

La construction du lecteur modèle dans *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, de Hilda Hilst

Leonardo Alexander do Carmo Silva*

Résumé

Roman hybride, ironique et métatextuel, *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, de l'écrivaine brésilienne Hilda Hilst, est une réflexion critique sur l'acte d'écrire et sur la situation de l'écrivain dans la contemporanéité. Cet article propose d'étudier la construction du lecteur modèle dans ce roman. Au contraire de ce que Hilst a annoncé, ironiquement, dans quelques entretiens, son texte n'est pas une reddition à la littérature de masse. Le roman cible un lecteur initié à la littérature, un lecteur actif, qui participe à la construction du sens du texte, qui restaure les non-dits, et qui devient, par conséquent, son co-auteur.

Mots-clés : littérature brésilienne, lecteur modèle, intertextualité, métatextualité, ironie

* Leonardo Alexander do Carmo Silva est doctorant en Études du monde lusophone à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (École Doctorale 122, Unité de recherche – CREPAL). Il a un master en Études Lusophones (Paris 3), un master en Littératures Comparées (Université Paris-Sorbonne – Paris 4) et il est licencié en Lettres Modernes (Université Paris Diderot – Paris 7).

Resumo

Romance híbrido, irônico e metatextual, *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, da escritora brasileira Hilda Hilst, é uma reflexão crítica sobre o ato de escrever e sobre a situação do escritor na contemporaneidade. Este artigo propõe um estudo sobre a construção do leitor modelo no romance. Ao contrário do que Hilst anunciou, ironicamente, em algumas entrevistas, seu texto não é uma rendição à literatura de massa. O romance visa um leitor iniciado na literatura, um leitor ativo, que participa da construção do sentido do texto, que restaura os não-ditos, e que se torna, conseqüentemente, seu coautor.

Palavras-chave: literatura brasileira, leitor modelo, intertextualidade, metatextualidade, ironia

En cinquante ans de carrière, Hilda Hilst a produit une œuvre extrêmement variée, composée de textes poétiques, de pièces de théâtre, de contes, de romans et de chroniques. Tout a commencé en 1950, avec la publication de son premier recueil de poèmes intitulé *Presságio*, un début timide mais prometteur. Bien que respectée et admirée par la critique, qui lui a décerné quelques prix au cours de sa carrière, Hilst regrettait le fait que son œuvre ne soit pas lue et reconnue par ses compatriotes.

Les ouvrages de Hilda Hilst ont été publiés, dans leur majorité, par des petites maisons d'édition, avec un tirage réduit et une distribution limitée. Hilst a d'ailleurs toujours eu des difficultés pour se faire publier. Les éditeurs se justifiaient en disant que son écriture était trop difficile ou inaccessible et que, de ce fait, ses livres ne se vendaient pas.

Après quatre décennies de littérature « sérieuse », Hilda Hilst publia, en 1990, son premier livre pornographique, *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, l'histoire d'une petite fille de huit ans qui raconte ses aventures lubriques. Trois autres publications du même genre ont suivi, deux romans (*Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, en 1990, et *Cartas de um sedutor*, en 1991) et un recueil de poèmes (*Bufólicas*, en 1992).

Comme beaucoup de textes de Hilda Hilst, *Contos d'Escárnio. Tex-*

*tos grotescos*¹, le deuxième roman de la tétralogie obscène de l'auteure, mélange provocation, humour et satire. Hilda Hilst invite le lecteur à participer à un jeu littéraire et à rire avec elle. Mais à quel type de lecteur Hilda Hilst s'adresse-t-elle dans le roman ? Selon Umberto Eco, le texte est une « machine paresseuse » qui exige un travail coopératif du lecteur pour combler les lacunes, remplir les blancs et décoder les non-dits². En conséquence, le texte présuppose une actualisation par le lecteur et une coopération interprétative. Au moment de l'écriture l'auteur peut façonner le lecteur, c'est-à-dire, il agit dans le texte de façon à construire un lecteur modèle, celui qui est capable de saisir le sens profond de son œuvre et l'actualiser.

Hilda Hilst crée à travers les diverses références intertextuelles, les adresses au lecteur, les commentaires ironiques et métatextuels une relation de connivence avec ce lecteur modèle qui devient d'une certaine manière son « partenaire de crime ». Pour que l'expérience de lecture soit totalement aboutie, le lecteur se doit d'intervenir dans le réseau de signifiés du texte. Le lecteur actif pourra ainsi se délecter des références intertextuelles, des jeux de mots, parodies et inversions établis par l'auteur.

Contos d'Escárnio est centré sur Crasso, le narrateur principal du roman et son auteur fictionnel. Le personnage est un sexagénaire qui décide de se lancer dans la littérature après avoir constaté l'ignoble qualité de ce qui était produit. Ironique, politiquement incorrect et grossier, il raconte ses principales aventures sexuelles et les efforts qu'il fait pour retrouver les textes perdus de Hans Haeckel, un écrivain existentialiste et sérieux qu'il a connu à travers Clódia, l'une de ses maîtresses. Le roman est l'assemblage du récit « autobiographique » de Crasso, dans lequel s'enchâssent d'autres textes, comme les contes « fictionnels » du narrateur principal et les contes de Hans Haeckel.

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

¹ Hilda Hilst, *Contos d'Escárnio, Textos Grotescos* [São Paulo, Siciliano, 1990], São Paulo, Globo, 2002. Les références du texte original seront intégrées dans le texte entre parenthèses. La traduction des citations sera présentée en note de bas de page.

² Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], Paris, Grasset, 1985, p. 29.

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.

Dans *Contos d'Escárnio*, Hilst joue avec les attentes du lecteur, ou pour utiliser un terme plus littéraire l'horizon d'attente. On sait d'après les travaux de Hans-Robert Jauss et d'autres théoriciens de la réception qu'une œuvre se situe en continuité ou en rupture par rapport à une tradition et que l'expérience des lecteurs renvoie à la perception d'une conformité ou d'un écart par rapport à cette tradition. Ainsi, la réception d'une œuvre est guidée par les attentes créées par les œuvres antérieures et par les genres littéraires auxquels elles appartiennent.

Selon Compagnon, le genre est une « convention discursive » et doit être envisagé dans son lien avec la « phénoménologie de la lecture³ ». 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'œuvre⁴. » 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 lecture⁵. 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 transposition⁶. Selon Compagnon, « toutes les œuvres modernes sont impures⁷ ». Le mélange, l'intertex-

³ Antoine Compagnon, « La Notion de genre », *Fabula.org*. [En ligne : <http://www.fabula.org/compagnon/genre1.php>]. Consulté le 07 janvier 2017.

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 12.

⁵ Raphaël Baroni, « Genres littéraires et orientation de la lecture », *Poétique* 2, n° 134, 2003, pp. 141-157. [En ligne : www.cairn.info/revue-poetique-2003-2-page-141.htm]. Consulté le 07 janvier 2017.

⁶ *Ibid.*

⁷ Antoine Compagnon, *op. cit.*

tualité, 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).

Ainsi comme l'hybridation de genres, l'ironie influence également la façon dont le texte sera lu. Dans *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, l'ironie joue un rôle fondamental, étant l'élément structurant du récit. C'est la mise à distance engendrée par l'ironie qui permet à Hilda Hilst de créer un texte à la fois pornographique et érudit, car tout, dans le récit, passe par le regard ironique de l'auteure empirique et de son double, l'auteur fictionnel, Crasso. Chez Hilst, l'ironie est le principe de création artistique, responsable de l'introduction d'une réflexion sur la pratique de l'écriture dans un contexte où les arts se voient soumis aux lois du marché.

L'ironie est généralement perçue comme un art langagier qui consiste en une prise de distance vis-à-vis des choses et de soi-même. Dans son essai consacré à l'ironie littéraire, Philippe Hamon pense l'ironie comme une construction sémiotique, un montage scénographique complexe, qui vise un effet particulier, et qui exprime le réel autrement. L'auteur rejette donc une conception simpliste de l'ironie fondée sur les notions de contradiction ou d'opposition et envisage plutôt l'ironie comme une opération d'inversion des rapports ou de contestation/disqualification de certains discours, des modes et des structures de raisonnement. Ainsi, Hamon préfère les termes « décalages » et « champs de tension » pour rendre compte de la complexité de ce type de communication⁸.

Pour Hamon, l'ironie est une sorte de comble de la littérature parce qu'elle instaure une « coopération dynamique » avec le lecteur et parce qu'elle incarne, à travers les clivages, les dédoublements, les distances critiques et les inversions, l'essence même du mode de communication littéraire. Une œuvre ironique sollicite un lecteur actif, qui participe à la construction des sens du texte, qui restaure les non-dits, qui interprète et reconnaît les références et qui devient, ainsi, le co-auteur du texte.

⁸ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 40.

Le texte ironique est fondamentalement inconfortable pour son lecteur⁹. *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos* n'offre pas un divertissement facile, il exige la participation active et critique du lecteur qui doit dépasser le premier niveau de lecture et reconstruire les significations ironiques présentes dans le texte.

Il est donc important de comprendre la tétralogie obscène comme un projet ironique, l'ironie étant présente non seulement au niveau textuel, mais aussi dans la conception même du projet. Les nombreux entretiens que Hilda Hilst (qui vivait de manière recluse depuis les années soixante) a donné à partir de la publication de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, où elle affirme faire son adieu de la littérature sérieuse, font partie d'une mise en scène, d'un geste radical, irrévérent et ironique de protestation contre l'uniformisation de l'art, contre la dictature de la banalité, et la culture de masse qui selon l'écrivaine privilégie des récits médiocres, standardisés, prévisibles et plein de clichés qui deviennent très souvent des best-sellers.

Hilst utilise la mise à distance engendrée par l'ironie, pour adresser des critiques féroces non seulement aux éditeurs, mais aussi aux lecteurs et à son propre pays, vu comme un lieu où rien n'est pris au sérieux. Dans l'incipit du roman, Crasso, l'auteur fictionnel, présente son projet comme étant une ordure littéraire : « Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu¹⁰ » (p. 14). La pornographie lui convient parce qu'il s'agit d'un type de discours peu prestigieux et associé à la mauvaise qualité. Évidemment, il y a un grand écart entre ce qu'il dit et ce qu'il fait.

Dans un autre passage ironique du texte, le narrateur brocarde la société au sens plein : « J'ai ça en horreur quand je commence à penser. C'est répugnant. Grâce au démon, maître de la Planète, il n'y a pas beaucoup de gens qui pensent. » Le lecteur modèle, celui qui est complice de l'auteur, comprendra que ce sont les personnes qui n'aiment pas lire ou

⁹ « Selon le modèle proposé par W. Booth, le lecteur (ou auditeur) doit : 1) reconnaître une intention ironique chez l'auteur, ce qui suppose le repérage de certains signaux particuliers ; 2) passer en revue les sens implicites possibles ; avant de : 3) choisir le "bon" sens visé en excluant les autres ou le seul sens littéral ». Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰ « J'ai décidé d'écrire ce livre parce qu'il m'est arrivé au long de ma vie de lire de telles ordures que j'ai fini par me dire qu'autant valait écrire les miennes. » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques* [Paris, Gallimard, 1994], traduction de Maryvonne Lapouge-Petorelli, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999, p. 12.

qui préfèrent les textes distrayants et faciles qui sont ici visées.

Une autre cible du regard critique et ironique de Hilst dans le roman est son propre pays :

Começa a descer do alto do palco uma grande roda de carroça igual a uma bandeja. Ao redor da roda, cacetas como luminárias. No centro da roda, garrafas de cachaça. E lindas mulatas. Sambando, naturalmente. [...] As mulatas descem da bandeja, invadem o palco aos gritos de “Viva o Brasil!” várias vezes. O palco está em festa. Seleção de futebol, samba, música muito frenética¹¹. (p. 67-68)

Cet extrait décrit un spectacle carnavalesque où les symboles nationaux sont réunis. D'une façon caricaturale, Hilda Hilst dénonce un pays où règne ce qu'elle appelle « bandalheira », une débauche généralisée.

Le façonnage du lecteur modele passe, nous l'avons dit, par des procédés intertextuels, comme le récit qui est lui-même un tissage de références. Dans son ouvrage *L'intertextualité – Mémoire de la littérature*, Tiphaine 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 spécifique¹² ». 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.

Toutes les pratiques intertextuelles, intratextuelles et intersémiotiques

¹¹ « Commence alors à descendre de la scène une grande roue de carrosse en forme d'estrade. Autour de la roue, une corolle de sexes féminins fait office de luminaires. Au centre, de superbes mulâtresses se déhanchent en brandissant des bouteilles de cachaça sur un air, naturellement, de samba endiablée. [...] Les mulâtresses descendent de l'estrade, elles envahissent le plateau aux cris de “Vive le Brésil”. C'est carnaval ! Musique frénétique, sambas, et sélection des équipes de football pour les futures rencontres internationales. » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 82, 83.

¹² Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 35.

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. À ce propos, Eliane Robert Moraes souligne que, dans le roman, tout le savoir revient à une source première, le sexe¹³. 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'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, et se laisser emporter par des associations inattendues :

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 (Junior considerava a Garbo um homem) e sem aqueles pés que por favor... e aí eu discordava porque para a Garbo aqueles pés 40 iam bem¹⁴. (p. 109-110)

Dans ce passage du texte, par exemple, on trouve un mélange de références hétérogènes à des stars du cinéma classique hollywoodien, à des personnages mythologiques et à des monuments architecturaux. Les parenthèses explicatives, un recours très présent dans le roman et qu'on retrouve ici, créent un type de dialogue avec le lecteur. Néanmoins, quelques références dans le roman sont moins explicites, comme cette allusion à un tableau de Van Gogh : « e você acha que os girassóis do outro

¹³ Eliane Robert Moraes, "A Prosa Degenerada de Hilda Hilst", in Regina Przybycien et Cleusa Gomes (éds.), *Poetas mulheres que pensaram o século XX*, Curitiba, Editora UFPR, 2007, p. 11.

¹⁴ « Ce n'est pas une mère que tu as, c'est une cariatide (telles qui soutiennent les colonnes du Parthénon), c'est une Hélène (celle de Pâris), c'est une Elizabeth Taylor très améliorée, c'est, mais sans ces pieds pointure 40, une Garbo-femme (Junior prenait Garbo pour un homme), sans, oui, ces pieds qui sont une pitié... et là, je l'interrompais, parce que cette fameuse pointure quarante, à Garbo, lui allait très bien. » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 141.

eram daquela cor¹⁵? » (p.39). Il s'agit d'une manière de tester la compétence encyclopédique du lecteur, qui doit trouver la référence tout seul.

Dans un autre passage du roman, l'opposition entre pornographie et art est abordée à partir d'une référence intersémiotique : « 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 pornô¹⁶ » (p. 91) Cet extrait est intéressant parce que le roman ne cesse justement de rompre la frontière entre ces deux univers.

Dans le roman, Hilda Hilst fait référence non seulement à plusieurs auteurs qui appartiennent au canon littéraire, comme Shakespeare, Catulle Fernando Pessoa, Ezra Pound, Euclides da Cunha, Lucrèce, mais aussi à son œuvre, comme le montre cette référence intertextuelle au roman *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 menininhas¹⁷! » (p. 104-105). Pour Hilst, parler de sa propre production littéraire est une manière de jouer avec la réception de son roman scandaleux et de se moquer d'elle-même.

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

ôdè, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parô-dein*, 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 mélodie¹⁸.

¹⁵ « Et tu crois vraiment que les tournesols de l'autre étaient jaunes ? » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 46.

¹⁶ « Il revint avec un couteau dans une bassine d'eau. Il se souvint de Polanski : *Le couteau dans l'eau*. Un joli film. - Tu as vu *Le couteau dans l'eau* ? - Non, je ne vois que des films porno. » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 117.

¹⁷ « Le jour où Hans a eu l'idée, pour se faire un peu d'argent, il n'avait à l'époque pas un sou vaillant, d'écrire une petite histoire d'un porno tout ce qu'il y a de plus gentil et anodin avec des enfants comme protagonistes, l'éditeur s'est récrié : scabreux Hans ! écœurant, Hans, de pareilles horreurs avec des petites filles ! » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 134.

¹⁸ Gérard Genette, op. cit., p. 17.

Le mot « transposition » est fondamental pour comprendre ce que fait Hilda Hilst dans sa parodie des tragédies classiques, le *Teatrinho nota 0, nº 1*. Dans ce texte, l’auteure mélange plusieurs personnages célèbres de la littérature, comme Clodia, Heidi, Ophélie, Lucrece, Banquo (Bãoçu) et Macbeth (Madbed), et crée une trame unique à partir de leurs différentes histoires. Ainsi, Hilda Hilst fait une réécriture burlesque, humoristique et obscène de 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 ser¹⁹... », p. 57) et de *Macbeth*, de Shakespeare (« Silenciai! Vem aí Bãoçu, o general!/ Vede como caminha de forma dolorida!/ Deve estar com a regueira assada/ E mui comida²⁰! », p. 58), et d’*Œdipe 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 origens²¹. », p. 64).

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 de leurs fils, se moquent des héros et mettent en cause 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 insolite.

Il y a, dans *Contos d’Escárnio*, une écriture qui se penche sur elle-même. Plus que dans le récit de l’histoire de Crasso et de ses aventures sexuelles, le vrai sens du roman se trouve dans la mimesis du processus de production et de réception littéraire. La construction du récit devient ainsi le vrai sujet du roman. La mise en abyme du processus de l’écriture se fait à travers les deux personnages écrivains : Crasso et Hans Haeckel.

¹⁹ « Folle Ophélie, le goupillon d’un fou/ Ne te causerait jamais que du dégoût ! / As-tu déjà pensé à ce que serait un Hamlet époux/ Partageant ton lit et te chantant à l’heure du loup/ En brandissant une tête de mort : “Être ou ne pas être ? ” » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques, op. cit.*, p. 69.

²⁰ « Tais-toi ! Voici venir Banco, le général ! / Vois comme il marche avec difficulté/ Il doit avoir l’entrefesse ramonée/ et très gougnotée. » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques, op. cit.*, p. 70.

²¹ « *Lucrece* : Voici Jocaste. La pire des cachottières. *Ophélie* : Elle fait la demeurée, mais, croyez-moi, c’est une rusée. *Heidi* : Elle la connaît depuis des lustres, l’origine d’Œdipe. » Hilda HILST, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques, op. cit.*, p. 77.

Dans son ouvrage consacré à la métatextualité, Wenche Ommundsen donne une définition de ce procédé littéraire : « Metafiction presents its readers with allegories of the fictional experience, calling our attention to the functioning of the fictional artefact, its creation and reception, its participation in the meaning-making systems of our culture²². » Mettant l'accent sur le statut d'artefact du texte, la métafiction examine les structures fondamentales du récit de fiction, déstabilise le lecteur et l'invite à établir une relation autre avec l'histoire. Dans cette relation, il n'est pas permis au lecteur de s'évader, ni d'oublier le caractère fictif du récit. Il est donc amené à maintenir une distance critique dans sa relation au texte, qui favorise la réflexion sur le fonctionnement du récit et sur son rapport avec la réalité.

Les commentaires, les digressions et les adresses aux lecteurs attirent l'attention de ces derniers sur la construction minutieuse du texte. Les commentaires du narrateur portent parfois sur ses choix lexicaux :

Meu pau fremiu (essa frase aí é uma seqüela minha por ter lido antanho o D. H. Lawrence). Digo talvez meu pau estremeceu? [...] Esse negócio de escrever é penoso. É preciso definir com clareza, movimento e emoção. E o estremeecer do pau é indefinível²³. (p. 32)

Dans ce passage, le narrateur réfléchit sur la difficulté à trouver le mot juste pour décrire un phénomène sexuel. La métatextualité se révèle aussi lorsque Crasso lance des avertissements aux lecteurs : « Transcrevo-o para o meu leitor. Se quiser continuar vivo, pule este trecho²⁴ » (p. 43). Un procédé analogue peut être perçu dans la manière dont le narrateur joue avec les mots et ses significations : « Clódia morava num ateliê ensolarado, vidraças dando para uma praça onde se vendiam flores em listradas

²² Wenche Ommundsen, *Metafiction's ?*, Melbourne, Melbourne University Press, Interpretations, 1993, p. 12.

²³ « Ma queue frémit (cette expression est une séquelle de mes lectures d'antan, de D.H. Lawrence). [...] Et je dois avoir lu une mauvaise traduction de D.H. Lawrence, car voici ce que je lis ici, dans le dictionnaire : "Frémir (du latin fremere) : être agité d'un faible mouvement d'oscillation qui produit un son léger, confus". [...] Cette histoire d'écrire, quel casse-tête ! Il faut définir avec clarté mouvement et émotion. Or, le tressaillement de la queue est quelque chose d'indéfinissable. » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 35-36.

²⁴ « Je retranscris la nouvelle en question pour mon lecteur. S'il tient à rester en vie, qu'il saute ce passage. » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 50.

barracas e onde boceteiras (atenção! são vendedoras ambulantes de miudezas) transitavam por lá²⁵ [...] » (p. 38). Dans ce passage, le narrateur commente de nouveau son choix lexical. L'usage du mot « boceteiras » est motivé par sa ressemblance avec le mot obscène qui désigne le sexe féminin et il permet au narrateur d'exhiber sa connaissance, en jouant avec l'ambiguïté du mot.

En conclusion, dans *Contos d'escárnio – Textos Grotescos*, les commentaires ironiques, intertextuels, les références érudites, les commentaires métatextuels et les adresses et clins d'œil au lecteur invitent à une lecture au deuxième degré et engendrent une mise à distance du lecteur par rapport au texte. Ces procédés rompent avec l'illusion fictionnelle et accentuent la dimension critique, provocatrice et autoréflexive de l'œuvre. Hilda Hilst s'adresse à un lecteur actif, complice et aussi rieur. Ce lecteur comprendra très vite que l'histoire dans ce roman occupe une place secondaire. Ce qui importe, c'est la manière de raconter l'histoire (s'il y en a vraiment une). Le lecteur est invité à admirer les prouesses littéraires, la créativité et le sarcasme de Hilst qui, comme son narrateur, est une exhibitionniste. À travers son narrateur ironiste, Hilda Hilst fait semblant de choisir la littérature facile. Néanmoins son roman est la preuve que, pour elle, la littérature doit secouer le lecteur et le faire sortir de sa zone de confort.

²⁵ « Clodia habitait un atelier ensoleillé avec des larges baies vitrées donnant sur une place où l'on vendait des fleurs dans des minuscules barraques tendues de toile rayée et où circulaient des matelotes (attention, je parle des marchandes ambulantes). » Hilda Hilst, *Contes sarcastiques – Fragments érotiques*, op. cit., p. 43.