

Les références intertextuelles et l'histoire des objets dans *L'odeur du siphon*, de Lourenço Mutarelli

ANGÉLICA AMANCIO
UNIVERSITÉ JEAN MOULIN – LYON 3
gellyamancio@yahoo.com.br

Introduction

1. « Comment un objet peut-il avoir une histoire ? », s'interroge Roland Barthes (1964 ; 176) dans son analyse de *L'Histoire de l'œil* (1928) de Georges Bataille. L'auteur observe que, contrairement à Sade – qui a écrit l'histoire de Justine ou de Juliette –, Bataille n'écrit pas l'histoire des personnages de son récit érotique. Son but était de raconter l'histoire d'un objet spécifique (l'œil, évidemment). Or, dans *L'odeur du siphon* (2002), premier roman de l'écrivain brésilien Lourenço Mutarelli, le personnage principal passe sa journée à entendre parler de l'histoire des choses. « Cette machine à écrire », « ce gramophone », « [cela] a une longue histoire », déclarent les gens qui essaient de lui vendre ce qu'ils considèrent comme des biens de valeur. Mélange de brocanteur et de prêteur sur gages, ce personnage ne souhaite pas, pourtant, les écouter. Par conséquent, il nous empêche de découvrir ces histoires, puisqu'il est aussi le narrateur de ce récit.
2. Laconique, ce narrateur n'en révèle guère sur sa vie non plus. Nous ne connaissons ni son passé, ni son nom, ni son prénom. Il nous raconte, cependant, sa routine, le va-et-vient de ses clients, ses pensées, ses préférences. Dans son discours, des références intertextuelles sont abondantes : à la littérature, au cinéma, à la télévision. Pour examiner ces références dans cet article, nous les séparons en « intramédiales » (quand seulement un média est concerné) et « intermédiales » (quand il y a un croisement de deux ou plusieurs médias). Certaines approches de l'intermédialité, surtout dans les années 1990, s'apparentent à la théorie de l'intertextualité de Julia Kristeva et au concept de dialogisme de Bakhtine (voir Rajewsky, 2012 ; 20). Néanmoins, nous privilégions ici une étude plus récente du domaine, la

typologie proposée par Irina Rajewsky des pratiques de l'intermédialité. La référence intermédiaire, troisième catégorie dans sa typologie, « correspond, par exemple, à la référence, dans un texte littéraire, à un film, à un genre filmique ou au cinéma en général ». Il s'agit ainsi d'une participation indirecte – que la chercheuse compare à un processus de « comme si » –, car d'autres médias sont évoqués, l'observateur ressent leur présence, mais ils n'existent pas concrètement dans l'œuvre.

3. Les références intra- et intermédiaires dans le roman de Mutarelli fonctionnent tout d'abord comme des marqueurs générationnels géographiquement situés – en Amérique latine, plus précisément au Brésil. Elles constituent également, nous semble-il, des éléments permettant de construire peu à peu la personnalité controversée du narrateur du roman. L'examen attentif de ces éléments met en relief quelques aspects incongrus de la culture brésilienne mais, au-delà, il mène inévitablement, dans le cas de ce livre, à une réflexion sur l'industrie culturelle, la réification et la société de consommation. Pour avancer sur ces questions, nous empruntons l'analyse de Barthes sur la déclinaison métaphorique de l'objet, tout comme des études sur le capitalisme émotionnel (Jean Baudrillard, Eva Illouz) et la culture de masse (Adorno et Horkheimer, Silvano Santiago).
4. On pourrait aborder cet ouvrage uniquement par le biais de l'intermédialité, plus précisément celui de la « transposition médiale » (première catégorie dans la typologie de Rajewsky), notamment par l'étude de l'adaptation cinématographique du roman, réalisée par Heitor Dhália en 2007. Toutefois, cela a déjà été fait dans des travaux plus poussés comme le mémoire de recherche d'Heloisa Pisani (2012). Le choix d'étudier ce roman, sans le comparer au film ou à d'autres œuvres du même écrivain, relève d'une sorte de défi : comment lire un texte fondé sur « l'esthétique du peu » (Ruffel, 2012 ; 27) par l'analyse de ses références intertextuelles, intra- et intermédiaires ? Quelles sont les pistes laissées par ces éléments pour saisir les personnages, leur contexte, leur culture ?

1. Quelles références pour quelle génération ?

5. « Il (elle) entre. / Il (elle) sort. » Un pronom + un verbe : c'est la formule qui synthétise la routine du protagoniste de *L'odeur du siphon*. C'est aussi sa façon à lui de distinguer le week-end des jours de semaine :

« Aujourd’hui c’est samedi. C’est pour ça que personne ne rentre ni ne sort » (Mutarelli, 2016 ; 11)¹. Au début du roman, tout ce que l’on apprend sur ce personnage anonyme, c’est que son travail consiste à acheter, et probablement à revendre, des biens d’occasion. Ainsi, il passe ses journées à rencontrer des inconnus qui viennent à sa boutique, à évaluer les objets qu’ils apportent, à négocier leur prix et à le payer ou pas. On sait aussi, depuis la première page, qu’une forte odeur venant des canalisations des toilettes envahit sa boutique : « Une odeur de merde, ça vient de la fosse, j’ai affirmé. Je crois que j’ai eu honte qu’il pense que l’odeur venait de moi » (Mutarelli, 2016 ; 11), avoue-t-il devant l’un de ses clients. Par ailleurs, une rencontre inattendue modifiera sa vie : à l’heure du déjeuner, il connaîtra la nouvelle serveuse du boui-boui qu’il fréquente. Dans un premier temps, il n’est pas impressionné par cette fille. Il lui faut la voir de dos pour succomber à ses charmes :

Quand j’ai réalisé, j’étais en train de contempler un cul énorme.

Opulent. Presque difforme.

C’était celui de la fille. J’ai pensé qu’au fond elle était bonne.

J’ai souri. En réponse, son visage mélancolique.

Je lui ai demandé son nom.

Je n’ai pas réussi à le prononcer.

Au fond elle était bonne.

Je lui ai demandé depuis combien de temps elle bossait là.

Une semaine.

J’ai pensé qu’avec un visage pareil, je lui donnais encore une semaine avant qu’elle ne perde son travail.

Elle s’est retournée et s’est penchée pour récupérer la commande qui était tombée de sa poche. Peut-être restera-t-elle à ce poste jusqu’à sa retraite. Peut-être deviendra-t-elle gérante (Mutarelli, 2016 ; 13).

6. Le soir du même jour, le personnage rompt ses fiançailles :

Elle m’a dit qu’ils étaient déjà chez l’imprimeur. Les faire-part. Elle a dit qu’elle m’aimait. Elle m’a dit qu’elle serait heureuse à mes côtés.

J’ai dit que seuls les naïfs croient au bonheur.

[...]

J’ai dit que je ne voulais pas me marier.

Elle a fait une drôle de tête.

Elle m’a frappé au visage.

On ne frappe pas un homme au visage. C’est ce que mon père avait l’habitude de dire.

[...]

Je ne t’aime pas. Je ne t’ai jamais aimé. Je n’ai jamais aimé personne.

[...]

1 Les citations tirées du roman proviennent de la version française, traduite du brésilien par Karine Bião et Luana Azzolin (2016).

Elle, à genou, par terre, pleurait d'une drôle de façon.
J'ai ri (Mutarelli, 2016 ;15-16).

7. Les « faire-part » deviennent un signe du compromis que le protagoniste n'envisage pas d'assumer et de l'amour qu'il déclare ne pas sentir. Dans cet extrait, on observe aussi son cynisme (« seuls les naïfs croient au bonheur »), son manque d'empathie et le plaisir qu'il ressent face au malheur des autres. En outre, il ne révèle jamais les noms des personnes qu'il fréquente, y compris sa copine qu'il désigne par un pronom personnel (« elle »). Ce pronom ne sert pas, bien sûr, à « personnaliser », mais, au contraire, à anonymiser. Peu à peu, on comprend que l'anonymat des personnages et l'usage constant de ces pronoms expriment le point de vue égocentrique du protagoniste, qui divise les gens par genre (masculin/féminin), métier (« l'agent de sécurité », « la femme de ménage ») ou parties du corps (« le Fion », « mon cul » ou « Madame La Fesse »).
8. Dans un premier temps, nous pouvons également penser que ce choix lexical relève du style succinct du narrateur. En effet, le texte est fragmenté, aéré, souvent organisé autour des dialogues, évoquant la structure d'un scénario de cinéma. Les phrases sont courtes, le passage du temps ou le changement de décor est indiqué simplement par des sauts de ligne et l'espace blanc de la page, les marqueurs de cohésion étant presque inexistant². Cependant, le nombre de références intertextuelles utilisées par le protagoniste est inversement proportionnel au faible nombre de mots qu'il emploie. Déjà pleines de signification, elles servent à compléter les espaces vides du texte, sans nuire à sa concision.
9. La première référence concerne le roman que le brocanteur est en train de lire lorsqu'il rencontre la serveuse : « *American Tabloid*. James Ellroy. Ce livre était bon. Ellroy écrivait au rythme de ma pensée. Stupéfiant. Vertigineux. Un tourment. Un tourmenté » (Mutarelli, 2016 ; 13). Notons que le narrateur est son propre point de repère ; ce n'est pas lui qui suit le rythme de l'auteur américain, mais le romancier qui écrit au rythme de sa pensée. Il décrit de la même façon Paul Auster – « Paul Auster me trouble. Il écrit au rythme de mes pensées. Vertigineux. [...] *Hand to Mouth* » (Mutarelli, 2016 ; 17) – et Chico Buarque – « J'allume la radio. *Construção*.

² Il faut noter que l'écrivain adopte ce style dans d'autres romans : *Nada me faltará* (2010), par exemple, est entièrement composé de dialogues, sans présence d'un narrateur. Certains chercheurs attribuent cette écriture à l'expérience de Mutarelli comme auteur de BD. À ce propos, voir Junior, 2013.

Chico Buarque chantait comme je pense » (Mutarelli, 2016 ; 25). Il apprécie aussi la musique recherchée : « Je mets un CD. Philip Glass, *Music in twelve parts*. Ce n'est pas de la musique, c'est un organisme » (Mutarelli, 2016 ; 25). Il choisit, non par hasard, l'un des représentants les plus éminents de la musique minimaliste, courant qui utilise comme technique de composition la répétition de motifs courts qui évoluent lentement (Cornut, 2017 ; s/p). On croirait voir la structure du texte : la répétition de motifs courts (« il entre » / « elle sort ») qui évoluent, à différentes vitesses, dans le discours du narrateur.

10. Au fur et à mesure qu'il décrit ses habitudes, il se révèle être un homme cultivé, connaisseur de littérature, capable d'analyser l'adaptation cinématographique de ses romans préférés ; un homme qui aime le cinéma d'art et d'essai et qui a sur le mur de son salon une reproduction de « Rose et Bleue », d'Auguste Renoir. Comme l'on a vu, ces références, qui ne se limitent pas au domaine littéraire et comportent d'autres médias, s'insèrent dans la catégorie des « références intermédiales », dans la typologie d'Irina Rajewsky. La plus récurrente parmi elles renvoie à l'art cinématographique : « Je pense au cul. Rosebud. Si je mourais maintenant, comme Welles, personne ne retrouverait mon Rosebud. Si ce cul-là était avec moi maintenant, je jouerais tellement avec. Je jouerais avec lui comme un gamin joue avec son Rosebud ». Il se réfère, bien évidemment, au premier film du cinéaste américain Orson Welles, *Citizen Kane* (1941). L'intrigue tourne autour d'une quête : pourquoi la dernière parole énoncée par le personnage principal, Charles Kane, a-t-elle été « Rosebud » (bouton de rose) ? À la fin du film, la caméra révèle au spectateur qu'il s'agissait du nom du traîneau de son enfance. La comparaison du protagoniste du livre peut sembler une hérésie pour les cinéphiles, qui considèrent *Citizen Kane* comme l'un des chefs-d'œuvre du cinéma. Toutefois, les fesses de la serveuse ont pour lui une valeur similaire à celle attribuée par Charles Kane à cet objet précieux, sacré. En outre, le rapport du narrateur avec son objet du désir renvoie parfois à l'enfance, comme on le verra dans notre analyse du dénouement du roman.
11. Il faut noter auparavant que, dans *L'odeur du siphon*, les références intertextuelles servent aussi à marquer l'écart que le protagoniste croit exister entre lui et son entourage. C'est ce que l'on observe notamment dans un passage où un client essaie de lui vendre la première édition française des

Fleurs du mal. « Je tente bas, bien bas. J'aimerais qu'il pense que je ne connais pas ce qu'il tient devant moi. Il me traite d'ignorant. Je le conforte dans ses idées en disant : Baudelaire ? Jamais entendu parler. Je ne parle pas français. Ni anglais. Je n'ai même pas appris le javanais » (Mutarelli, 2016 ; 31). Le javanais est une allusion à la nouvelle « O homem que não falava javanês » (« L'homme qui ne parlait pas javanais »), de Lima Barreto, publié en 1911. Plus qu'une technique de marchandage, sa simulation et cette référence implicite servent à ridiculiser le client, qui se croit très cultivé, mais qui ignore peut-être un classique de la littérature nationale.

12. L'importance de la production culturelle brésilienne est soulignée dans l'ouvrage : le narrateur mentionne des écrivains de différentes générations comme Machado de Assis (qu'il compare à Dieu, page 186), Valêncio Xavier et Ferréz, des peintres comme Alfredo Volpi, des cinéastes comme Jorge Furtado et Amacio Mazzaroppi. D'autres références sont plus sarcastiques. Il parodie, par exemple, plusieurs comptines, comme la berceuse « Se essa rua, se essa rua fosse minha... » (Ah, si cette rue, si cette rue était à moi...) », qui devient « Ah si ce cul, si ce cul était à moi » (Mutarelli, 2016 ; 25) en retrouvant la référence à Rosebud mentionnée plus haut (« Si ce cul-là était avec moi [...], je jouerais avec lui comme un gamin joue avec son Rosebud »). On trouve ici une allusion à *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade : dans cette œuvre phare de la littérature moderniste brésilienne, également citée dans *L'odeur du siphon* (Mutarelli, 2016 ; 90), « jouer » (*brincar*) représente l'acte sexuel. D'autres éléments, renvoyant plutôt à la culture brésilienne plus populaire, sont indirectement critiqués. Par exemple, en allant rencontrer sa muse au snack, le protagoniste apporte chaque jour un roman différent. Cette habitude attire son attention. Elle, pourtant, lui avoue ne pas aimer la littérature :

Elle m'a dit qu'elle aimait lire. Seulement des magazines. *Le Magazine des Astres*. Astres de la télé. [...]
Son nom était un mélange d'au moins trois autres.
Son père, sa mère et une certaine star de la télé.
Elle me demande le mien.
Je lui dis.
Elle le répète à haute voix.
Je pense qu'elle doit lire en bougeant les lèvres.
Je pense qu'elle bouge même les lèvres en regardant les photos des stars.
Elle doit bouger les lèvres en prononçant leurs noms. Roberto Carlos (Mutarelli, 2016 ; 18).

- 13.

14. Le commentaire du narrateur sur la serveuse est acerbe : il méprise son intelligence en la comparant à l'enfant qui sait à peine lire et en supposant qu'elle aurait même du mal à décoder les portraits d'artistes. La mention à Roberto Carlos – star du yéyé brésilien des années 1960, encore idolâtré pour ses chansons d'amour un peu niaises – est aussi une manière de la caractériser comme inculte et naïve. Il se moque également de son prénom : il est fréquent que les Brésiliens des classes populaires donnent à leurs enfants des prénoms élaborés, qui mélangent parfois ceux des parents à celui d'une vedette ou d'un personnage de *telenovela*. Il s'agit également d'une allusion à la Sainte Trinité, qu'il évoquera plus tard dans le récit (102) et par conséquent un symbole de la place centrale occupée par la télévision et la religion dans la vie de beaucoup de Brésiliens.
15. On remarque également l'opposition évidente construite entre les romans lus par le narrateur et le *Magazine des Astres* lu par la fille. À la façon d'Adorno et d'Horkheimer, le protagoniste distingue l'art supérieur (celui qu'il apprécie) de l'art inférieur (celui apprécié par la serveuse, les clients, autrui). Cependant, il est aussi très influencé par l'industrie culturelle, comme l'attestent ses nombreuses références à la télévision. Tânia Pellegrini, analysant la place de ce média dans la littérature nationale des années 1970-1990, le définit comme « le symbole d'une période de profondes transformations dans la vie culturelle brésilienne, la preuve plus immédiate et visible de notre modernisation, la base de notre industrie culturelle » (Pellegrini, 1993 ; 8). Dans le roman de Mutarelli, publié au début des années 2000, la télévision est encore très présente ; le protagoniste noue avec elle une relation similaire à la dépendance :

J'allume la télé.

J'imagine tout un tas de choses. Mélangées à ce que dit la télé.

Sur la 80, ils sont trois à s'enfiler dans une chorégraphie éculée de films pornos.

Sur *Discovery*, une monstrueuse créature terrifiée.

La série américaine est livrée avec ses rires.

Sur *Cartoon*, un dessin animé que je regardais quand j'étais petit (Mutarelli, 2016 ; 18-19).

J'allume la télé. Comme toujours, les mêmes choses différentes. Sur *Discovery*, un homme s'approche d'un crocodile. Sur *Cartoon*, un dessin animé que j'ai déjà vu. Au journal télévisé, un homme politique remercie Dieu (Mutarelli, 2016 ; 28).

J'ai à peine le temps d'ouvrir la porte. Je cours aux toilettes. [...] Je n'ai même pas eu le temps d'allumer la télé (Mutarelli, 2016 ; 35).

16. « J'allume la télé », c'est l'un des leitmotifs de ce roman, l'un des leitmotifs de la vie du protagoniste. C'est son premier acte en rentrant chez lui (il s'étonne le jour où il doit faire d'abord autre chose). C'est ce qu'il fait les soirs et les week-ends, il regarde la télé pendant qu'il réfléchit ou parle au téléphone, il s'endort devant l'appareil, il ne l'éteint qu'au moment de partir au travail. Ses amis sont des personnages des séries télévisées : « *Friends*, ce sont les seuls amis que j'ai. C'est déjà livré avec des rires, ce qui épargne les miens » (Mutarelli, 2016 ; 39). On retrouve ici de nouveau l'idée de répétition, si chère aux minimalistes. Non seulement le personnage répète l'acte de regarder la télévision tout le temps, mais aussi celui de regarder les mêmes chaînes, les mêmes émissions (« Sur *Cartoon*, un dessin animé que j'ai déjà vu »). Cela s'explique, en partie, par un phénomène générationnel : il appartient au groupe des « coca-cola boys », autrement dit ceux qui, « avec l'imaginaire pris dès le plus jeune âge par l'image produite industriellement, en seraient une proie facile pour toujours », comme le définit Silvano Santiago (2004 ; 108). D'après l'auteur, cela serait le cas de la plupart des enfants latino-américains qui ont grandi pendant la Deuxième Guerre, fascinés par les produits de la culture de masse, comme des films, séries et dessins animés, qui arrivaient des États-Unis. Le public pouvait accéder à ces productions dans les salles de cinéma, avant le début de la télévision au Brésil, qui remonte à 1950, date du lancement de la première station du réseau Tupi. Le narrateur affirme être né en 1958 (op. cit. ; p. 145), ce qui le situe temporellement et géographiquement dans la catégorie décrite par Santiago. Ainsi, bien qu'il n'assiste pas à des *telenovelas* mélodramatiques ou qu'il lise le *Magazine des Astres*, le protagoniste est aussi une victime de l'industrie culturelle, qui à son tour « intègre de force même les domaines séparés depuis des millénaires de l'art supérieur et de l'art inférieur » (Adorno, 1962 ; 12). Malgré toutes ses références savantes, le voici renvoyé aux personnes qu'il méprise.
17. Dans sa relation de dépendance avec la télévision, la chaîne 80, qui diffuse des films pornographiques, est l'une de ses préférées. Cette prédilection est liée à l'un des principaux traits de caractère du narrateur, comme on va le voir dans la partie suivante.

2. L'objet « en migration »

18. *L'odeur du siphon* est divisé en neuf chapitres. À la fin du premier, on distingue déjà la plupart des éléments clés du roman : l'obsession pour les fesses de la serveuse et la lutte contre la puanteur symbolique et réelle provenant du siphon. Le troisième élément-clé surgit au début du deuxième chapitre : un œil de verre.
19. Il le prend dans les mains, l'analyse, le trouve parfait, incroyable. Le client, remarquant son intérêt, demande un prix très élevé, car, selon lui, « cet œil a déjà vu toute sorte de choses ». Le brocanteur n'est pas d'accord : « Non, il n'a pas vu toute sorte de choses. [...] Il n'a pas vu le cul » (Mutarelli, 2016 ; 43), il pense. Il paye cher pour avoir cet objet qu'il considère comme son amulette. Dorénavant, l'œil l'accompagnera partout : au travail, à la maison et, bien sûr, au boui-boui où il déjeune tous les jours. Son analogie est explicite : « le cul et l'œil. L'œil du fion » (Mutarelli, 2016 ; 43). Pour l'illustrer, le protagoniste évoque la pochette du disque « Todos os olhos », de Tom Zé, lancé en 1973, pendant la dictature au Brésil. Afin d'affronter la censure, le chanteur conçoit, avec le poète Décio Pignatari, une pochette qui affiche, sur la couverture, une image ambiguë : la photo d'une bille verte sur un orifice qui ressemble à un anus (mais il s'agit d'une bouche, les lèvres contractés), le tout imitant un œil ouvert. En portugais, « o olho do cu » (« l'œil du cul ») est une expression vulgaire utilisée pour désigner l'anus. Le jeu visuel (trompe-l'œil ?) est donc justifié par le titre du disque, « tous les yeux », qui comporte aussi le sens de surveillance et contrôle, approprié au contexte historique.
20. Dans « La métaphore de l'œil », un texte mentionné dans l'introduction de ce travail, Barthes affirme qu'un objet peut varier, c'est-à-dire passer d'image en image. Il appelle une « migration » le « cycle des avatars (au sens propre) qu'il [l'objet] parcourt loin de son être original, selon la pente d'une imagination qui le déforme sans cependant l'abandonner » (Barthes, 1964 ; 176). Pour le critique, c'est le cas dans *l'Histoire de l'œil*, de Bataille : un terme (l'œil) varie à travers un certain nombre d'objets substitutifs, qui sont avec lui dans le rapport strict d'objets affinitaires (puisqu'ils sont tous globuleux) et pourtant dissemblables (puisqu'ils sont diversement nommés) (Barthes, 1964 ; 176). Ces objets substitutifs sont, entre autres, l'œuf (par la forme, la couleur et le son) et l'assiette de lait du chat (par la blancheur et la rotondité). Barthes identifie une chaîne métaphorique secondaire, consti-

tuée de tous les avatars du liquide (larmes, lait, jaune mollet de l'œuf, sperme et urine), qui englobe aussi tous les modes d'apparition de l'humide (mouiller, inonder, etc.).

21. Dans *L'odeur du siphon*, nous discernons également deux chaînes de signifiants à partir du même terme générateur (et par conséquent privilégié), l'œil. Dans la première chaîne, le paradigme se construit de proche en proche, en migrant d'image en image, d'objet en objet. Commençons par penser à l'affinité par la forme : rond(e) est *o ralo* (la bonde) et l'entrée du siphon qui figurent dans le titre du roman. La rotondité renvoie également au premier article proposé au brocanteur dans le récit : une montre à gousset, toute en or (Mutarelli, 2016 ; 11). Le narrateur hésite, mais finit par dire ne pas être intéressé. Le client s'énerve et déclare « que la chance ouvre ses portes à tous, au moins une fois dans la vie, mais si on la laisse passer, elle referme ses portes » (Mutarelli, 2016 ; 12). Cette rencontre va suivre le protagoniste tout au long du roman. Dès qu'il se lève, il y pense, y compris pendant le week-end (« Aujourd'hui c'est samedi. [...] Je me réveille toujours à six heures. Je repense à la montre ») (Mutarelli, 2016 ; 23) ou lorsqu'il regarde la télé, le soir (« Sur *Classic*, il y a Groucho Marx. « Ou cet homme est mort ou ma montre s'est arrêtée ». Je me souviens. La montre me rappelle la montre. J'aurais peut-être dû l'acheter. Il a dit que la porte de la chance allait se fermer ») (Mutarelli, 2016 ; 47). Une montre, c'est aussi l'article qu'une jeune femme mariée, qui jouera un rôle important dans le récit, souhaite lui vendre, dans le troisième chapitre. Afin de la séduire, il décide de lui donner l'argent sans garder l'objet, pour qu'elle, reconnaissante, revienne un autre jour. Il est, en fait, émerveillé par son corps, plus précisément par ses fesses.
22. Cette partie du corps, considérée comme une « passion nationale » pour les Brésiliens, est évidemment une obsession pour le narrateur. Quand la serveuse se déshabille devant lui, « rond » est l'un des adjectifs qu'il utilise le plus souvent pour en faire l'éloge : « Son cul est rond et plein. La taille est fine et du coup il paraît encore plus gros. [...] Ça devrait être la pomme d'Adam » (Mutarelli, 2016 ; 198-199). Cette analogie hérétique se manifeste, bien sûr, par la forme (la pomme est arrondie comme les fesses, comme l'œil), mais aussi par la couleur, si l'on pense à la pomme coupée en deux. Le jour où le narrateur concrétise son rêve, la serveuse porte un pantalon en lycra, « qui dessine et moule, avec une extrême précision, chaque

détail » (Mutarelli, 2016 ; 198), blanc. Sa culotte est également blanche (comme la chair de la pomme ou la sclérotique). À l'intérieur de la pomme, on trouve des pépins foncés qui peuvent renvoyer à la pupille de l'œil ou, comme dans le disque de Tom Zé, à l'« œil du cul ». Aussi étrange que cela puisse paraître, ce rapprochement (entre sexe, nourriture, regard et au-delà) est récurrent dans le roman : « Je regarde le cul qui m'alimente, il alimente les rêves que je n'ai pas. Le prix à payer pour les voir est de manger cette saloperie de bouffe. La bouffe passe toujours mal. Donc le siphon pue. Autrement dit, c'est le cul qui fait puer le siphon » (Mutarelli, 2016 ; 56). On retrouve partiellement cette association lorsque le plombier vient à sa boutique réparer le siphon :

Il entre.
Dans sa main, une mallette. Je suis venu voir tes tuyaux.
[...]
Il enlève la bonde et met la main dedans.
Je ressens un plaisir presque sans retenue.
Il continue.
Sa main immergée, va-et-vient.
C'est un vrai merdier. Il affirme. Il enlève sa main et l'essuie sur son pantalon.
Punaise ! Faut tout casser. C'est le siphon.
[...]
Et combien ça va coûter ? Il tente.
[...]
Non. À ce prix-là, je garde l'odeur.
[...]
Si tu manges ce truc, je te paie tant.
Il se relève d'un seul coup.
Je crois qu'il n'a pas apprécié.
Il me jette la boue à la gueule (Mutarelli, 2016 ; 35-36).

23. Le narrateur ressent « un plaisir presque sans retenue » en voyant le plombier remuer les excréments. Pas entièrement satisfait, il souhaite le voir les manger. Cela révèle un trait de sa personnalité, la scatologie. Il l'avoue dans son allusion aux sonnets du livre *Geleia de Rocó* (1999), de Glauco Mattoso : « Glauco traite de la scatologie comme elle devrait être traitée. Avec amour » (Mutarelli, 2016 ; 53). Il s'agit d'une question de psychologie qui dépasse le cadre de cet article. Elle est, pourtant, encore liée à l'objet initial de la série métaphorique que nous examinons, c'est-à-dire l'œil : le narrateur se réjouit en voyant l'action réalisée par le plombier. C'est pourquoi, de cette chaîne primaire de signifiants, dérive une chaîne secondaire, un peu plus abstraite, constituée par tous les avatars du regard :

voir, observer, épier, contempler, filmer, etc. Le voyeurisme est l'une des particularités marquantes du protagoniste. Elle se manifeste notamment par sa prédilection pour la chaîne 80, qui diffuse des films pornographiques qu'il va commencer à regarder avec son œil de verre (« L'œil amplifie mon pouvoir. J'aligne la pupille et l'écran ») (Mutarelli, 2016 ; 53). Ensuite, à force de passer ses soirées à regarder ce genre cinématographique, il souhaite appliquer à la vraie vie des procédés utilisés au cinéma : « Elle apporte le traditionnel X-Vinagrete et se retourne pour prendre le Coca. J'aimerais pouvoir zoomer, cadrer et mettre sur pause. Revenir en arrière, figer l'image et revoir. Enregistrer, dupliquer, avoir. Posséder. Éjecter et remettre » (Mutarelli, 2016 ; 32). L'acte sexuel y est implicite, présent dans des verbes comme « posséder » ou dans la séquence « éjecter et remettre », fusionné avec des techniques des médias comme la cassette vidéo ou le lecteur de DVD.

24. On notera également que, contrairement à la plupart des voyeurs, qui regardent les autres dans leur intimité en se tenant cachés, le narrateur de ce roman ne cherche pas à dissimuler sa présence. Au contraire, il prétend l'imposer par le biais de ce qu'il détient en abondance : son argent. Il paye cher pour voir les fesses de la serveuse, le corps de la femme mariée et même celui d'une jeune fille toxicomane pour qui il n'éprouve aucun désir :

Elle n'a rien à offrir.
J'ai besoin de fric.
Sa tête tangué.
[...]
Vous voulez de l'argent ou pas.
J'en ai besoin.
Tout en elle tangué.
Montre-moi ton cul.
[...]
Elle est squelettique. Sa culotte ressemble à une culotte de petite-fille.
Elle n'est qu'os et peu distendue.
Elle ne pourrait même pas être Miss en Éthiopie.
Elle n'est qu'hématomes.
Je peux me rhabiller ?
Non.
Retourne-toi, je veux voir ta chatte.
Elle se retourne.
Soulève ton t-shirt.
Elle le soulève.
Même pas des œufs au plat.
Je veux jouir en te regardant.
Triste scène (Mutarelli, 2016 ; 96-97).

25. Il déclare vouloir jouir en la regardant, même s'il considère qu'il s'agit d'une « triste scène ». L'humiliation est un bonus dans son plaisir à la fois sadique et voyeuriste. L'œil en verre qu'il achète au début du deuxième chapitre est ainsi l'extériorisation de ses fantasmes sexuels. Par ailleurs, on découvre, petit à petit, que sa signification est plus profonde encore : l'œil représente aussi sa recherche d'un père absent. Au début du roman, le narrateur évoque les conseils de son père, comme s'il était un homme sage, duquel il gardait des bons souvenirs : « On ne frappe pas un homme au visage. C'est ce que mon père avait l'habitude de dire » (Mutarelli, 2016 ; 16). Peu à peu, pourtant, on se rend compte qu'il ne l'a jamais vu, il était sorti une seule fois avec sa mère et n'était plus revenu. Le narrateur décide donc le recréer, le construire dans son imagination et lui donner un corps artificiel. L'œil en verre est la première pièce de ce corps, à laquelle il ajoute par la suite une prothèse de jambe et une paire de gants en cuir : « Je pense : ça peut être utile en attendant que je fasse l'acquisition des mains » (Mutarelli, 2016 ; 193).

26. Les gants et la jambe n'apparaissent qu'à la fin du roman. Il passe la plupart de l'intrigue en compagnie de l'œil, qui deviendra l'incarnation métonymique de son père imaginaire. À ses côtés, il regarde la télé (« J'allume la télé. Woody Woodpecker lance son vieux rire. Papa lorgne de son regard vitreux. [...] J'entends papa se fendre de rire ») (Mutarelli, 2016 ; 191) et rend visite à sa muse au snack (« Sans que personne ne voie, je retire l'œil de ma poche. Je le cache dans ma main. Je l'oriente en direction du cul ») (Mutarelli, 2016 ; 50). Il l'écoute et lui parle avec vénération et respect (« Je demande la bénédiction de mon père ») (Mutarelli, 2016 ; 207). Il lui attribue une personnalité similaire à la sienne, en créant l'image d'un père qui partage son machisme et certains de ses vices :

Et papa là-bas chez moi, qui me soutient.
Baise-la mon fils, baise-la pour moi.
Il a déjà tout vu.
C'est pourquoi il me comprend (Mutarelli, 2016 ; 192).

27. Pour présenter ce processus d'assemblage à la fois physique et psychologique, le narrateur utilise une référence simultanément intra- et intermédiaire : le *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, œuvre adaptée plusieurs fois (au cinéma, au théâtre, en jeu vidéo, etc.). « Je vais monter mon père. Mon père Frankenstein. Mon père qui est parti. Qui s'en est allé avant que je vienne. Avant que je naisse. [...] Je ne connais même pas son nom. [...] Je

l'ai seulement imaginé. Toute ma vie. Je lui ai moi-même donné un nom. Je l'ai moi-même baptisé » (Mutarelli, 2016 ; 166). Ce narrateur non nommé, indifférent au prénom de la plupart des personnes qu'il connaît, décide ironiquement de baptiser son père imaginaire. On ne connaîtra pas le nom choisi, mais l'importance de cette action sera renforcée par son désir de concevoir aussi un passé pour son père. Ainsi, tous les jours, il apporte à sa boutique sa métonymie paternelle, l'œil en verre, pour lequel il essaye de créer des récits plus ou moins crédibles. Il dit notamment que l'œil appartenait au chanteur David Bowie ou qu'il l'avait trouvé dans une pizza livrée à domicile. Nous observons ici un tournant dans la position du brocanteur vis-à-vis de ses clients : tout au long du roman, ce sont eux qui essaient de lui raconter l'histoire des objets qu'ils vendent. En revanche, quand il s'agit de l'œil, c'est lui qui veut leur faire croire à ses inventions. Au sujet de son père, il est comme ses clients qui ne possèdent pas grand-chose d'autre que des histoires à raconter.

28. Son « histoire de l'œil » préférée est celle qui met en relief l'héroïsme de son père imaginé. Il aurait été l'un des 27 500 soldats de la Force expéditionnaire brésilienne qui ont combattu durant la Deuxième guerre mondiale, au sein de la 5^e armée des États-Unis, dans la campagne d'Italie. L'œil, il l'aurait perdu lors d'une bataille, atteint par des éclats d'une grenade. C'est ce qu'il raconte quand un client lui apporte un paquet rempli de petits soldats de plomb :

Je lui montre l'œil, je lui raconte comment mon père l'a perdu.
On se rappelle ensemble, Monte Castelo,
[...]
Le Troisième Bataillon,
Sixième Régiment d'Infanterie
et Premier Escadron de Reconnaissance.
[...]
Brésil ! Brésil ! Patrie adorée ! Nous criions.
[...]
Il, empli d'émotions, me prend dans ses bras.
Il a combattu avec mon père.
Il se souvient même de la grenade et de ses débris.
C'est lui qui lui a presque sauvé la vie (Mutarelli, 2016 ; 65-66).

29. Ce qui nous impressionne dans ce passage, c'est le choix lexical et l'absence de certains verbes, surtout de parole : le narrateur ne dit pas qu'il feint de se rappeler les batailles, il énonce tout simplement qu'ils « se rappellent ensemble », car ils semblent partager la même émotion – ou, plutôt,

la même farce, le même délire. Il ne module pas non plus le discours du client, en disant, par exemple, « il déclare se souvenir de... ». Il préfère croire à ses mensonges, à ses exagérations : au-delà d'avoir combattu avec son père, l'homme aurait failli lui sauver la vie. Ce détail s'ajoute à l'histoire que le protagoniste conçoit petit à petit pour son cher Frankenstein, qui aurait vécu une vie extraordinaire, à l'opposé de son quotidien insipide et répétitif.

30. Pour conclure cette partie sur les chaînes de signifiants, il faut rappeler que, dans ce récit, l'œil est à la fois porte-bonheur, extériorisation de fantasmes et métonymie du père imaginé. Les analogies sont multiples, puisque, comme le souligne Barthes, « la puissance de la métaphore est infinie » (1964 ; 177). C'est fondamentalement l'objet élu par le narrateur comme l'un de ses plus importants biens de valeur. L'autre, inutile de le signaler, est le corps féminin.

3. Le corps, une marchandise

31. Il y a bien plus de différences que de ressemblances entre *L'odeur du siphon*, de Lourenço Mutarelli, et *L'Histoire de l'œil*, de Georges Bataille – œuvre qui fonde l'analyse de Barthes reprise dans la section précédente. Dans les deux cas, il s'agit, *grosso modo*, d'un récit à la première personne où le narrateur décrit ses expériences sexuelles. En revanche, le niveau des détails, d'imagination, la perversité ou le nombre de ces expériences ne sont pas du tout comparables. Dans le roman brésilien, le protagoniste n'a des rapports sexuels (ou similaires) qu'avec quatre femmes : sa fiancée, la femme mariée, la toxicomane et la serveuse. En outre, différemment de l'œuvre de Bataille, où l'espace, le décor et certains personnages changent dans chaque chapitre, les circonstances des rencontres du brocanteur avec ses partenaires sexuelles sont presque identiques : elles ont toujours lieu dans sa boutique, pendant sa journée de travail.
32. Cet élément est emblématique, indicatif de la catégorie dans laquelle il classe ces femmes. Nous savons qu'un brocanteur fait le commerce d'objets d'occasion. Néanmoins, comme le souligne Ricardo F. Mendonça (2013 ; p. 357), tout au long du roman de Mutarelli, le narrateur ne fait qu'acheter des objets qu'il entasse dans la pièce adjacente à son bureau. Il ne les vend jamais. En même temps, il ne manque pas d'argent ; au contraire, il en a en

abondance. Ses critères d'achat sont souvent arbitraires, ainsi il ne réfléchit pas au bénéfice qu'il pourra tirer d'un article quelconque. Il achète pour accumuler, humilier, jouir, insensible à l'histoire et à la valeur sentimentale des objets, insensible surtout aux besoins des vendeurs. Sa motivation n'est donc pas liée à la finalité rationnelle, mais à la logique du désir, comme l'explique Baudrillard :

Hors du champ de sa fonction objective, où il est irremplaçable, hors du champ de la dénotation, l'objet devient substituable de façon plus ou moins illimitée dans le champ des connotations, où il prend valeur de signe. Ainsi la machine à laver sert comme ustensile et joue comme élément de confort, de prestige, etc. C'est proprement ce dernier champ qui est celui de la consommation. [...] Dans la logique des objets comme dans celle des symboles, les objets ne sont plus du tout liés à une fonction ou à un besoin défini. Précisément parce qu'ils répondent à tout autre chose, qui est soit la logique sociale, soit la logique du désir, auxquels ils servent de champ mouvant et inconscient de signification (Baudrillard, 1970 ; 106-107).

33. Dans cette logique consumériste, les femmes ont le même statut que la machine à laver : elles sont chosifiées, négociables, remplaçables. Comme dans la chaîne barthesienne de signifiants, pourtant, il existe un « objet privilégié » (la serveuse) qui varie à travers un certain nombre d'« objets substitutifs » (les autres personnages féminins). Cette prédilection ne provient pas des femmes elles-mêmes, de leur personnalité, bien sûr, mais de l'érotisation d'une partie morcelée de leur corps. Ainsi, la « mouvance des objets » suit la « mouvance du désir » (Baudrillard, 1970 ; 106-108) du narrateur : des « petites fesses fermes » de sa fiancée, en passant par les fesses « squelettiques » (Mutarelli, 2016 ; 96-97) de la toxicomane, jusqu'au « cul énorme » (Mutarelli, 2016 ; 142) de la femme mariée. Chacune à sa manière, elles répondent à la question fondamentale du protagoniste : qu'est que vous avez à m'offrir ?

34. À la fin du roman, il a l'occasion de retrouver la cible principale de son désir, son « rosebud ». Quelques semaines après avoir offensé la serveuse en disant qu'il pourrait payer pour voir ses fesses, il revient pour s'excuser. Il discute longtemps avec l'employée, en la prenant pour sa muse, jusqu'à ce qu'elle lui explique qu'elle est sa remplaçante ; l'autre fille a démissionné. Il est surpris : « Est-ce que c'est possible que je ne me souvienne pas de son visage ? » (Mutarelli, 2016 ; 83) En effet, à force de regarder uniquement un morceau de son corps, il n'est pas capable de la reconnaître. Heureusement pour lui, la nouvelle employée a un message à lui transmettre : « Elle a dit

que vous vouliez acheter quelque chose qu'elle a. [...] Du coup, elle m'a dit de vous dire que, comme elle n'a pas encore trouvé du travail, [...] elle a décidé de vous vendre ce truc. Si vous êtes toujours intéressé » (Mutarelli, 2016 ; 159-160).

35. Motivée par ses besoins d'argent, la serveuse finit donc par assimiler la transformation de cette partie de son corps en « truc », en marchandise.
36. Cette rencontre si espérée est d'abord apothéotique : face au « cul rond et plein » (Mutarelli, 2016 ; 198) de sa muse, le narrateur se met à genou et le serre très fort, l'embrasse et « reste ainsi, accroché comme un petit à sa maman » (Mutarelli, 2016 ; 200). On retrouve là les références au jouet du film d'Orson Welles et aux parodies de chansons enfantines. Il s'agit, pour un instant, de sa « bouée de sauvetage » (Mutarelli, 2016 ; 200). Néanmoins, il se rend compte tout de suite que sa quête est terminée et, sans pouvoir se retenir, il pleure comme un bébé :

Le cul est, et a toujours été, le désir, la quête de la tentative d'atteindre l'inaccessible. Ce cul, qui était alors impossible, alors celui d'autrui, était le contrepoint du siphon. Mais ce que je cherchais réellement ne se trouvait pas là. Et encore moins ailleurs. J'étais en quête de la quête.

[...]

Maintenant il me faut trouver quelque chose de nouveau, de préférence un cul nouveau, pour y croire (Mutarelli, 2016 ; 201).

37. En réfléchissant sur ce vide, sur cette éternelle frustration, il évoque un poème de Jorge Luis Borges, *The Unending Gift*, sur un tableau promis par un peintre qui meurt avant de tenir sa promesse : « [...] si le tableau avait existé, avec les années il serait devenu une chose de plus, une chose. [...] Le tableau qui n'existe pas est susceptible de toute forme et de toute couleur. [...] Et il continuera à vivre, et à s'étendre. Incessant » (Mutarelli, 2016 ; 203). La serveuse essaie inutilement de lui remonter le moral par l'acte sexuel. Pour décrire ses mouvements, il a recours à des références plus méprisantes ou banales : un « tragique yéyé » (allusion aux chansons de Roberto Carlos), un film porno du câble qu'il regarde avec le recul d'un spectateur (Mutarelli, 2016 ; 202-203). À la fin du chapitre, le brocanteur déclare : « Et, ainsi, une chose de plus le cul devient. Comme tout le reste, comme les choses que j'enferme dans la salle d'à côté » (Mutarelli, 2016 ; 203). La réification ne pourrait pas être plus explicite.

Conclusion

38. À la fin du roman, une quête n'est pas accomplie : l'antihéros n'arrive pas à se débarrasser de l'odeur du siphon, « le nom du livre qu'[il] n'a jamais écrit » (Mutarelli, 2016 ; 211), déclare-il métatextuellement. Il a pourtant plusieurs théories pour sa provenance. Dans l'une des plus récurrentes, il affirme que cette odeur vient de l'enfer : « Bosch peignait une multitude de choses entrant ou sortant du trou du cul. [...] Parce qu'au Moyen-Âge le cul représentait l'enfer. [...] Le siphon est le cul du monde. L'odeur que je respire vient de l'enfer » (Mutarelli, 2016 ; 40). Dans son délire, cette puanteur démoniaque se serait transformée en une présence surnaturelle qu'il croit ressentir dans sa maison :

Le spectre est aussi odeur.

Putain, j'ai peur.

[...]

Je me souviens de ce que Strindberg disait dans *Inferno*. Je sais ce que Freud a dit sur la peur. Je sais ce qu'il a dit sur les fantômes. Les fantômes sont la culpabilité. Mais ce sentiment m'est inconnu. Je n'aime personne et je n'ai jamais aimé.

Ce n'est pas cette connerie de conte de Noël.

Personne ne me tourmentera.

Tout ça c'est à cause de l'odeur du siphon. Demain sans faute je le ferai cimenter (Mutarelli, 2016 ; 40).

39. Pour illustrer ses pensées, le narrateur a de nouveau recours à plusieurs références intra- et intermédiales : à la peinture d'Hieronymus Bosch, au roman d'Auguste Strindberg et au célèbre récit *A Christmas Carol*, de Charles Dickens. Contrairement, pourtant, à Scrooge – le protagoniste cruel et avare du conte de Dickens, transformé par l'apparition des trois esprits –, le narrateur du roman ne souhaite pas changer sa personnalité. Il pense pouvoir triompher de ses fantômes en cimentant le siphon. Ce geste n'aura pas réellement d'effet, puisqu'il y a une relation organique entre l'odeur et le personnage, comme l'en accuse l'un de ses clients les plus mémorables :

Avant de fermer la porte, il lâche :

Ici ça sent la merde.

C'est le siphon.

Non. C'est sûr que non. L'odeur vient de vous.

[...]

Venez voir. Je me lève et marche jusqu'aux toilettes.

Il rit en se grattant la barbe.

Qui utilise ces toilettes ?

Moi.
Personne d'autre ?
Que moi.
Il reprend en souriant et lâche :
Et alors, elle vient d'où l'odeur ? (Mutarelli, 2016 ; 21-22).

40. Le protagoniste est, en même temps, le tourment et le tourmenté (Mutarelli, 2016 ; 13) : si froid qu'il puisse paraître, il se révèle également hanté (par la culpabilité d'avoir abandonné sa fiancée ou par la tristesse du manque paternel, par exemple). Il est aussi abusé par la femme mariée, qui identifie ses fantasmes et ses faiblesses et en profite pour lui extorquer de l'argent. On observe ainsi que, par moments, il voit lui aussi ses sentiments transformés en marchandises, dans cette culture désignée par Eva Illouz comme du « capitalisme émotionnel » :

Le capitalisme émotionnel est une culture dans laquelle les pratiques et les discours émotionnels et économiques s'influencent mutuellement, aboutissant ainsi à un vaste mouvement dans lequel les affects deviennent une composante essentielle du comportement économique et dans lequel la vie économique [...] obéit à la logique des relations et des échanges économiques (Illouz, 2006 ; 18).

41. Dans cette culture, où tout s'achète et tout se jette, le brocanteur n'a de relations durables qu'avec des objets, des médias, des produits de l'industrie culturelle. C'est en partie pourquoi les références intertextuelles sont si nombreuses dans son discours : « Sur la 63, Harvey Keitel. J'aime bien. C'est juste que je n'aime pas les gens dans la vraie vie. Là je n'aime personne » (Mutarelli, 2016 ; 55). Son rapport avec le monde n'est jamais profond, jamais complet ; il ne peut avoir lieu que de façon fragmentaire, sans engagement, sans « faire-part chez l'imprimeur ». Ainsi, dans ce travail, on ne pourrait procéder que par une approche également fragmentaire, essayant de monter, morceau par morceau, la personnalité de ce narrateur Frankenstein. *In fine*, il nous faut pourtant conclure qu'il est aussi, ironiquement, un morceau, une métonymie de toute une génération consumériste, élevée par la télévision, souvent insensible à la valeur non marchande des personnes et des choses.

Bibliographie

ADORNO Theodor W., « L'industrie culturelle », in *Communications*, n° 3, 1964, p. 12-18.

ADORNO Theodor W. et HORKHEIMER Max, *La Dialectique de la Raison*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983.

BARTHES Roland, « La métaphore de l'œil », in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 176-181.

BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, Paris, Éditions Fayard, 2001 [1928].

BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 1970.

CORNUT, Amaury. « Musiques, minimalisme et répétition », nov. 2017. En ligne : < <http://www.jeudelouie.com/> > (consulté le 11/06/2020).

ILLOUZ Eva, *Les sentiments du capitalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

JUNIOR Milton Sgambatti, *O narrador e a narrativa gráfica de Lourenço Mutarelli em Nada me faltará*, mémoire, Littérature et critique littéraire, PUC-SP, Faculté de Lettres, 2013.

MENDONCA Ricardo F., « O cheiro do ralo e as contradições do capitalismo », in *Sociedade e Cultura*, vol. 16, n° 2 juillet-décembre, 2013, p. 351-361.

MUTARELLI Lourenço, *L'odeur du siphon*, traduit du brésilien par Karine Bião et Luana Azzolin, Paris, Tupi or not Tupi éditions, 2016.

_____, *O cheiro do ralo*, São Paulo, Devir Livraria, 2002.

PELEGRINI Tânia, *A imagem e a letra. A prosa brasileira contemporânea*, thèse, Théorie de la littérature, Unicamp-SP, Institut des études du langage, 1993.

PISANI Heloísa, *O cheiro do ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia*, mémoire, Unicamp-SP, Multimeios, 2012.

RAJEWSKY Irina O, « Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre intermedialidade », traduit de l'anglais par Thaïs Flores Nogueira Diniz et Eliana Lourenço de Lima Reis, in

A. AMANCIO, « Les références intertextuelles... »

Intermedialidade e Estudos Interartes, DINIZ Thaïs Flores Nogueira (dir.), Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-45.

RUFFEL David, « Les romans d'Éric Chevillard sont très utiles », in *Romanciers minimalistes. 1979-2003*, DAMBRE Marc et BLANCKEMAN Bruno (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 27-32.

SANTIAGO Silvano. « Literatura e cultura de massa », in *O Cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004, p. 106-124.