Document généré le 23 avr. 2024 06:34

Études littéraires

Des héros et des larmes. Le Kitsch et la culture de masse dans les romans des Caraïbes hispanophones et du Brésil

Lidia Santos

Volume 25, numéro 3, hiver 1993

Métissages : les littératures de la Caraïbe et du Brésil

URI : https://id.erudit.org/iderudit/501013ar
DOI : https://doi.org/10.7202/501013ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Santos, L. (1993). Des héros et des larmes. Le Kitsch et la culture de masse dans les romans des Caraïbes hispanophones et du Brésil. *Études littéraires*, *25*(3), 39–48. https://doi.org/10.7202/501013ar

Résumé de l'article

Dans les années 70 et 80, le roman hispanophone caribéen et le roman brésilien intègrent de nombreux éléments des mass media et présentent de nouveaux types de héros inspirés de la culture populaire urbaine. Cet article identifie les matrices culturelles du phénomène et montre que ce nouveau type de métissage permettait de contester les modèles antérieurs considérés par trop abstraits; l'utilisation du pathétique permet en particulier d'échapper à la conception stricte de l'art comme représentation. Ces récits constituent une prise de position pour une réinterprétation du rôle des passions dans l'imaginaire américain au sens large du terme.

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1993

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

DES HÉROS ET DES LARMES

LE KITSCH ET LA CULTURE DE MASSE DANS LES ROMANS DES CARAÏBES HISPANOPHONES ET DU BRÉSIL

Lidia Santos

■ À la fin des années 60, l'idéologème[1] du métissage était déjà bien établi dans le discours narratif hispano-américain. Les romans du *boom,* construits selon ses présupposés, avaient d'ailleurs permis la reconnaissance internationale d'une culture qui s'y esquissait comme une utopie née de la jonction de deux cultures authentiques : la culture érudite, issue de la production intellectuelle du Premier-Monde, et la culture populaire de l'Amérique latine dont les mythes originaires, grâce à la tradition orale, subsistaient encore dans les classes ouvrières urbaines ou chez les paysans et offraient aux écrivains le « merveilleux » de leurs histoires.

À la même époque, les arts latino-américains se sont mis à représenter une autre culture, essentiellement urbaine. Le Brésilien José Agrippino de Paula, dans son roman *Panamérica* (1967), remplaça les héros populaires par des stars du cinéma américain, car, dans les termes mêmes de l'auteur, « la mythologie de notre temps, y inclus la brésilienne, est nord-américaine » (« O Retorno do maldito »). Une telle affirmation doit être entendue dans le contexte du tropicalisme, mouvement culturel qui, déjà présent dans les arts plastiques à travers l'œuvre de Hélio Oiticica, s'épanouit au théâtre dans les mises en scène de José Celso Martinez Correa et eut une grande répercussion dans la musique populaire, en particulier avec le microsillon *Tropicália* de Caetano Veloso et Gilberto Gil.

1 Nous adoptons ici le terme « idéologème » au sens où l'emploie Irlemar Chiampi, après Julia Kristeva, pour désigner les sous-ensembles d'unités culturelles qui, en tant que définitions idéologiques, peuvent être groupés d'après leurs traits communs historiques et conceptuels (p. 94). Quant au syntagme « idéologème du métissage », Chiampi le définit comme l'ensemble des unités culturelles où apparaît le signifié de la disjonction. C'est dans ces unités que l'on puise l'idée de « la culture américaine comme l'espace de la jonction de l'hétérogène, de la synthèse annulant les contradictions, de la fusion des races et des cultures différentes » (p. 133).

En 1968, l'écrivain argentin Manuel Puig publia *La Traición de Rita Hayworth* qui, comme *Panamérica,* présente des vedettes de cinéma. L'année suivante, dans *Boquitas pintadas,* il ajouta le tango au cinéma, créant avec ces deux produits de la culture de masse un univers imaginaire où prédominent le cliché et le kitsch.

Le tropicalisme se perpétuera durant les années 70 et 80 dans les Caraïbes hispaniques, où il adopte deux tendances. L'une situe le phénomène du kitsch [2] et de la culture de masse dans la musique populaire et remplace le tango par la *guaracha,* le *bolero* et la *salsa,* ce qu'illustrent des romans tels, à Porto Rico, *La Guaracha de Macho Camacho* (1976) et *La Importancia de llarmarse Daniel Santos* (1988) de Luís Rafael Sánchez; à Cuba, *Bolero* (sans date) de Lisandro Otero; en Colombie, *Celia Cruz, reina rumba* (1981) de Umberto Valverde. L'autre tendance aborde le problème du mauvais goût à travers un regard *camp* [3] distinguant dans le kitsch des effets d'artifice et de stylisation (Sontag, p. 134) dont usera le Cubain Severo Sarduy dans ses romans *Cobra* (1972) et *Colibri* (1984). Dans toutes ces œuvres, la culture de masse, jusqu'alors considérée comme aliénante, inférieure ou inauthentique, acquiert le statut d'un nouveau type de métissage et se superpose, voire se substitue à la culture d'origine folklorique.

Le kitsch (qui se caractérise par le souci de paraître ce qui n'est pas) fonctionne dans ces œuvres comme une métaphore de l'idéologème de la copie (Schwarz, p. 29) et, en même temps, permet l'extension de l'idéologème du métissage, si important dans la production latino-américaine. Nous privilégierons ici deux aspects du phénomène : nous identifierons d'abord les matrices culturelles des romans qui, au Brésil et dans les Caraïbes de langue espagnole, intègrent le kitsch et la culture de masse à leur discours, puis nous poserons, grâce à des propositions récentes de la théorie de la littérature, les fondements du déploiement du métissage.

1 Le Brésil

Quelques années avant la publication de *Panamérica,* le projet de la gauche populiste du président João Goulart avait été mis en pièces par un coup d'État militaire (1964). L'autoritarisme imposé par le nouveau régime, selon Michèle et Armand Mattelart, « s'est instauré sur la dépolitisation et l'inertie des masses » (p. 26), de même que sur « la limitation du rayon d'action des intellectuels à un espace restreint » (p. 27).

> La stratégie autoritaire des premières années du gouvernement militaire visait bien, de façon précise et silencieuse : elle a permis aux intellectuels de faire des dénonciations et des protestations. Et tandis que les intellectuels croyaient toujours que leurs interlocuteurs étaient les masses ouvrières et paysannes, la télévision leur arrachait ces possibles partisans (Sussekind, p. 13-14).

À l'époque, le tropicalisme avait déjà cerné cette réalité. Le nom du mouvement, emprunté au titre d'une œuvre d'art, évoquait une incor-

2 En espagnol, *lo cursi.*

3 Typique d'une minorité urbaine qui sélectionne tel ou tel objet de mauvais goût pour l'inclure dans la catégorie du bon goût, créant ainsi un signe d'identification (Sontag, p. 318).

poration parodique des clichés sur les Tropiques. La *Tropicália* d'Oiticica, exposée au Musée d'Art moderne de Rio de Janeiro en 1967, se présentait au public comme un labyrinthe expérimental de sensations visuelles, tactiles, sonores et olfactives contenues dans des images évidentes de l'exotisme et de la tropicalité : deux aras vivants, des palmes, du sable, etc. Le point d'arrivée du spectateur, dans un espace obscur, était occupé par un poste de télévision toujours allumé, métaphore de l'implantation récente de ce moyen de communication de masse dans les foyers brésiliens. De même, dans le roman *Panamérica* d'Agrippino de Paula, les clichés du Brésil tropical tels « l'Indien au pénis énorme exposé dans une vitrine » (p. 66) ou « les joueurs de foot géants venus de Brasilia » (p. 206) s'inscrivent dans la trajectoire d'un héros réalisateur à Hollywood et qui a Marilyn Monroe pour maîtresse. Le tropicalisme fut reçu comme un scandale par les intellectuels qui tenaient encore au modèle abstrait d'une culture nationale basée sur une alliance entre ouvriers et bourgeois contre l'impérialisme nord-américain : il témoignait de la faillite du vieux modèle qui, rejetant toute possibilité de contamination étrangère, affirmait la « pureté » de la culture populaire.

Ainsi le protagoniste principal de *Panamérica* peut-il être un réalisateur de films à Hollywood ou un guérillero. Écrit à la première personne, le roman raconte la saga d'un héros urbain aux prises avec le cinéma nord-américain et la répression militaire au Brésil. Comme le tropicalisme s'inscrivait dans le débat interne de la gauche brésilienne, la guérilla urbaine qui occupe les chapitres centraux du roman constitue une mise en question restreinte, non seulement du modèle imposé par les militaires, mais aussi de la conception même de la gauche nationaliste. La caractéristique du tropicalisme semble être de transposer sur le plan esthétique de telles prémisses idéologiques, grâce à la relativisation anarchique de fragments de la réalité brésilienne. Ainsi *Panamérica* se réfère à la fois à la répression militaire, en citant nominalement le Département d'ordre politique et social (DOPS), et au carnaval:

> Eu olhei para as cabeças dos comunistas conservadas no frigorífico do Departamento de Ordem Política e Social, e as cabeças eram muito grandes e lembravam cabeças de papelão pintado usadas no carnaval[4] (p. 100).

Malgré son sous-titre d'« épopée », le roman va à l'encontre de la première convention du genre : la distanciation. En ce sens, le *je* du narrateur suggère la « révolution individuelle » qui, selon Heloísa Buarque de Hollanda et Marcos Augusto Gonçalves, remplaçait chez les jeunes Brésiliens de l'époque le projet global de la révolution (p. 23).

À la manière de l'art pop, le roman compte des stars du cinéma américain parmi ses personnages : les plus importants sont Marilyn Monroe et l'un de ses maris, l'athlète Joe di Maggio. La mission du héros est de conquérir la Vénus blonde et de vaincre le monstre di Maggio. Cette intrigue et le titre du roman nient explicitement le nationalisme d'alors en montrant une

4 J'ai regardé les têtes des communistes conservées dans le réfrigérateur du Département d'ordre politique et social, elles étaient très grandes et rappelaient les têtes en carton peint du carnaval.

Amérique consommatrice des mythes produits en série par l'industrie cinématographique californienne. À l'intérieur de cette usine à mythes, tel Jonas dans le ventre de la baleine, le héros de *Panamérica* part affronter son ennemi. Comme réalisateur d'une superproduction, il dirige, entre autres, Burt Lancaster, Yul Brynner et John Wayne.

Fidèle en cela à la forme épique, le récit n'accorde aucune profondeur psychologique aux personnages; il s'en tient à l'imaginaire codé par le cinéma :

> Os atores representavam uma família feliz, e eu via na porta da casa um vaso de flores, e eu me sentia feliz de ver aquela família classe média americana, o pai conversando com a mãe e os irmãos. A harmonia e a felicidade da cena se transmitia para mim, e eu sorria imaginando que eu futuramente poderia formar uma família exatamente igual àquela[5] (p. 30-31).

Une fois de plus, on questionne l'utopie présente dans le modèle de la gauche nationale-populiste brésilienne en y substituant « l'utopie réalisée » diffusée par les mass media : « le niveau économique et le mode de vie de l'Américain moyen, tels qu'ils apparaissent dans les comédies du cinéma hollywoodien ou dans les feuilletons télévisés », deviennent pour le « citoyen moyen » d'une société périphérique des « utopies » à atteindre (Ruiz Collantes, p. 143). Cette utopie s'étend d'ailleurs à l'usage linguistique avec l'emploi de multiples anglicismes de vocabulaire et de syntaxe; ainsi le héros de *Panamérica* salue-t-il les autres personnages par un « Hi! » typiquement nord-américain.

Le merveilleux propre à l'épopée se manifeste à travers des êtres mythologiques industrialisés. Des Jaguars ailées (p. 35-36) et des planchers en verre qui se brisent (p. 74) vont de pair avec le merveilleux des superproductions hollywoodiennes : Tartares et chevaliers du Moyen Âge aux cuirasses argentées (p. 42) font aussi partie de l'univers du héros et de sa supermaîtresse Marilyn Monroe. Mais le plus grand représentant de l'idéologie nord-américaine, c'est Joe di Maggio, qui surgit dans le roman lors d'un match de baseball, confondant dans son personnage les deux types de merveilleux :

> Dois eunucos negros de saiote dourado se aproximaram de di Maggio e retiraram a capa vermelha, e apareceram os ombros largos e fortes de di Maggio. O herói colocou a foice de prata sobre uma almofada e recebeu a bola do juiz[6] (p. 81).

Le tropicalisme s'éteignit abruptement en 1968 avec la promulgation, par les militaires, de l'Acte institutionnel V qui, en plus de bâillonner la presse et les arts par la censure, provoqua l'exil de la majorité des musiciens populaires, grands diffuseurs du mouvement. Le jour même de cette promulgation, ironiquement, avait lieu la première de *Galilée* de Bertolt Brecht dans la mise en scène de Martinez Correa. José Arrabal analyse ainsi le rôle du metteur en scène:

---

5 Les acteurs représentaient une famille heureuse et je voyais par la porte un vase de fleurs. Puis je me sentis heureux de voir cette famille de classe moyenne américaine, le père qui discutait avec la mère et les frères et sœurs. L'harmonie et le bonheur de la scène me rejoignaient et je souriais à la pensée que moi-même, dans l'avenir, je pourrais former une famille exactement semblable à celle-là.

6 Deux eunuques noirs aux jupettes dorées s'approchèrent de di Maggio pour lui enlever son manteau rouge; apparurent alors les épaules larges et fortes de di Maggio. Le héros mit la faucille d'argent sur un coussin et reçut la balle de l'arbitre.

La proposition de José Celso Martinez Correa en faveur de la transformation radicale des spectacles au Brésil comporte un rejet radical des idéologies présentes à l'intérieur d'un *théâtre progressiste* engagé dans la promotion du modèle politique illusoire antérieur au coup d'État militaire de 64. Il en dénonce la coloration populiste. D'autre part, il ne se satisfait point de la perspective d'une pratique théâtrale tournée uniquement vers l'*agit-prop*. Il veut dépasser cela, en critiquant le rôle de l'artiste créateur, l'autonomie du code scénique face aux idéologies de domination et en discutant le sens d'un théâtre révolutionnaire et ses rapports avec le public (p. 22).

Côté cinéma, le groupe le plus près du tropicalisme est celui du cinéma « marginal », épigone du « cinema novo » qu'il accusait d'un « intellectualisme petit-bourgeois [...], parfois ingénu, discutant d'une réalité populaire qui lui était étrangère, bien que connue » (Monteiro, p. 123). La grande nouveauté du cinéma marginal « fut le dévoilement total de l'auteur, c'est-à-dire le courage proprement inédit de s'offrir au public comme artiste-individu, abordant les problèmes posés de la manière la plus sincère et la moins professorale ». Enfin, « c'est la cohérence de la révolte, dans les plus divers aspects du produit, qui assure aux films du cinéma marginal des dernières années de la décade précédente et du début des années 70 le poids de leur signification ». Dans cette révolte s'insèrent « le ricanement, le grotesque, la caricature, l'image sale et mal définie de la pauvreté et du déchet, le récit sans histoire, l'exacerbation de l'absurde d'une réalité sans cohérence vue de l'intérieur, l'impossibilité d'agir » (*ibid.*, p. 124).

Le problème de l'auteur était aussi abordé par Oiticica, qui voulait un « anti-art » où l'artiste deviendrait un incitateur à la création vue comme un processus dynamique englobant le producteur et le récepteur qu'il qualifiait de « spectateur-participant ». Dans *Tropicália,* par exemple, le spectateur devait s'engager à explorer le labyrinthe de manière sensorielle et multiforme. Cette expérience visait à lui faire prendre conscience des contradictions des référents culturels brésiliens. Œuvre totale, *Tropicália* ne produisait pas une idée totalisante du pays; bien au contraire, elle suscitait chez le spectateur un sentiment d'indétermination et d'ambivalence.

Par ailleurs, le ton général du tropicalisme semble être un ton de révolte, une révolte structurée par les idées de la gauche révolutionnaire et « guérillera » : « la violence révolutionnaire, la violence populaire devenue légitime car elle s'oppose à la violence quotidienne » (Arrabal, p. 23). Pour Martinez Correa, 1968 a été « une époque surtout de négation » *(ibid.)* car, après « la fin des mythes de la bourgeoisie progressiste et des alliances magiques et invisibles entre ouvriers et bourgeois » (p. 21), ne subsistait plus que le dérèglement du quotidien.

Tout d'abord on dénonça l'impossibilité d'une culture authentique face à l'invasion des multinationales, comme le souligne Martinez Correa à propos de son spectacle *Na selva das cidades* (1969) :

> Ce que nous voulions, c'était en finir avec la violence culturelle, celle de l'industrie culturelle, un système culturel qui était en train de s'implanter avec la maison d'édition Abril et la chaîne Globo [7]. Une politique des multinationales pour la culture qui castrait la créativité des gens et faisait de la culture une drogue très sophistiquée (Arrabal, p. 27).

7 Grande chaîne privée de télévision couvrant le territoire national, exportant des feuilletons télévisés dans toute l'Amérique latine et certains pays d'Europe.

En deuxième lieu, on dévoila au grand public les contradictions qui invalidaient le modèle d'une nation unitaire auquel il voulait encore croire; le kitsch, le *cafona*[8], bref, le mauvais goût ont joué un rôle fondamental dans ce processus. Antônio Carlos de Brito rappelle que le coup de force des militaires avait représenté, dans le domaine culturel,

> la vengeance de la province, des petits propriétaires, puritains, bacheliers en droit et en poésie... De vieilles curiosités refaisaient surface, des trésors de préjugés ruraux et urbains occupaient les rues dans des défilés épiques, des listes de signatures de pétitions contre le divorce, contre la réforme agraire, contre le clergé progressiste, etc. (p. 24).

Le mouvement tropicaliste soumettra ces anachronismes — synonymes de kitsch et de *cafona* — « à la lumière de l'ultra-moderne et en présentera le résultat comme une allégorie du Brésil » (*ibid.*, p. 25). L'usage de l'allégorie constitue la distinction essentielle entre le tropicalisme et l'art qui le précédait. La croyance en une nation réelle et unitaire poussait à ériger des symboles de cette nationalité — la meilleure représentation en est sans doute l'architecture de Brasília —, alors que la méfiance qui fonde le tropicalisme le fait dériver vers la fragmentation qui caractérise l'allégorie.

2 Les Caraïbes de langue espagnole

Même phénomène dans les Caraïbes hispanophones : les romans qui recourent au kitsch utilisent aussi l'allégorie et, comme le cinéma marginal brésilien, sont caractérisés par des récits sans histoire. L'immobilisation de l'intrigue le temps d'un embouteillage, dans *La Guaracha de Macho Camacho,* la circularité du récit dans *Cobra,* ou encore l'impossibilité de reconstruire l'existence de chanteurs devenus mythiques dans *La Importancia de llamarse Daniel Santos* ou *Bolero,* tout cela indique le refus de l'ambition totalisante du roman précédent.

Là aussi, la mythologie se déplace du folklore paysan vers les produits urbains de la communication de masse. Ainsi, les anti-héros symboliques, porte-paroles d'une classe, d'une nationalité ou d'un continent, sont remplacés par des figures urbaines : stars de la musique populaire (les chanteurs Daniel Santos et Celia Cruz) ou travestis. Malgré leur apparente différence, l'utilisation esthétique de ces deux types de personnages témoigne d'un même souci : celui d'incorporer à la littérature tout un pan de la réalité latino-américaine jusqu'alors refusé tant par la droite cultivée que par la gauche intellectuelle, à savoir les bas-fonds urbains — Alejandro Ulloa, dans ses études sur la *salsa* à Cali, souligne que Daniel Santos, célèbre chanteur de *boleros* dans les années 40, « a représenté une image traditionnellement confinée au bas-fond, à la périphérie, à la couche marginale de notre cité, à une époque où elle commençait à devenir ville » (p. 476).

La nouveauté de ce mode de représentation repose sur le fait que le bas-fond n'y apparaît plus sous une forme documentaire, vu de l'extérieur, mais bien à travers son propre mode d'expression: les paroles des *boleros* et des *gua-*

8 Personne qui vient de la campagne, d'où, en argot brésilien, personne de très mauvais goût. Il semble bien que *cafona* équivaille au québécisme «quétaine».

rachas, l'expression orale des gens, la prolifération du texte (évocation de la métamorphose des travestis), etc. Dans *La Importancia de llamarse Daniel Santos,* le narrateur ironise sur les intentions documentaires d'un certain type de fiction en incorporant à son récit la « transcription » de témoignages enregistrés sur bande magnétique. Ces témoignages alternent avec les citations de romanciers, philosophes et essayistes occidentaux contemporains qu'on retrouve à la fin du roman, tout comme les paroles de *boleros,* selon l'ordre de leur apparition dans le texte. Il en résulte un ensemble fragmentaire où Sánchez juxtapose et relativise deux aires de goût propres à nos sociétés : les techniques littéraires, érudites, proposent un goût en accord avec la production contemporaine occidentale, tandis que les paroles des *boleros* introduisent un goût dont les modèles — la poésie romantique et moderniste de langue espagnole — semblent tout à fait anachroniques[9]. Dans *La Guaracha de Macho Camacho,* du même auteur, la différence des goûts et de la consommation culturelle marque l'opposition entre la bourgeoisie et la classe ouvrière: la première écoute Pablo Casals, la seconde lit Corin Tellado et danse la *guaracha* même si elle constate que le pays ne fonctionne guère. Le narrateur opte décidément pour la *guaracha* qui lui fournit les images, allitérations et dictons qui fondent son discours (bien que le thème de l'embouteillage soit, comme il l'indique lui-même, une parodie de la nouvelle de Julio Cortázar, *La Autopista del Sur*).

Ces œuvres ne renient pas les romans du *boom :* l'idéologème du métissage, par exemple, y réapparaît sous de nouvelles formes. Choisir Daniel Santos comme protagoniste, c'est récupérer une forme d'expression populaire assez proche des options du *boom*. Selon Leonardo Acosta, le *bolero* est

> une manifestation authentiquement populaire, surgie dans les couches populaires et, même dans les moments de son internationalisation par les entreprises de disques, un certain courant de *boleros* se maintient en marge des grosses ventes car les auteurs tout comme le public récepteur se retrouvent surtout dans les milieux prolétaires, sous-prolétaires et même marginaux (p. 61).

C'est justement à l'intersection des auteurs et des récepteurs qu'opèrent ces romans qui emploient le kitsch et la culture de masse. Le roman du *boom* considérait que la classe ouvrière était productrice d'une culture authentique et originale, et refusait par conséquent toutes les formes de réception des produits diffusés par les médias, considérées comme passives et aliénantes. Le roman plus récent introduit quant à lui une recherche sur la réception active de ces mêmes produits par la classe ouvrière; par ailleurs, il étend le concept marxiste de classe sociale aux acteurs sociaux auparavant exclus : les marginaux[10].

Ce roman manifeste le pouvoir de la musique populaire comme moyen de reconnaissance col-

9 Le même procédé se retrouve dans *Bolero* de Lisandro Otero.

10 C'est ainsi que l'on peut rapprocher les romans de Severo Sarduy de cet univers. Tout comme le monde larmoyant du *bolero,* le transformisme des travestis influence les procédés narratifs, surtout dans *Cobra* qui, par la continuelle reprise de l'énonciation, se transforme en un *corps* à compléter par le discours. Dans *Colibrí,* le choix *camp* des espaces et des thèmes relie les clichés de la tropicalité au goût marginal des travestis.

lective[11]. Ainsi, tout comme les chansons larmoyantes de Vicente Celestino fournissent au tropicalisme brésilien l'expression d'un certain type de réception que les interprétations socioculturelles usuelles ignorent, les chansons et la personne de Daniel Santos ou la vie et les amours mélodramatiques et kitsch de Beto Galán, personnage fictif de *Bolero,* peuvent indiquer un questionnement sur le rôle de la culture de masse (bande dessinée, feuilleton, feuilleton télévisé, correspondance sentimentale) dans l'élaboration d'une identité culturelle urbaine. Si Daniel Santos demeure populaire, c'est qu'il est devenu un « bolerista de victrola » dans ces bouges où les hommes pleurent leurs peines devant la « victrola », machine à sous distributrice de chansons (Acosta, p. 62). Dans *Bolero,* l'univers amoureux de la chanson s'étend à l'énonciation : sous prétexte d'étudier la vie d'un chanteur populaire, l'histoire se résume, comme l'affirme l'épilogue, à « des paroles de *bolero* » (Otero, p. 194), avec leur charge caractéristique de passion et de larmes, vécues par deux amants. Dans *Celia Cruz, reina rumba* d'Umberto Valverde, l'univers de la *rumba* est évoqué de manière nostalgique par un narrateur autodiégétique qui pleure sa jeunesse perdue, le quartier d'un autre temps et le pays qui maintenant « s'enfonce et se déchire » (p. 145). Passion, larmes, nostalgie : composantes d'une subjectivité disqualifiée par l'esthétique antérieure et qui émerge avec force dans le roman contemporain.

C'est peut-être Jesús Martín-Barbero qui nous aide le mieux à comprendre le phénomène. D'après lui, le modèle marxiste de classe sociale, qui a marqué sans aucun doute l'esthétique des romans du *boom* tant du point de vue des auteurs que de celui de la critique, ne permettait pas d'englober d'autres espaces populaires que celui de la classe ouvrière, en venant même à réprimer des réalités comme l'homosexualité et la délinquance et à exclure le quotidien et la subjectivité (p. 26-30).

Christine Noille nous montre comment le plaisir des larmes — qui est au centre même de la poétique du *bolero* et du mélodrame — est un thème difficilement abordé dans l'interprétation de l'œuvre d'art du point de vue de la représentation (p. 499-517). Depuis Platon, le plaisir des larmes est reconnu, « mais constamment mis à l'index et rejeté à l'école de la vérité et de la vertu » (p. 500). Au XVII[e] siècle, les larmes apparaissent liées à la valorisation de l'inspiration des passions : on privilégie une interprétation pathétique des larmes, c'est-à-dire qu'on en déplace l'examen vers les effets, la catharsis. Analysant des œuvres de Descartes *(Passions de l'âme),* de Du Bos *(Réflexions critiques sur la poésie et la peinture)* et de Kant *(Critique de la faculté de juger),* Noille montre à la fois « la reprise et la marginalisation de ce thème dans la mise en place de l'esthétique » (p. 506). D'après son étude, c'est au XVIII[e] siècle, surtout avec Du Bos et Diderot, qu'on esquisse une analyse pathétique de l'art, qui permet de « sortir de la conception stricte de l'art comme représentation qui prévaut depuis l'Antiquité » (p. 513). Selon cette nouvelle conception, l'art ne se fonde pas sur la représentation *(mimesis),* ni sur la fabrication

11 Et ce bien avant que les sciences sociales ne se soient penchées sur une autre forme populaire, la bande dessinée, dont le succès est aussi dû à la réception active des lecteurs qui s'y reconnaissent collectivement (voir Martín-Barbero, p. 164-259).

(poiesis), mais sur une espèce de catharsis, réinterprétée comme pathétique. Il en résulte un refus de l'exclusivité de la vérité et de la beauté comme seules émotions propres à l'art. Cette conception permet encore d'inclure la réception des œuvres dans le domaine de l'action, de la *praxis*. L'insertion d'un tel pathétique dans une rhétorique qui libère l'œuvre d'art de la représentation pour la présenter « par la seule force des mots » (p. 514) rejoint d'une certaine manière la théorie du contrôle de l'imaginaire de Luiz Costa Lima, pour qui « l'œuvre de fiction se maintient en interaction — une interaction tendue — avec les idées contemporaines en vogue; et ces idées avec les institutions auxquelles elles appartiennent et avec l'opinion publique elle-même » (1991, p. 38).

Ces réflexions nous aident à comprendre que les romans des années 70 et 80 au Brésil et dans les Caraïbes de langue espagnole interrogent les présupposés de l'élaboration de l'œuvre littéraire : ils sont des libelles en faveur d'une réinterprétation du rôle des émotions dans l'imaginaire latino-américain. L'imaginaire de la fiction est une source de réflexion sur la société aussi valable que celle des sciences sociales; aussi pensons-nous que les études récentes sur la création et le développement de la télévision *Rede Globo*[12] ont été devancées par le tropicalisme brésilien. Et le grand nombre de nouvelles théories sur le mélodrame et autres produits de la culture de masse kitsch dans nos sociétés[13] trouvent sans doute leur origine dans la recherche sur les romans latino-américains, qui posait et problématisait déjà l'idéologème du métissage.

Une fois cet idéologème établi et accepté, il s'agissait de l'étendre pour y inclure ce qui n'avait pas encore été pris en considération : toutes ces œuvres ont été écrites au moment même où s'écroulait le projet utopique de la gauche politique; elles s'inscrivent dans l'autoévaluation de la faillite du modèle. La réponse qu'elles ont construite semble d'abord accuser les limites du concept marxiste de classe sociale. À une vision héroïque de la politique, les romans substituent la vie quotidienne des citoyens dont la culture traditionnelle subit le déferlement massif des produits de l'industrie phonographique et cinématographique. Exhiber le kitsch ou le *cafona :* voilà le moyen qu'ont trouvé les écrivains pour concrétiser le modèle abstrait antérieur. Enfin, leurs romans montrent dans quelle mesure la réception de la culture de masse se réalise de façon active : elle correspond en fait, du point de vue du public, à la récupération d'un répertoire encore local et régional, surtout dans la musique populaire (aujourd'hui suffoquée par l'imposition d'un goût transnational). De la même façon, les larmes expriment la subjectivité, *praxis* par laquelle nos compatriotes énoncent une douleur collective plus aiguë encore parce que méconnue par la fiction « documentaire » antérieure qui rejetait l'émotion, considérée comme une forme d'aliénation et d'indigence culturelle.

12 En plus de l'ouvrage déjà cité de Michèle et Armand Mattelart, voir Cristina Lasagni et Giuseppe Richeri.
13 Voir, entre autres, Roman Gubern, Carlos Monsiváis et Beatriz Sarlo.

Références

ACOSTA, Leonardo, «El Bolero y el kitsch», dans *Letras cubanas,* La Havane, n° 9 (juil., août, sept. 1988), p. 59-76.

AGRIPPINO DE PAULA, José, «O Retorno do maldito. Escrita tropicalista», dans *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 2 août 1988, cahier B, p. 1.

———, *Panamérica. Epopéia,* São Paulo, Max Limonad, 1988 [1967].

ARRABAL, José, «Anos 60 : momentos decisivos de arrancada», dans *Anos 70. Teatro,* Rio de Janeiro, Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda, 1979-1980, p. 7-40.

BRITO, Antônio Carlos de, «Tropicalismo, sua estética, sua história», dans *Revista vozes,* Petrópolis, vol. 46, n° 66 (nov. 1972), p. 21-30.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa et Marcos Augusto GONÇALVES, «Política e literatura. A Ficção da realidade brasileira», dans *Anos 70. Literatura,* Rio de Janeiro, Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda, 1979-1980, p. 7-81.

CHIAMPI, Irlemar, *O Realismo maravilhoso,* São Paulo, Perspectiva, 1980.

COSTA LIMA, Luiz, «Antropofagia e controle do imaginário», dans *Pensando os Trópicos,* Rio de Janeiro, Rocco, 1991, p. 26-39.

———, *Sociedade e Discurso ficcional,* Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

GUBERN, Roman, *Mensajes icónicos de la cultura de masas,* Barcelone, Lumen, 1988 [1974].

LASAGNI, Cristina et Giuseppe RICHERI, *L'Altro Mondo quotidiano. Telenovelas, TV brasiliana e dintorni,* Rome, ERI/ Teleconfronto, 1986.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía,* Mexico, G. Gili, 1987.

MATTELART, Michèle et Armand, *El Carnaval de las imágenes. La Ficción brasileña,* trad. Beatriz Simó, Madrid, Akal, 1988.

MONSIVÁIS, Carlos, *Escenas de pudor y liviandad,* Mexico, Grijalbo, 1988 [1981].

MONTEIRO, Ronald F., «Do udigrudi às formas mais recentes de recusa radical do naturalismo», dans *Anos 70. Cinema,* Rio de Janeiro, Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda, 1979-1980, p. 121-130.

NOILLE, Christine, «le Plaisir et les larmes. En marge de Richard Rorty», dans *Poétique,* 22, 88 (nov. 1988), p. 499-517.

OTERO, Lisandro, *Bolero,* s.l., Contexto Audiovisual 3, s.d.

PUIG, Manuel, *Boquitas pintadas,* Barcelone, Seix Barral, 1991 [1969].

———, *La Traición de Rita Hayworth,* Barcelone, Seix Barral, 1982 [1968].

RUIZ COLLANTES, F.L., *El Kitsch en los medios. Apuntes para una crítica socio-estética de la comunicación de masas,* thèse, Barcelone, Université libre de Barcelone (Faculté des sciences de l'information), 1981.

SÁNCHEZ, Luis Rafael, *La Guaracha de Macho Camacho,* Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1981 [1976].

———, *La Importancia de llamarse Daniel Santos. Fabulación,* Hanovre, Ediciones del Norte, 1988.

SARDUY, Severo, *Cobra,* Buenos Aires, Sudamericana, 1973 [1972].

———, *Colibri,* trad. Sieni de M. Campos, Rio de Janeiro, Rocco, 1989 [1984].

SARLO, Beatriz, *El Imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927),* Buenos Aires, Catálogo, 1985.

SCHWARZ, Roberto, «Nacional por subtração», dans *Que horas são?,* Rio de Janeiro, Duas Cidades, 1987, p. 29-48.

SONTAG, Susan, «Notas sobre el *camp*», dans *Contra la interpretación,* Barcelone, Seix Barral, 1969.

SUSSEKIND, Flora, *Literatura y Vida literaria,* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

ULLOA, Alejandro, *La Salsa en Cali,* s.l., Universidad pontificia bolivariana, s.d.

VALVERDE, Umberto, *Celia Cruz, reina rumba,* Bogotá, Oveja negra, 1981.