

« P.S. Si tu n’as pas compris ton corps ou mon texte, loue un cochon »

Cascos & Carícias & Outras Crônicas de Hilda Hilst. Globo, 416 p.

A Obscena Senhora D de Hilda Hilst. Globo, 108 p.

Da morte. Odes míminas / De la mort. Odes minimes de Hilda Hilst. Traduit du portugais (Brésil) par Álvaro Faleiros, Édition bilingue, Nankin Editorial, Le Noroît, 136 p.

Rachel Gontijo Araújo

Numéro 233, juillet–août 2010

Théâtres de la cruauté : du jamais vu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/61919ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Araújo, R. G. (2010). « P.S. Si tu n’as pas compris ton corps ou mon texte, loue un cochon » / *Cascos & Carícias & Outras Crônicas* de Hilda Hilst. Globo, 416 p. / *A Obscena Senhora D* de Hilda Hilst. Globo, 108 p. / *Da morte. Odes míminas / De la mort. Odes minimes* de Hilda Hilst. Traduit du portugais (Brésil) par Álvaro Faleiros, Édition bilingue, Nankin Editorial, Le Noroît, 136 p. *Spirale*, (233), 28–30.

« P.S. Si tu n'as pas compris ton corps ou mon texte, loue un cochon »

PAR RACHEL GONTIJO ARAÚJO

TRADUIT PAR NATHALIE STEPHENS

CASCOS & CARÍCIAS & OUTRAS CRÔNICAS de Hilda Hilst
Globo, 416 p.

A OBSCENA SENHORA D de Hilda Hilst
Globo, 108 p.

DA MORTE. ODES MÍMINAS / DE LA MORT. ODES MINIMES de Hilda Hilst
Traduit du portugais (Brésil) par Álvaro Faleiros,
Édition bilingue, Nankin Editorial, Le Noroît, 136 p.

*Tout homme peut bafouer la cruauté et la stupidité de
l'univers en faisant de sa vie propre un poème d'incohé-
rence et d'absurdité.*
— Gabriel Brunet

Anatomie (hebdomadaire) des cochons

Avant-propos : *J'appelle une librairie au Brésil pour savoir si
elle a un exemplaire de Contes sarcastiques de Hilda Hilst.
Hilda Hilst? C'est de la littérature?, m'a-t-il demandé. J'ai
répondu que oui.*

Hilda Hilst est née sur le Brésil. Ni au Brésil ni en dessous, (mais) sur le Brésil. Une consonne dure composée de plus de 180 millions de cellules regroupées en des tissus et organes formalisés, elle a été limitée à l'est par l'Atlantique ; jouxtant le Venezuela, la Guyane, le Surinam au nord ; l'Uruguay au sud. À l'intérieur : des animaux, des fongus ou de la chair. Même si l'anatomie de Hilda Hilst ressemblait à celle d'un être humain — avec le cœur situé au même endroit, entre les poumons —, elle avait des oreilles plus grandes, une queue et un nombre différent de doigts à ses pieds. Les gens disaient d'elle qu'elle était Porc ou Poète, parfois les deux à la fois. Cette condition lui permettait de travailler à la frontière des syllabes : la langue contre la gencive, la langue contre le voile du palais d'États, de Municipalités, du Fédéral et son Détritrus à elle.

Depuis une tour d'herbe (à une trentaine de kilomètres de Campinas), Hilda a travaillé la langue à travers la composition de deux mots latins : la préposition (*pro*) et le verbe (*statuere*) ; à travers elle, écrire s'est reconstitué en « se prostituer », exposer, mettre de l'avant. Tous les dimanches (de 1992 à 1995), avant les rites eucharistiques, elle positionnait les Brésiliens — sur des *broad sheets* mesurant 600 mm sur 380 mm — à quatre pattes, — empoignant comme appui la chevelure du partenaire recevant — et martelait : « A CARNE É QUE SENTE » (*La chair est ce qui ressent*). Elle couchait son intérêt dans une langue qui constituait un corps actuel, et non incorporé. « A vida », écrivait-elle dans *L'Obscène Madame D*, « *foi isso de sentir o corpo, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender* » (*La vie était la sensation du corps, les entrailles, respirer, voir, mais ne jamais comprendre*).

Hilda était sophistiquée. D'aucuns n'ont pas voulu le reconnaître. D'aucuns n'ont pas voulu comprendre qu'en formant des mots et des textes — affichés le dimanche dans une rubrique publiée par le journal local *Correio Popular de Campinas* et publiés d'abord sous le titre de *Cascos & Carícias & Outras Crônicas* — elle ne laissait aucune place à la théorisation littéraire. Place à la douleur, au désir, à l'immense angoisse relative à l'existence et à la mort, mais aucune place aux sciences imposées. « *Se tua cabeça te ofende, corta-a fora* », a-t-elle écrit (*Si ta tête t'offusque*

coupe-la). Ce qu'elle a fait. Pas seulement la sienne, mais celle aussi des présidents, des députés, de la « classe supérieure » ; faisant de l'acte d'écrire un processus de désassemblage et d'observation qui ne se limite pas au corps social, mais comprenant les individus aussi, et, plus particulièrement, son propre corps. En prenant conscience que l'hypocrisie dans la langue était liée à une considération stoïque du corps (c'est-à-dire cette nature terrifiante qu'est le fait d'exister), l'œuvre de Hilst concentrait sa force dans l'emploi de l'excès, une sorte de logique de la sensualité, afin de humer l'odeur de ce qui risque de nous achever (à savoir : la vie) et de l'affronter en chair. « *Não compreendo. Apenas / Tento / Somar meu corpo / A teu corpo negro / Minhas águas / A teu remo / E cascos, os meus, / E luzes de um dia / E anus, regaço / Somar / A teu nariz cobreado / Tua garra fria. / Não compreendo. Apenas / Tento / (Suor, subida, cascalho / Seca) / Somar teu corpo / A meu pensamento.* » (Je ne comprends pas. À peine / J'essaie / Sommer mon corps / À ton corps noir / Mes eaux / À ta rame / Et des sabots, les miens, / Et des lumières d'un jour / Et anus, giron / Sommer / À ta touche cuivrée / ta griffe froide. // Je ne comprends pas. À peine / J'essaie / (Sueur, montée, cailloux / Sécheresse) / Sommer ton corps / À ma pensée. — *Da morte. Odes mínimas / De la mort. Odes mínimas*).

En faisant écho à Wittgenstein, l'idée que la langue est une chose imprévisible, infondée (*ist nicht begründet*), non raisonnée (ou irraisonnable), qu'elle se tient là — comme la vie, Hilda creusait les fondations et excavait la pluralité tendue de son idiome (le portugais?). Mais pas pour échapper au doute. Elle se servait plutôt du doute comme processus, comme moyen par lequel démonter un certain préjugé stoïque qui affirme que seul l'état que nous sommes capables d'expliquer et de comprendre peut être un état légitime. « *Gostava de pensar, mas pouco a pouco foi sentindo o cheiro das ideais, as mais genuínas, as mais veementes tinham o mesmo cheiro de sexo e daquela gosma de casuarina. Então pela disciplina e pelo jejum foi esvaziando a mente. Via cores e as cores não tinham cheiros e isso era bom. Sentou-se no chão das ala e ficou ali ate perceber que tinha se tornado um ponto vivo de luz dourada. Ate que o garotão acordou e disse : qué mais na berba, doutor? » (Il aimait à penser mais peu à peu a commencé à éprouver l'odeur des idées. Les plus puissantes, authentiques, les plus ferventes avaient la même odeur précise que le sexe et de cette pâte de Casuarina aussi. À travers la discipline et le jeûne il a vidé son esprit. A vu des couleurs et les couleurs n'avaient aucune odeur et c'était bon. Il s'est assis par terre et il est resté là jusqu'à ce qu'il ait pris conscience qu'il était devenu une bande vive de lumière dorée. Jusqu'à ce que le jeune homme se réveille et dise : encore un dans le cul, monsieur?)*

À travers *Cascos & Carícias & Outras Crônicas* elle tente de prendre ses distances par rapport à une idée d'un système d'écriture restreint, de la permanence, et elle se sert de la poésie, de la prose et du témoignage — tous, parfois, en même temps — afin d'illustrer ce qui arrive lorsqu'un corps ne se limite pas à la défense d'une idéologie (le platonisme pour le peuple).

En fait, il semblerait que Hilst savait ce qui pour Nietzsche était essentiel : qu'il est impossible d'ignorer le dionysien dans la vie. On peut pousser plus loin en affirmant que dans son œuvre la reconnaissance de la réalité en tant que flux tumultueux devient la possibilité même du langage : « *Porque tu sabes que é de poesia / Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio, / Que a teu lado te amando, / Antes de ser mulher sou inteira poeta. / E teu corpo existe porque o meu / Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio, / É que move o grande corpo teu* » (*Cascos & Carícias & Outras Crônicas*). (*Parce que tu sais qu'elle est de poésie / Ma vie secrète. Tu sais, Dionysos, / Qu'à tes côtés t'aimant, / Avant d'être femme je suis poète. / Et que ton corps existe parce que le mien / A toujours existé, chantant. / Mon corps Dionysos, / Est ce qui meut ton grand corps*). Tout comme le dieu Dionysos, Hilda fait exploser les idées reçues identitaires, disséquant les notions préconçues de la structure humaine, et sous de nombreux masques, entraîne ses lecteurs dans la laideur et l'inharmonique, le long de l'anatomie d'une créature dont le corps doit mourir.

Dans ses collages textuels, on a l'impression d'assister à une tragédie grecque, où le public souffre de l'effondrement des limites, stupéfait par le dynamisme d'un tout vital. On ne peut plus limiter le moi comme spectateur. Les distinctions entre créateur, création, acteur, douleur et extase, hommes et homme, disparaissent. Cela a pour conséquence l'ouverture, à travers son écriture, d'une sorte d'espace négatif sur la page et son choix d'un vocabulaire qui, aux allures vulgaires, démonte toute recherche de structuration. Ici, le lecteur est exposé à une expérience et non à un contrat. Comme dans un festin dionysien, la sexualité, la politique, l'économie ou l'intellect ne se distinguent pas de la chair (à savoir, la langue) : « *Ehud, sabes como é a palavra Intelecto em russo? É UMM. O M prolongado UMMMMMMMMM. A carne é que deveria ter o som de UMM [...]* » (Ehud, tu sais comment le mot intellect se dit en russe? C'est UMM. Le M prolongé. UMMMMMMMMM. La chair devrait avoir le son de UMM [...]) — *L'Obscène Madame D*).

En faisant de la composition esthétique de fragments une critique des tentatives organisées pour légitimer une disposition (littéraire) particulière, Hilda dénonce l'idée du genre comme système moral (ce à quoi un moule, une forme, un ordre est imputé) et traverse la feuille comme une enfant qui dépose des cailloux ici et là, construisant des collines de sable pour les détruire aussitôt. « *Uma das coisas que mais me chateiam nisso de escrever crônicas e a quase obrigacao de ser sempre para cima, vivaz, alegrinha, ou entao estar sempre em dia, na crista, noticias cintilantes... Ser sempre interessante como se todos fossem inteligentissimos, profundos, finos, cultos, delicados... E se eu quiser falar do tempo do foda-se, da estupidez que grassa desmedida no pais, do costumeiro engodo dos politicos em relacao ao povo, se quiser perguntar sem parar, por exemplo, onde e que estao aqueles canalhas que roubaram bilhoes e bilhoes [...]* ». (*Une des choses qui me dérange le plus dans l'écriture de chroniques est l'obligation d'être presque toujours vive, joyeuse, ou d'avoir toujours à être à la une de la dernière nouvelle*

scintillante... D'être tout le temps intéressante comme si tout le monde était étonnamment intelligent, profond, raffiné, cultivé, délicat... Et si j'ai envie de parler de l'âge du "je m'en foutisme", de la bêtise du pays, du leurre coutumier des politiciens et leur rapport au peuple, et si je veux poser sans cesse la question de savoir, par exemple, où sont passés les trous-du-cul qui ont volé des milliards et des milliards [...]). Ceux qui veulent la certitude d'une forme unique devront répondre à Nietzsche : cette volonté de système, cette volonté de manque d'honnêteté n'ont qu'à aller ailleurs.

En somme, ces mouvements qui visent un dialecte non standardisé exigeaient des Brésiliens qu'ils redécouvrent (dé-pensent) le portugais, ses motifs régionaux, et qu'ils doutent de beaucoup de ses théologies prescrites.

À vrai dire, à l'intérieur de Hilda, la bouche du portugais est grande ouverte ; cette réalité a sans doute et regrettablement (à savoir lâchement ; à savoir injustifiablement) fait de l'œuvre de Hilda Hilst une non-bénéficiaire d'une forme de littérature institutionnalisée tout de même récente. ┘

Érotologie de la cruauté fasciste

DOSSIER 

PAR ALEXIS LUSSIER

LE SEC ET L'HUMIDE de Jonathan Littell
Gallimard, 133 p.

De prime abord, le livre de Jonathan Littell nous présente une lecture de *La campagne de Russie*, mémoires de guerre de Léon Degrelle, fondateur du parti rexiste en Belgique et agent de la collaboration belge durant la Seconde Guerre mondiale. Or la chose se présente très vite comme une véritable entreprise d'édification personnelle, si ce n'est une grotesque affabulation autour du personnage de Degrelle lui-même, admirateur entêté de Hitler et écrivain médiocre de sa propre légende. En ce sens, Littell décrit un *moi idéalisé*, performateur d'une image construite à travers les formes de la carrière militaire, et pétriée par tous les lieux communs de l'imaginaire fasciste : la sexualisation de la violence, l'enthousiasme juvénile et souriant pour une mythique virilité solaire, et enfin l'angoisse pratiquement incontrôlable devant tout ce qui met en péril l'intégrité de cette image.

Largement inspirée par les thèses de Franz Theweleit qui publiait, en 1977, *Männerphantasien* (traduit en anglais sous le titre *Male fantasies*), l'analyse de Littell met au jour une étonnante érotologie du corps fasciste, lequel est moins perçu comme l'effet d'une idéologie politique que comme le symptôme d'une économie psychique qui place la sexualité au service de la mort et de la destruction. Une érotologie sordide, dont le langage ne cesse de révéler une angoisse

profonde qu'il s'agit de rapporter au niveau du discours fasciste lui-même. C'est pourquoi l'essentiel, pour Littell, ne réside pas dans le récit fallacieux des exploits de Degrelle, mais bien dans ce que le texte autobiographique vient structurer sur le plan du langage. À cet égard, Littell qui a lu l'ouvrage de Theweleit reprend les enseignements de la psychanalyse, parfois de façon un peu sommaire, mais toujours inspirante : à savoir que le fantasme où Degrelle s' imagine lui-même se déduit moins de la vérité historique que de son énonciation.

Mais comment ? À quelle fin ? L'analyse que nous propose Littell est en réalité fort simple, et on lui pardonnera nombre des approximations que l'on retrouve dans son exercice un peu rapide de l'analyse, pour apprécier plutôt la force de ses intuitions et la portée de sa lecture. D'abord, qu'en dépit de « *la vacuité du langage* », en dehors de « *l'absence totale d'une charge émotionnelle réelle* » — et loin de toutes considérations sur les qualités littéraires de *La campagne de Russie* —, le texte de Degrelle n'en opère pas moins sur la figure qui se dessine en lui : celle d'un corps imaginaire, le corps fasciste, galvanisé par le sentiment de sa propre gloire et devenu étanche à sa dissolution dans les marécages du bolchevisme, cette « *effrayante boue russe*, écrivait-il, *épaisse comme du caoutchouc fondu* ». C'est que