

La violence et les représentations de la société canadienne et brésilienne dans deux romans: convergence ou divergence?

Danielle Forget

Resumo: Os romances, *O Matador* (1995) de Patrícia Melo e *Les Fous de Bassan* (1982) de Anne Hébert apresentam, cada um no seu contexto social, atores usando crimes como solução aos problemas que enfrentam. Eles chegam a renovar nossa reflexão sobre a violência. Com os meios próprios do literário, a violência se constrói numa dinâmica onde o narrador-ator perde o controle das emoções e vivencia formas de exclusão. Assim, a comparação dos romances dá força a relação entre a experiência individual e os valores sociais.

Résumé: *O Matador* (1995) de Patrícia Melo et *Les Fous de Bassan* (1982) de Anne Hébert sont deux romans qui présentent, chacun dans son contexte social, des acteurs sociaux qui utilisent le crime comme solution aux problèmes qu'ils affrontent. Ces œuvres arrivent à renouveler notre réflexion sur la violence. En effet, par les moyens propres du littéraire, la violence se construit dans les romans avec une dynamique où les narrateurs-personnages perdent le contrôle de leurs émotions et expérimentent des formes d'exclusion. La comparaison des romans permet ainsi de conférer une force accrue à la relation entre l'expérience individuelle et les valeurs sociales.

On ne saurait parler de la violence sans sentir que le sujet provoque des malaises ou des inquiétudes quand il ne s'agit pas de tensions. Reportons-nous à la définition qu'en propose Herra: "La violence est un acte réel, une action potentielle ou une menace suggérée, qui attaque toute personne, institution ou groupe; ou s'attaque à leurs biens et à leurs valeurs" (HERRA, 1984: 27). Négative par définition, la notion de violence met en question le comportement de l'individu, d'un groupe et fait porter sur lui le regard critique de la société. L'éthique entre en jeu. Elle peut condamner mais peut-elle légitimer? Y a-t-il, autrement dit, des violences excusables, soit celles qu'une société pourrait considérer comme légitime parce qu'obéissant à des principes supérieurs, à une raison universelle qui transcenderait le vil immédiat, soit des circonstances atténuantes pour l'individu qui l'inciterait, malgré lui, à accomplir un acte de violence?

Deux romans, l'un brésilien, *O Matador* (1995) de Patricia Melo et l'autre canadien, *Les Fous de Bassan* de Anne Hébert (1982), posent le problème d'une façon originale; par la complexité des enjeux sociaux qu'ils laissent entrevoir et la richesse des moyens d'écriture mobilisés, ils nous serviront de points de départ pour un regard comparatiste des représentations littéraires de la violence et de la portée sociale qu'elles suggèrent. Sans négliger les différences sociopolitiques entre les contextes brésiliens et canadiens et sans, non plus, prétendre que ces romans incarnent le mieux la violence dans l'une et l'autre littérature, il nous est apparu intéressant de dégager la représentation de la violence que chacun met de l'avant par l'exemplification qui s'en dégage. En effet, la référence à la notion d'*exemplum* dans la rhétorique antique nous servira pour bien montrer qu'un certain type de violence s'incarne dans ces romans, type qui a une valeur représentative dans l'une et l'autre culture. Une fois que nous aurons dégagé le type de violence ainsi traitée sur le plan romanesque, nous tenterons des rapprochements entre les représentations sociales de ces deux romans.

Anne Hébert, en écrivant *Les Fous de Bassan* pour lequel elle a obtenu le prix Fémina en 1982, donne à voir le milieu fermé d'un petit village où les habitants doivent faire face à un triste événement: la mort de deux jeunes filles. Le village, appelé du nom fictif de Griffin Creek, se situe dans la péninsule gaspésienne entre Cap Sec et Cap Sauvagine, semble porter toute la rigidité d'une forte tradition protestante. Le roman se déroule par à-coups, au gré des livres et lettres, bref des témoignages de chacun des personnages principaux, sur leur vie quotidienne au sein de ce petit village, les interactions les uns avec les autres. C'est ainsi que graduellement, par versions successives menées par chacun des personnages, nous sommes informés des circonstances du crime, mais toujours sur un mode évasif et allusif, comme si aucun des personnages ne voulait assumer la responsabilité du récit et procéder à la dénonciation. Le dévoilement de l'assassin véritable ne survient qu'en fin de récit, après que des policiers – qui semblent étrangers à cette petite communauté –, aient réussi à les faire parler. Ainsi, le récit du crime, qui adopte la forme fragmentée de versions différentes et successives du même événement, structure le roman. Aussi curieux que cela puisse paraître, *Les Fous de Bassan* ne se donne pas, pour autant, comme un roman à intrigue policière; à quoi cela tient-il? La visée principalement sociale du propos organisé comme une "peinture de mœurs", plutôt que la recherche de l'anecdotique qui miserait sur l'événement pourrait bien l'expliquer.

Retraçons quelques représentations de la violence qu'exploite le roman. La principale constitue, évidemment, le meurtre des deux jeunes filles. Longuement tenu en haleine, le lecteur reçoit la confirmation des soupçons entretenus par la trame narrative. Stevens, le neveu parti à la guerre et resté absent du village durant de nombreuses années en est le coupable. Cet aveu nous sera dévoilé dans une des lettres que Stevens envoie à son ami Old Mic en 1982 (le meurtre est censé avoir eu lieu en 1936) dans les derniers moments de sa vie alors qu'il est interné et qui coïncide avec la fin du roman:

Le fracas de mon sang s'apaise peu à peu, autour de nous la rumeur du monde se fait confuse, se retire sur la mer, tandis que monte le cri perçant d'Olivia. Le cri sous mes doigts, dans sa gorge. Vrai c'est trop facile. Déjà une fois tout à l'heure. Nora. La source du cri s'amenuise en un petit filet. Très vite Olivia rejoint Nora à mes pieds, sur le sable de Griffin Creek, là où les filles punies ne sont plus que de grandes pierres couchées. (HÉBERT, 1982: 248)

Nora, puis Olivia, ses deux cousines, ont donc péri ce soir-là, sur la plage. Quelles en sont les motivations? Des bribes de réponses nous sont fournies en fin d'extrait, corroborant d'autres allusions. Stevens est misogyne; il fait porter aux autres, donc aux femmes, la culpabilité d'un désir incontrôlable. Toute femme qui excite son désir sexuel devient, à ses yeux, provocatrice et porte la faute de l'acte violent qu'il accomplira, comme le sous-entend la figure de la réticence en cette fin d'énoncé qui n'en est pas une: " Le vrai problème c'est de l'immobiliser tout à fait. L'injurier en paix. L'appeler salope. La démasquer, elle, la fille trop belle et trop sage. À tant faire l'ange on..." (HÉBERT, 1982: 248)

Plus profonde, en fait, la haine de Stevens s'étend à tout le village. Par exemple, il n'est pas sûr de l'accueil qu'on lui réserve après une longue absence; c'est ce qui lui fera écrire ces lignes, peu de temps avant le meurtre des cousines, en 1936, alors qu'il se représente le village comme un amoncellement de sable sous sa botte:

J'ai le pouvoir de faire exister mon grand-père, au bout de mon pied, ou de l'abandonner au silence d'un sommeil opaque. J'opte pour cette première solution. Je suis fatigué de vivre par procuration. Mon vrai problème c'est de savoir par quel bout aborder le village, sans réveiller la meute, sans l'avoir à mes trousses, mes parents en tête, avides et curieux. Pressé de questions, je serai pressé de questions comme Lazare au sortir du tombeau et comme Lazare je ne saurai quoi répondre, car la vraie vie est semblable à la mort, impénétrable et profonde." (HÉBERT, 1982: p. 64)

On mesure pleinement l'insécurité qu'il ressent face aux siens dont il se sent exclus sur un fonds de reproche qui dégénérera en mépris. Il revient néanmoins. Sa présence au village suscite de l'inquiétude parfois, de la curiosité aussi, surtout chez les femmes qu'il cherche à séduire. L'analepse, comme procédé narratif, vient superposer un autre niveau temporel, celui des souvenirs de Stevens alors qu'il était enfant. Les souvenirs sont ceux de la violence qu'il subissait: rejeté par sa mère, battu par son père, jusqu'à pouvoir l'égaliser en force:

Le père a usé de son droit de correction et le fils s'est défendu. Ni vainqueur, ni vaincu. Les deux protagonistes sont d'égal force. La mère a beau s'époumoner et les supplier de ne pas se battre, ils iront jusqu'à la limite de leur souffle. Sans soigner mes plaies et mes bosses, je suis parti et j'ai traversé l'Atlantique, à la petite semaine. Il s'agissait de faire vite avant que le père ne reprenne ses esprits et ne prononce la sentence de malédiction.
(HÉBERT, 1982: p. 94)

Il est intéressant de remarquer que Stevens, narrateur de souvenirs pénibles, utilise la troisième personne pour parler de lui-même, victime, en première partie de l'extrait. Le procédé traduit une distanciation pour se prémunir des émotions trop fortes à supporter et à raconter.

Le fléau du mal semble s'être porté sur le village entier; c'est du moins ainsi que les habitants interprètent les événements auxquels ils ont à faire face depuis la disparition de Nora et Olivia. Leur ignorance devant ce qui s'est véritablement passé et leur incapacité à identifier le coupable font surgir le doute et la crainte. Ils se sentent victimes devant ce qu'ils estiment être l'incarnation du mal – interprétation qui leur vient de l'enseignement religieux et que les passages bibliques cités viennent renforcer – alors qu'à d'autres moments, une sorte de conscience collective, leur fait ressentir la culpabilité de cet acte horrible. N'ont-ils pas, après tout, chacun, quelque chose à se reprocher: n'incarnent-ils pas tous le mal du fait d'être mortels? C'est ce que leur enseigne le

Révérénd Nicolas Jones, pasteur du village; le roman nous le présente comme un homme chargé de contradictions, tiraillé entre une morale qu'il est chargé d'enseigner et des instincts sexuels mal refoulés. S'il se dit l'élu de Dieu, "dépositaire du Verbe à Griffin Creek" (HÉBERT, 1982: p. 19), il se laissera tenter par le démon de la chair et n'hésitera pas à utiliser son autorité et sa crédibilité pour dominer les femmes et les mettre à son service jusqu'à ce qu'un jour il assaille Nora sur la plage. Alors que l'appareil judiciaire devra juger du crime de Stevens, les représailles face au comportement du révérend viendront de la foi et de l'appareil religieux. La représentation qu'il se fait du mal qu'il a commis apparaissent en plusieurs endroits du récit, comme autant d'éléments venant brouiller les pistes sur l'identité du criminel mais servant d'écho au mal généralisé qui envahit le village:

Un jour pourtant ce sera la fin du monde. Les ténèbres accumulées ne livreront plus passage au soleil. L'éclair de l'ange paraîtra à l'horizon. Ses ailes mécaniques. Sa longue trompette d'argent. Et l'ange proclamera à haute voix que le temps n'est plus. Et moi, Nicolas Jones, pasteur de Griffin Creek, je serai connu comme je suis connu de Dieu." (HÉBERT, 1982: p. 51)

La domination psychologique dont use le Révérend Jones n'est, finalement, qu'une des formes de domination que dénonce le roman. Il y a d'abord la domination des hommes sur les femmes, seul mode d'interaction entre les individus des deux sexes. Les femmes, qu'elles soient faibles de caractère, empêtrées dans les principes – comme Maureen, restée vieille fille – ou vulnérables au sortir de l'enfance comme les sœurs, Nora et Olivia Atkins, ne réussissent pas à s'imposer et deviennent des victimes de la violence. Quant aux hommes, ils vivent la séduction comme une appropriation qu'ils s'empresseront de justifier en niant toute responsabilité. Stevens laisse entendre qu'il est victime, la beauté et la pureté des sœurs Atkins se retournant dans son discours pour prendre l'aspect d'une provocation; il se sent autorisé à leur manquer de respect en en faisant des femmes de moindre vertu. Quant

au Père Jones, tout en s'accablant de remords, il n'assume pas véritablement la responsabilité de ses actes qu'il attribue, dans le raisonnement religieux qui est le sien, au démon. Perceval, l'idiote du village, est évidemment exclus des acteurs sociaux véritables et ses interventions ne servent qu'à faire écho aux pressentiments qui accablent les autres. La domination paternelle est une autre forme par laquelle s'insinue la violence. Le passage qui suit, tiré de la dernière lettre de Stevens Brown en 1982, alors qu'il est interné, témoigne de l'échec des relations hommes-femmes en même temps qu'il y associe le monde de l'enfance: celui-là ne serait-il pas ultimement responsable de l'inadaptation sociale de Stevens par les marques inaltérables qu'il laisse?

*Olivia, pourtant si belle et gardée. A grandi trop vite.
Est devenue femme comme les autres. L'espace d'un été.
Je l'aimais peut-être lorsqu'elle était enfant, assise sur le
sable. Ses cheveux moussant dans la lumière. Mon père
dévale la pente du sentier et s'abat sur moi pour me tuer.
Ma mère est d'accord pour qu'il me tue. (HÉBERT,
1982: p. 239)*

Dans *O Matador*, Patrícia Melo raconte comment Maíquel, personnage principal assumant aussi le rôle de narrateur, tente de faire sa vie dans le contexte d'une périphérie urbaine. Tout en étant jeune, il semble aux prises avec la désillusion qui prend, à ses yeux, la forme de la malchance et du destin. Maíquel en viendra à pratiquer le meurtre en chaîne sans apparemment aucun remords. S'il ressent les tourments d'un premier crime, il en gommara peu à peu les contours gênants, reproduisant l'indifférence qu'il semble pourtant dénoncer:

Depois que matei Suel, muita coisa mudou na minha vida. Acabou-se a lógica. Eu ia pela margem, no escuro, eu andava na contramão e tudo bem margens e contramão. Eu fazia tudo errado, "ninguém via, e se via não ligava e se ligava, esquecia, porque a vida é assim, já foi dito que tudo acaba assim, no esgoto do esquecimento. (MELO; 1995: p. 25)

Exécuter quelqu'un devient une entreprise "rationnelle" destinée à mettre de l'ordre dans les situations: puisqu'un adversaire devient gênant, il faut littéralement l'éliminer. Il tue pour lui-même: il découvre alors le plaisir de la victoire comme dans une joute où les choix semblent se résumer à gagner ou perdre. Entre les deux, Maíquel optera pour le premier, savourant l'ivresse du moment. Il ne s'embarrassera pas de considérations éthiques encombrantes et le quotidien l'emportent, banalisant le recours à ces moyens exceptionnels. C'est ainsi qu'inexorablement l'écriture banalise le crime en enchaînant sur le quotidien en des coq-à-l'âne révélateurs, qui évacuent toute dimension morale. L'un des traits stylistiques les plus originaux se manifeste tout au long du récit mais particulièrement dans les moments cruciaux entourant un crime projeté: la fusion des pensées et des paroles, que ce soit celles de Maíquel ou d'autres, dans une narration qui ne souligne pas la "propriété" des paroles mais se les approprie dans un flot constant. Cela a pour effet d'accélérer la relation des événements dans une sorte d'incapacité à s'arrêter au sens. Trait de la narration, donc, qui s'accorde à la personnalité de ce jeune délinquant, comme en témoigne cet extrait où il avoue être démuni et mis à l'écart:

Morrer não é o problema. O terrível é quando a morte te faz contar dez, nove, oito, sete, seis, cinco, as doenças sem curas, os aviões que têm as turbinas quebradas, quatro, três, dois, cair, cair, até atingir o mar e explodir, foi isso que fiz com Ezequiel. Errei, a vida inteira tinha sido assim, errar, largar coisas pela metade, fazer malfeito, errar. Nunca consegui aprender matemática. Nem química. Nunca entendi as palavras que eles usam nos jornais. (MELO; 1995: 50)

C'est un être brisé, qui se sent rejeté; cette condition d'exclus n'est pas sans lien avec les crimes auxquels il s'adonne et l'association des propos en rend bien compte.

Il ne restera pas insensible aux gains interactionnels que lui procure telle ou telle action violente: considéré comme un héros, il est bientôt respecté dans un milieu où il marchait

auparavant dans l'anonymat. Il s'enorgueillit du titre de tueur qu'il obtient et il en fait son identité:

... eu saía com algumas mulheres, mas as mulheres são todas iguais, elas berram na cama e eu não gosto de mulher que berra na cama, eu não gosto de mulher que gosta de dar suas opiniões depois de foder, eu não gosto de mulher que me chama de meu amor, meu amor, o caralho, eu sou o matador. (MELO; 1995: p. 115)

Il souhaiterait résoudre par la force les insatisfactions qu'il ressent jusque dans ses relations personnelles.

Le roman construit sa pertinence sociale à travers le portrait d'un personnage criminel qui ne s'écarte pas toutefois du profil du commun des mortels et, sans que l'on puisse complètement s'identifier à lui, ne nous est pas antipathique. Son désintéressement face à la mort et au crime le prémunit contre le remords, il est vrai, mais pour lui, tuer, n'est qu'une tâche à accomplir parmi tant d'autres. La trame narrative nous le montre comme s'il était "amené" graduellement à se mesurer à autrui, lui qui n'est pas particulièrement audacieux. Peu à peu, il acquiert une position sociale: à la fois craint et encouragé à faire justice lorsque quelqu'un y trouve son intérêt, il devient considéré par les siens. Ces agissements lui forgent peu à peu une réputation et une compétence qu'il ne soupçonnait pas: il devient spécialiste. C'est à ce titre qu'on lui propose un emploi au sein d'une agence de sécurité: son premier vrai emploi qui officialise la reconnaissance sociale et le propulsera dans le monde de la consommation, lui et sa petite amie Erica, qui ne dédaigne pas les plaisirs matériels. C'est ainsi qu'il reçoit la proposition "d'emploi" du Dr Carvalho, alors qu'il vient de liquider son amante, Cledir, et cherche à se débarrasser du cadavre

Senti uma coisa quente dentro do meu peito, uma paz quente, sei lá o que me deu, não foi o uísque, foram as palavras do delegado que me trouxeram aquela paz, aquele orgulho. Um delegado me propondo sociedade, eu era mesmo uma pessoa querida no bairro, eles passavam e buzinavam, acenavam as mãos, senti tanta paz,

senti vontade de mostrar o cadáver de Cledir para o delegado, mas isso eu não fiz, achei melhor não fazer. (MELO; 1995, p. 124)

Le besoin absolu de reconnaissance sociale qu'éprouve Maíquel, en même temps que son incapacité à expliquer ses idées, à délibérer nous est livré dans une écriture faisant l'économie des motifs explicites mais qui demeure lourde de sous-entendus. Tout en évitant de le formuler, il sent que l'assassinat de Cledir, sur une simple suggestion d'Erica qu'il cherchait à impressionner, frôle la gratuité et risque de déplaire même à ceux qui sont prêts à requérir ses services au sein d'une firme de sécurité.

Quelques considérations générales nous permettront de mieux apprécier les allusions sociopolitiques que porte le roman. Si le Brésil a eu à faire face à la violence politique, caractéristique des années soixante et soixante-dix, la violence actuelle se présente sous de nouvelles configurations. Elle peut s'insinuer dans les limites de la légitimité et passer par la voie policière, par exemple, comme l'analyse fort justement Maria Stella Grossi Porto:

Produto de uma crise prolongada nos mecanismos de segurança, este tipo de violência transita nos limites tornados frágeis entre a violência legítima (exercício do monopólio do Estado) cujo agente é a autoridade policial e a violência ilegítima, enquanto desdobramento desta mesma autoridade. [...] São indivíduos marginalmente situados na escala de prestígio social, mas que detêm, através do ato mesmo de intervenção policial, poder e autoridade, o que significa, no limite, poder sobre a vida e sobre a morte. (PORTO, 2000: p. 198)

Lorsqu'il exerce sa tâche d'agent de sécurité, Maíquel se trouve conforté dans ses tendances à la violence illicite, sollicité, cette fois, à servir les intérêts d'un groupe. On ne peut manquer d'apprécier comment, dans l'entrevue où l'on sollicite ses services, se conclut une sorte de pacte où la violence prend la forme d'une punition pour non-respect des règles, procédé de légitimation caractéristique de l'abus de pouvoir exercé par certains groupes.

Est-il besoin de souligner que la réalité mise en évidence dans ces deux romans passe par le biais de la fiction et donc de la représentation? La violence qu'ils exposent ne se veut pas simplement exacte et conforme comme le serait une information; il y a plus. Comme représentation, la violence se fait projection d'opinions et de valeurs; le roman nous l'offre comme un mode de raisonnement sur ce qui est bien ou mal, générateur de comportements. Comme fiction, la violence se présente sous la forme d'un récit du "je" criminel, responsable d'une action qu'il estime légitime et parfois même victime de la domination exercée par d'autres. Aussi, par contraste avec l'analyse sociologique des phénomènes sociaux et de la violence en particulier, le littéraire tire-t-il parti de la mise en scène. Mise en scène du réel qui finit par s'imposer au lecteur: les indices de présence, bien connus de la rhétorique ancienne mais non restreints à la description, ponctuent le récit de perceptions et d'émotions liées à la violence. C'est ainsi que l'inquiétude et la séduction qu'éprouve Olivia deviennent communicatives et que, par exemple, le lecteur se méfie de l'influence néfaste d'Erica sur Máiquel, etc. Des fresques de comportement se déploient sous nos yeux permettant d'apprécier les motivations à l'origine des actions, les facteurs qui en assurent le maintien et les réactions des interlocuteurs en situation.

Derrière le personnage de Máiquel se profile des indices des représentations d'une société où la vie des individus n'a pas le même prix selon qu'ils sont riches ou pauvres; où la loi du plus fort est pratiquée dans de tels excès qu'être assassin devient un métier, une carrière qui apporte respect et, ironiquement, assure une position sociale. Au fur et à mesure qu'il se transforme en héros, les crimes à répétition banalisent la violence. Le roman échafaude ainsi un paradoxe de lecture: d'un côté, en tant que lecteurs, nous sommes portés à considérer les événements sous le point de vue du personnage, à nous identifier à lui au point d'apprécier que des solutions surviennent à ses problèmes – certaines

impliquant toutefois des crimes –; d'un autre côté, l'être social que nous sommes ne peut qu'être alerté par la menace que constitue un tel individu, aussi mal adapté et se constituant en menace pour la société. Intéressant parce que provocateur, ce paradoxe entretient l'attention du lecteur tout en suscitant sa réflexion. La perspective sur la violence que propose le roman est multiforme. En termes sociologiques, on y retrouve des relents d'hypothèse qui retrace l'origine de la violence par le biais des pulsions internes. Ce sont principalement les passages à forte teneur psychologique misant sur les émotions et les malaises physiques annonciateurs d'un acte violent incontrôlable. Ailleurs dans le roman, les allusions aux inégalités de classes sont mises de l'avant; or, plusieurs études ont montré que le manque d'insertion sociale d'un individu, suite notamment aux inégalités qu'il subit en tant que pauvre, ou l'absence d'attache sociale que procure le travail, peut l'amener à porter atteinte à la société au moyen de la violence. Exclue, il n'a rien à perdre et cette exclusion va même jusqu'à l'insensibiliser face aux châtements encourus pour les crimes qu'il commet. Il ne faudrait pas négliger, en effet, la désappropriation du culturel et du capital symbolique qui semble être un facteur important pour plusieurs sociologues, dont Maria Stella Grossi Porto, qui en a étudié la portée dans la société brésilienne:

... pode-se afirmar que a fragmentação constitui uma categoria-chave para pensar a sociedade brasileira, além do que ela é igualmente pertinente para dar conta das formas como essa sociedade se representa. Pensada enquanto uma situação de fragmentação valorativa, a contemporaneidade brasileira se vê confrontada não apenas com as conseqüências dessa fragmentação no plano simbólico, mas também com um contexto de grandes desigualdades no plano material, as quais, refletivamente, alimentam a fragmentação e a pluralidade valorativas. Violência real e representação da violência como forma de manifestação de exclusão, simbólica e material, são fenômenos interdependentes e se constituem em fatores orientadores da ação (ou da sua ausência). (GROSSI PORTO, 1999: p. 131)

Selon l'interprétation qu'en donne Freud, la violence, mode d'expression de la haine, est une des multiples pulsions qui guident l'action humaine (HERRA, 1984: p. 25). La recherche du plaisir, de l'amour en est une autre. Mais les deux sont intimement liées. Mal aimé, l'individu peut reporter sur autrui les sentiments négatifs qu'il perçoit venant de son entourage et verser dans la haine: la violence qui constitue alors une option est à la mesure de ses espoirs déçus et du rejet auquel il fait face. Amour et haine constituent les deux pôles d'attraction que subit Maíquel.

On ne saurait nier l'importance accordée dans le roman à la justice individuelle ou de groupe, qui acquiert une légitimité bien au-delà d'un principe universel comme le respect de la vie d'autrui. Parallèlement à l'univers psychologique du narrateur – personnage, s'élabore une vision de la logique des interactions sociales et des valeurs mises de l'avant dans cette représentation partielle de la société brésilienne que nous offre le roman. Certains groupes en arrivent à prendre le pouvoir et à se faire justice, sans que l'appareil judiciaire n'en soit alertés, ni leur oppose une quelconque résistance.

Les liens sentimentaux et collectifs qui unissent l'individu au groupe pourraient bien, selon Freud, détourner la tendance agressive de l'homme: plutôt que la guerre ou la violence, ses pulsions s'exprimeraient par la solidarité au groupe (HERRA, 1984: p. 25). Mais pour que se réalise cette vision, sans doute faut-il que l'individu puisse s'identifier au groupe et s'insérer socialement. Cela s'est avéré impossible pour Stevens qui se sentait rejeté à l'avance par la communauté; par une sorte de masochisme, il acceptait d'incarner le mal et de se marginaliser. Quant à Maíquel, il a fini par se faire prendre à son propre jeu; tout en servant une organisation au point d'user de violence pour faire prévaloir ses inclinaisons, il doit un jour subir des représailles contre lesquelles il n'a aucun recours. La violence est pour lui instrumentale, incapable qu'il est de jeter un regard personnel et critique sur son comportement et la place qu'il tient à

occuper en société. Les héros de ces deux romans auront une fin bien triste: l'un, Stevens, se fera interner dans une maison de repos et les propos en fin laissent croire que le suicide est l'avenue qu'il s'apprête à choisir; l'autre, Maíquel, s'il réussit à s'esquiver de la menace de mort qui pèse sur lui suite à une "erreur" lors d'un crime, il ne se remet pas des accusations l'assaillent: il ne cherche plus qu'un trou où se mettre à l'abri des autres et finir dans l' qui "esgoto do esquecimento".

Sans chercher à faire des rapprochements ponctuels qui ne pourraient qu'être partiels étant donné que nous avons à faire à deux sociétés extrêmement différentes, il apparaît néanmoins qu'un point de convergence s'en dégage. La violence pratiquée par l'un et l'autre protagoniste dévoile un problème d'éthique et d'intégration sociale: leur incapacité à jeter un regard critique sur leurs agissements et à prendre une responsabilité sociale pour les choix qu'ils adoptent. L'univers romanesque de Melo et celui de Hébert suggèrent une violence, non pas issue d'un quelconque désordre social, comme on le croit communément, mais liée à une norme, qu'elle soit religieuse ou policière. Les romans tendent, à travers l'arrangement narratif qui leur sert de support, à montrer que la violence dépasse les choix individuels et s'insinue comme une option insidieuse mais bien réelle pour l'exclus, le marginal, l'inadapté, portrait qui convient à Maíquel et à Stevens. À la limite entre la faiblesse et la domination, la souffrance et le plaisir, la violence se constitue en voie détournée mais incontournable d'une tentative de reconnaissance par le groupe. Une fin qui, contredisant l'adage, ne justifie pas les moyens, diriez-vous. Sans doute. L'appréhension de la violence dans ces deux romans ouvre le débat sur ses origines: s'inscrit-elle dans le bagage génétique d'un individu, dans les codes de comportement d'une société? Sans chercher à résoudre un problème, qui est d'ordre universel finalement, ces romans nous sensibilisent à sa complexité. On ne peut manquer d'apprécier la mise en scène de ces deux contextes situationnels proposés par *O Matador* et *Les Fous de Bassan*, où l'exemplification romanesque réussit à

capter l'attention du lecteur sur la violence autant que le ferait un traité analytique, mais sur un mode différent, celui associant connaissances, émotions et projection fictive d'une expérience.

Bibliographie

BERND, Zila. *Littérature brésilienne et identité nationale*. Paris: L'Harmattan, 1995.

BIELEFELD, Ulrich. "Ethnicité et violence". Dans *La différence culturelle. Une reformulation des débats*. Colloque de Cerisy, dir. par M. Wieviorka et J. Ohana. Paris: Balland, p. 288-297. 2001.

FORGET, Danielle. *Figures de pensée, figures de discours*. Québec: Nota Bene, 2000.

HÉBERT, Anne. *Les Fous de Bassan*. Paris: Seuil, 1982.

HERRA, Rafaël Angel. *Violence, technocratie et vie quotidienne*. Québec: Le Préambule, 1984.

LINTVELT, Jaap et als. dir. *Roman contemporain et identité culturelle en Amérique du Nord*. Québec: Nota Bene.

MELO, Patrícia. *O Matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PORTO, Maria Stella Grossi. "A violência entre a inclusão e a exclusão social". *Tempo Social*. Rev. Sociol. USP, São Paulo, 12(1): 187-200, maio 2000.

PORTO, Maria Stella Grossi. "A violência urbana e suas representações sociais: o caso do Distrito Federal. *São Paulo em Perspectiva*." Revista da Fundação Seade, São Paulo, 13 (4): 130-136, oct.-dec. 1999.

WIEVIORKA, Michel. *La différence*. Paris: Balland, 2001.