá-la (a galinha) abaixo das axilas, perdão, quero dizer das asas e naturalmente de costas para o seu rapazinho. [...] Ensine ao seu menino onde é o fiufiu da própria e deixe-os sozinhos na hora do recreio. Os dois vão adorar. [...] Credo! Como é difícil o texto didático. (HILST, 2002, p. 54)

Le nom du roman donne quelques pistes à propos de sa composition. Il s'agit d'un titre rhématique, selon la classification de Genette, qui propose une désignation générique, visant davantage le texte lui-même que son contenu. Outre sa fonction métatextuelle, le titre met en évidence la question du genre. Le conte désignait, à l'origine, un récit généralement bref d'aventures imaginaires qui appartenait à la tradition orale. À partir de la Renaissance, il devient un genre littéraire à part entière. Pourquoi l'auteure a choisi d'intituler son livre en utilisant le terme « contes » (contos) et non « roman » (romance) ? Bien que le conte soit l'un des genres exploités dans le récit, notamment avec les contes de Hans Haekel et de Crasso, il faudrait probablement considérer le mot contenu dans le titre dans son sens premier, celui de récit court de fiction, hypothèse qui semble être renforcée par sa mise en parallèle avec le mot « textes » (textos), plus neutre. Le titre du roman annoncerait, par conséquent, que l'ouvrage se compose d'un assemblage des brefs récits. L'auteur met en évidence, à travers cet élément paratextuel, le caractère fragmentaire de son texte, constitué de plusieurs histoires plus ou moins indépendantes les unes des autres.

Le titre du roman renvoie non seulement à sa composition, mais aussi à sa tonalité. Le terme « escárnio » renvoie à un genre poétique de la littérature médiévale portugaise (« cantigas de escárnio »), marqué par la satire, par l'ironie, par les jeux de mots et par la critique, parfois voilée, faite à un individu. La dimension sarcastique de ces chansons médiévales peut être vérifiée dans plusieurs passages du roman : « Clódia anda pelas ruas, pelas avenidas, olhando sempre abaixo de vossas cinturas! Cuidai-vos, adolescentes, machos, fêmeas, lolitas-velhas! Colocai vossas mãos sobre as genitálias! A leoa faminta caminha vagarosa, dourada, a úmida língua nas beíçolas claras! » (HILST, 2002, p. 36).

Comme l'indique le titre, la tonalité du roman relève non seulement de la moquerie, mais aussi du grotesque. En littérature et en art en général, ce terme est utilisé, notamment à partir du XVIIIe siècle, en opposition au terme « sublime » pour désigner les ouvrages qui transgressent l'idéal d'harmonie et dont les principaux traits sont la caricature, l'exagération, la déformation, l'excès et l'hybridation. Tous ces éléments font partie du roman de Hilst. Le caractère aberrant, bizarre et monstrueux du grotesque est présent, par exemple, dans l'un des contes de Hans Haekel, où un groupe de garçons mange les yeux d'une vieille dame « triste et difforme » et de son maigre chien. C'est aussi le propre du grotesque de transposer ce qui est élevé, abstrait et spirituel au plan matériel et corporel (BAKHTINE, 1970, p. 28). Dans un conte posthume de Haekel, le personnage principal parvient à toucher le sexe de Dieu : « Tocou o desmesurado de Deus. Jorrava sangue e sêmen negro » (HILST, 2002, p. 83). Le grotesque se rapproche ainsi de l'absurde, il contrarie la logique et l'ordre établi.

La présence dans le roman de ce que Bakhtine appelle le « bas corporel », partie du corps humain qui va de l'abdomen jusqu'aux membres inférieurs, renvoie aussi à l'esthétique du grotesque. L'exhibition des organes sexuels va de pair avec le grotesque, mais aussi avec le discours pornographique. Le grotesque participe d'ailleurs à la déformation de la pornographie. Dans un passage du roman, l'organe sexuel est perçu comme essentiellement laid et il s'oppose au sublime incarné par quelques éléments de la nature :

O pau é uma tripa engruvinhada, o pensar nas cricas me dá ânsias, agora sim entendo por que o Buonarotti dizia que as genitálias eram as coisas

mais feias dos corpos humanos, também acho, gostaria de ver a boceta de uma cigarra, de uma andorinha, a genitália dos lírios, das boninas, o pau do beija-flor, do pombo, do tico-tico. (HILST, 2002, p. 86)

Comme le souligne Kayser, le grotesque peut opérer la confusion entre le comique et ce qui lui serait incompatible. *Contos d'Escárnio* est rempli de moments d'humour noir, comme dans le conte de Crasso où l'homme tue sa partenaire à coups de couteau, en se moquant de la rigueur du poète João Cabral de Melo Neto, le « poète des couteaux » : « E enquanto ela gritava, encolhida debaixo dos lençóis, explodindo em sangue, ele dizia: um punhal só grito, benzinho, sem nenhumaemoção, benzinho. Coisa de cabra-macho rigoroso, benzinho. Goza, vá » (HILST, 2002, p. 91).

L'écriture de Hilda Hilst est marquée par la transgression, par l'hybridité, par l'abolition des frontières entre les genres et par leur déformation. Le grotesque et la parodie vont de pair avec cette volonté de subversion. Selon Eliane Robert Moraes, Hilda Hilst pervertit les lois littéraires et crée une prose où les genres se dégénèrent (MORAES, 2007, p. 14). Dans l'incipit de *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, l'auteur fictionnel du roman parle du caractère non-conventionnel de son texte, tout en manifestant l'intention de faire une œuvre qui échappe aux grands modèles du roman : « Então não vou escrever um romance como ...*E o Vento Levou ou Rebeca, Os Sertões e Ana Karenina* então nem se fala » (HILST, 2002, p. 14). Selon Baudelaire, le roman est un « genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites » (BAUDELAIRE, 1976, p. 119). Il échappe aux contraintes et aux codes normatifs des autres genres et il peut se renouveler sans cesse. Il est chez Hilda Hilst un espace d'expérimentation, où plusieurs formes peuvent converger.

Dans ce même incipit, le narrateur refuse la linéarité du récit – « Os verbos chineses não possuem tempo. Eu também não » (HILST, 2002, p. 14). Ce rejet va de pair avec une conception du roman qui s'est surtout installée à partir du Nouveau Roman, qui propose une remise en question des formes narratives et de la notion « d'histoire ». Dans *Contos d'Escárnio* l'intrigue occupe une place secondaire, c'est l'écriture qui est mise au premier plan. Selon, Alain Robbe-Grillet, le romancier moderne est celui qui invente en toute liberté, type de création envisagé par Crasso dans l'annonce de son projet. Pour le théoricien du nouveau roman, « l'invention, l'imagination, deviennent à la limite le sujet du livre » (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 36-37).

Pour conclure, le savoir érudit est omniprésent dans *Contos d'Escárnio*. Hilda Hilst multiplie les références à la littérature, à l'histoire, à la philosophie, à la musique, à la mythologie. À travers l'intertextualité, elle dialogue avec de nombreux classiques : Shakespeare, Catulo, Fernando Pessoa, Ezra Pound, Euclides da Cunha, Lucrèce, etc. L'auteure produit par conséquent une pornographie érudite, car ces références sont soumises au discours pornographique. Ainsi, en même temps qu'elle déconstruit la pornographie en introduisant un type de savoir érudit dans le texte, elle désacralise les grands canons littéraires. Le roman est construit à partir de cette opposition fondamentale : pornographie et érudition. On parle d'opposition parce que la pornographie renvoie au corps et l'érudition

renvoie à l'esprit, dualisme qui remonte à Platon. En associant pornographie et érudition, Hilst rompt les limites entre culture de masse et haute culture, montrant une troisième voie marquée par l'hybridation. Ces deux types de discours, le pornographique et l'érudit, perméables dans le roman, sont au service d'un questionnement sur la valeur de la littérature et sur le rôle de l'écrivain dans la contemporanéité.



## Notas

<sup>1</sup> Professor na Licença de Português da Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Doutorando na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 ; École Doctorale 122 – Europe Latine, Amérique Latine ; Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (CREPAL), Paris, França – leonardoalexandersilva@gmail.com. Mestre em Literatura Comparada, pela Université Paris-Sorbonne, e mestre em Estudos Lusófonos, pela Université Sorbonne Nouvelle.

---

## Referências

---

BAKHTINE, Mikhaïl. **L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance** [1965]. Trad. Andrée Robel, Paris : Gallimard, 1970.

BARONI, Raphaël. Genres littéraires et orientation de la lecture. **Poétique** 2/ 2003 (n° 134), p. 141-157. URL : [www.cairn.info/revue-poetique-2003-2-page-141.htm](http://www.cairn.info/revue-poetique-2003-2-page-141.htm). [Consulté le 17/02/2017]

BAUDELAIRE, Charles. **Théophile Gautier** [1859], *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

COMPAGNON, Antoine. La Notion de genre. **Fabula.org** (11 mai 2001). URL: <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php> [Consultée le 17/02/2017]

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes. La littérature au second degré**. Paris : Seuil, 1982.

HILST, Hilda. **Contos d'Escárnio, Textos Grotescos** [São Paulo : Siciliano, 1990], São Paulo: Globo, 2002.

JENNY, Laurent. La stratégie de la forme, **Poétique**, 27, 1976.

MORAES, Eliane Robert. A Prosa Degenerada de Hilda Hilst. In: PRZYBYCIEN, Regina; GOMES, Cleusa (Orgs.), **Poetas mulheres que pensaram o século XX**, Curitiba: Editora UFPR, 2007, p. 11-15.

PÉCORA, Alcir (org.). **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo : Globo, 2010.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Pour un nouveau roman**. Paris : Éd. de minuit, Gallimard, coll. Idées, 1963.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **L'intertextualité : mémoire de la littérature** [2001]. Paris : Armand Colin, 2010.



---

### Para citar este artigo

---

SILVA, Leonardo Alexander do Carmo. La pornographie érudite de Hilda Hilst. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 6, n. 1, p. 67-81, jan.- jun. 2017.

---

### O autor

---

**Leonardo Alexander do Carmo Silva** é professor na Licence de Portugais da Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Doutorando na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 ; École Doctorale 122 – Europe Latine, Amérique Latine