

# La représentation de la réalité dans le roman *Cidade de Deus* de Paulo Lins<sup>1</sup>

Germana H. Pereira de Sousa

Université de Brasilia

*Cité de Dieu*, premier roman du jeune écrivain noir Paulo Lins, publié en 1997, connut un immense succès médiatique grâce à son adaptation au cinéma, en 2002, par le publicitaire converti en réalisateur, Fernando Meirelles. En effet, le film éponyme installa œuvre et auteur dans le grand cirque médiatique mis en branle autour des nominations aux Oscars. *Cité de Dieu*, fort de ses trois millions d'entrées au Brésil lors de son lancement, a été finaliste à l'Oscar du meilleur film étranger, sans toutefois

---

<sup>1</sup> Nous remercions le CNPq (Centro Nacional de Pesquisa) du Brésil pour son soutien.

remporter le prix, malgré sa stratégie de conception, de diffusion et de marketing.

C'est par la voie du marché cinématographique et de la spectacularisation de la misère et de la violence que le roman racontant le drame de la favela « Cidade de Deus » a été présenté au grand public. Une seconde édition a vu le jour en 2002, cette fois-ci allégée de 150 pages et, d'une certaine façon, allégée aussi de son pouvoir de contradiction avec quatre genres de couvertures à choisir, toutes exhibant des images du film.

Selon Tatiana Rocha, il s'agit là probablement d'un cas unique dans la littérature brésilienne. La seconde édition, de 2002, « subit des changements importants et des amputations drastiques », signalant une deuxième phase de l'œuvre littéraire après le film, dont les modifications dévoilent l'intention de la spectacularisation de la violence et « l'intention d'en faire une œuvre de lecture "plus digeste" pour un lecteur moyen. » (Rocha, 2007, p.25<sup>2</sup>) Les noms des personnages ont été changés, des pans entiers du texte ont été retirés et plusieurs personnages secondaires ont été éliminés.

La « faillite éthique » de cette représentation de la misère dans la périphérie des mégapoles brésiliennes fut signalée par Ivana Bentes, critique de cinéma, qui la voit comme « une cosmétique de la faim » (Bentes, 2002), en tout opposée au projet mis sur pied par Gláuber Rocha, un des réalisateurs phares du « Cinéma novo » des années 60, à savoir « l'esthétique de la faim », dont un des principes de base était : « tu ne jouiras pas de la misère des autres ».

---

<sup>2</sup> Sauf mention contraire, c'est moi qui traduis.

Le roman de Paulo Lins gagne les librairies et les marchés publicitaires dans le sillage du film. Difficile donc d'échapper aux pièges de l'industrie culturelle, quand bien même ce roman semblerait dégager un espace de lutte interne contre la société de marché et la modernité tardive, modèles de nos sociétés périphériques, où les favelas et l'injustice sociale font normalement partie du paysage.

Toute l'action du roman reste concentrée dans l'espace de la Cité, d'où les bandits ne sortent que pour commettre des crimes. La favela est un espace de dispute, mais aussi de refuge, car c'est là qu'ils s'abritent des attaques de la police.

La représentation de cet espace dans le roman *Cité de Dieu*, décrit à partir d'un regard « de l'intérieur », presque témoin, nous fait constater que la modernisation conservatrice entreprise au Brésil a échoué, car les favelas sont toujours plus nombreuses. Ce phénomène est commun à tous les pays de la périphérie du monde capitaliste, dont la majeure partie de la population des mégalofoles habite dans des favelas.

Selon Slavoj Žižek, l'explosion des favelas dans les grands centres urbains des pays périphériques « constitue peut-être le fait géopolitique le plus crucial de notre temps » (2004, p. 6). Il est donc probable que, dans très peu de temps, la population urbaine mondiale dépasse la population rurale. Selon le philosophe slovène, le phénomène est peut-être déjà arrivé, puisque les statistiques des pays concernés sont défailtantes ou inexistantes. Il ne s'agit donc pas d'un phénomène marginal; selon lui, nous sommes « devant une croissance accélérée de la population en dehors de tout contrôle de l'État, vivant pratiquement en dehors de la loi et manquant des plus infimes formes d'organisation » (Žižek, p. 6). Ces habitants des favelas

ne représentent pas non plus un excédent de marché, car cette précarité est la conséquence de l'inclusion des pays du tiers monde dans l'économie globale; les favelas sont donc, selon Žižek, les symptômes de slogans tels que « développement, modernisation, et marché mondial » (p. 6).

Dans cette étude, nous cernerons le contexte de la parution du roman au Brésil, puis analyserons la représentation du réel mise en œuvre par ce récit pour le moins polémique.

### ***Le contexte de la parution du roman***

Le contexte de parution du roman de Paulo Lins, ancien habitant de la favela « Cité de Dieu », mérite attention. Effectivement, quelques années avant le « boom » du film, le roman fut reçu par des avis critiques plutôt mitigés.

Selon Marcelo Rubens Paiva, écrivain et journaliste, voici la façon dont une partie de la critique nationale reçut le roman :

*Ex-favelado* noir écrit un roman financé par la Fondation Vitae qui, grâce aux recommandations de Robert Schwarz, un des plus grands critiques brésiliens, est publié par la maison d'édition Companhia das Letras (Paiva, 1997)

À l'en croire, « ces mots cachent une présentation maladroite et erronée ». S'inscrivant en faux contre cette perception, Paiva affirme que « Lins n'est pas surgi de rien, et n'a pas non plus fait un exercice exotique sur le quotidien d'une favela de Rio ». Pour Paiva, Lins est avant tout un poète, membre actif du mouvement « concrétiste » des années 1980, diplômé en lettres de l'UERJ et grand connaisseur de ses classiques. Il n'a donc rien d'un néophyte (Paiva, 1997).

Tout un autre pan de la critique brésilienne, toutefois, affirme que la parution du roman a été légitimée par des intellectuels tels que Robert Schwarz et Alba Zaluar. Ces controverses autour d'une œuvre de ce genre, un roman sur l'exclusion sociale, écrit selon le point de vue interne d'un ex-habitant de favela, noir et fils d'un peintre en bâtiment, ne sont pas surprenantes. Déjà Marilene Felinto et Wilson Martins, écrivains et critiques littéraires, mettaient en question les publications de certaines des œuvres de Carolina Maria de Jesus, une femme noire, habitante de l'ancienne favela du Canindé, à São Paulo, et qui a écrit entre autres un journal intime à la fin des années 1950, devenu best-seller dans les années 1960.

Felinto affirme que la publication de Carolina est une « équivoque » fabriquée par les médias dès le lancement de *Quarto de despejo* [Le dépotoir], en 1960. Selon Felinto, « les intellectuels essaient, mais n'arrivent pas à donner un statut littéraire à Carolina de Jesus » (Felinto, 1996). Ces livres sont donc forcément entourés de « préambules, préfaces et postfaces », car ils n'auraient pas les moyens de se tenir tout seuls sans cela<sup>3</sup>. Ces ouvrages auraient tout simplement une valeur de document, mais aucunement une valeur littéraire ou esthétique.

Voilà, résumé, pratiquement le même genre de questionnement subi par le roman de Lins. Œuvre littéraire ou

---

<sup>3</sup> En effet, à ce sujet, Felinto affirme que les deux inédits de Carolina, *Antologia Pessoal* et *Meu estranho diário*, renforcent l'insistance dans l'équivoque, car les livres « ne pouvant pas tenir tout seuls sont publiés entourés de préambules, préfaces, postfaces nécessaires — de José Carlos Meihy, Robert Levine e Marisa Lajolo —. Mais aucun effort n'est capable de transformer en qualité poétique les clichés de forme et de contenu, la rime facile et le simplisme des vers de Carolina, comme ses préfaciers l'admettent. » (Felinto, 1996)

document? Nécessité de légitimation par le discours autoritaire de la critique ou consolidation par les lois du marché?

Une littérature de l'exclusion sur l'exclusion et écrite par un membre des classes populaires au Brésil ne peut pas passer sans ce genre de mise en question. C'est la réaction soi-disant naturelle de ceux qui détiennent les codes de ce qui définit le littéraire.

L'institution littéraire comprend non seulement les écrivains, les maisons d'édition, mais aussi les marges de la pratique littéraire, les réseaux de transmission de l'expérience littéraire tels que la presse, les prix littéraires, les universités, l'école et aussi les lecteurs. Ces véhicules de la communication légitiment cette pratique et sont donc responsables de la reconnaissance ou de l'oubli d'un auteur, du succès ou de l'échec d'une œuvre littéraire. C'est dans ce contexte que se situe l'exercice de la critique littéraire, dépendant directement des mécanismes du marché et de ses interférences dans la production littéraire et dans la configuration du goût (voir Carlos Reis, 2005).

Or, le texte de Paulo Lins surprend la critique, car il ne correspond pas exactement à ce qu'on a l'habitude de considérer comme « littéraire », à savoir la littérature comme l'illustration de l'usage le plus soutenu, le plus correct de la langue nationale. Au-delà de la question du langage, il rôde autour de ce roman une suspicion : s'agit-il ou non de littérature?

Le déplacement du point de vue de classe et la facture atypique du roman, alliés à la densité avec laquelle le réel est représenté dans le texte, sont à l'origine de cette défiance de la

critique vis-à-vis du roman. Ces particularités sont toutefois exactement ce qui fait de ce roman une œuvre unique dans le contexte de la littérature brésilienne, cette « république des lettres blanches et cultivées » (Lajolo, 1996, p. 43-44).

À partir d'une autre approche, Roberto Schwarz fait l'analyse de ce roman en le saluant comme une « aventure artistique hors du commun », « un événement » (Schwarz, 1999, p. 170). Par là, le critique souligne la nouveauté de ce fait littéraire, due surtout au « point de vue interne et différent ». À son avis, la valeur esthétique du roman de Lins se trouverait dans un art composite qui allie l'explication et la répétition comme modèle narratif. Le ton pédagogique du texte serait une caractéristique du naturalisme, résultat de la « coopération avec l'enquête sociale ». Schwarz insiste encore sur le fait que le roman, qui se déroule dans la « néofavela » *Cidade de Deus*, allie de façon audacieuse la transcription du parler populaire au répertoire naturaliste pour former un tissu discursif où il n'y a pas de vainqueur; l'audace et la surprise du langage sont des effets résultant du recours insistant à la poésie et au lyrisme :

L'importance délibérée et insolente de la note lyrique, qui affronte le poids écrasant des conditionnements par la misère, donne au roman un trait distinctif, de refus, difficile à imaginer chez un écrivain moins anticonformiste. Il serait intéressant de réfléchir sur la liaison entre ce lyrisme improbable et la force nécessaire au déplacement du point de vue de classe — de l'objet de science au sujet de l'action — que nous observons au sujet du rôle de l'enquête sociale dans l'œuvre. (Schwarz, 1999, p. 170)

Le roman écrit par un membre de la communauté *Cité de Dieu*, objet d'étude scientifique, situe l'auteur lui-même dans le déplacement de cette condition d'objet. Il est l'auteur-narrateur d'une histoire dont le personnage principal n'est pas un héros

et ne raconte pas non plus tout simplement son histoire personnelle, mais celle de la communauté. Cela change la relation habituelle auteur-personnage dans le système littéraire brésilien, où l'auteur appartient à une classe sociale et les personnages à une autre. Le personnage est donc habituellement, à de rares exceptions près, l'autre, le différent.

Le roman en question est le résultat d'une enquête ethnographique et a pu être nommé « roman ethnographique ». Paulo Lins a été pendant presque dix ans l'assistant de l'anthropologue Alba Zaluar, qui menait dans les années 80 une enquête sur « le crime et la criminalité dans les classes populaires à Rio de Janeiro ». Le roman, écrit à partir de notes et d'interviews menées par Lins ainsi que par d'autres collaborateurs durant cette enquête, à qui il attribue la coécriture du roman, retrace l'histoire de cette cité, construite dans les années 1960, dans la zone ouest de Rio pour abriter les survivants d'autres favelas et quartiers populaires, victimes d'inondations. Le roman est divisé en trois parties suivant l'évolution spatiotemporelle correspondant respectivement aux années 1960, 1970 et 1980, et raconte le passage, au fil du temps, de la favela à la « néofavela », à savoir la transformation d'un espace où le bucolisme avait encore une place jusqu'à devenir une cité gouvernée par la guerre du narcotrafic. La construction narrative mêle le matériel de l'enquête et la construction fictionnelle, poétique, pour former une œuvre composite, fracturée.

### ***La représentation du réel***

Le roman met en scène différents modes de représentation du réel qui sont liés au statut du narrateur. Quand le narrateur

raconte à la troisième personne, dans la première partie du roman, qui correspond aux années 1960, le tout début de l'occupation de la Cité de Dieu, nouvellement construite, il assume un point de vue plus distancié à l'égard des personnages. La description de l'espace où a été construite la cité est faite dans un style bucolique qui rappelle la beauté passée de ces lieux, la grandeur et la pureté de la nature de Rio, peuplée jadis par la forêt atlantique. Le narrateur remonte jusqu'aux premiers occupants de cette terre encore vierge, les Portugais et les esclaves noirs, ses premiers exploitants. Le ton nostalgique du récit de cette expérience première, vieille de plus de trois siècles, rejoint les années 1960 du siècle dernier comme si ces deux moments temporels constituaient un seul et même moment. Toutefois, cette atemporalité n'est qu'apparente. Très vite, le narrateur est obligé de se ressaisir et d'abandonner ce bucolisme pour revenir à la réalité. L'inexorabilité du temps qui passe et les conséquences de la modernité tardive dans un pays périphérique comme le Brésil brisent le rêve de paradis perdu et le phrasé nostalgique du narrateur.

Dès l'incipit, après une envolée lyrique, le narrateur met sur le devant de la scène les personnages de Barbantinho et de Busca-pé, dont il dévoile les désirs d'ascension sociale et les rêves de changement de vie, qui sont très vite anéantis par la vision de cadavres charriés par le fleuve et par l'entrée en scène des bandits. De même, les souvenirs d'enfance de Barbatinho, aussi idéalisés, vont être soudainement éclairés par la lumière crue du réel. La mémoire, à cet instant, est douloureuse, car elle fait émerger l'exploitation du travail des enfants, l'éloignement de l'école, vue ici comme un rêve impossible, la faillite sociale, l'abandon, les maladies :

Recordou os ensaios do orfeão Santa Cecília de seus tempos de escola com alegria, subitamente desfeita, porém, no momento em que as águas do rio revelaram-lhe imagens do tempo em que vendia pão, picolé, fazia carreto na feira, no mercado Leão nos Três Poderes; catava garrafas, descascava fios de cobre para vender no ferro-velho e dar um dinheirinho a sua mãe. Doeu pensar na mosquitada que sugava seu sangue deixando os caroços para despelarem-se em unhas, e no chão de valas abertas onde arrastara a bunda durante a primeira e a segunda infância (...). (*Cidade de Deus*, 2004, p. 12)

[Il se rappelle avec bonheur les répétitions de la chorale Sainte-Cécile, du temps où il allait à l'école, mais l'image s'estompa aussitôt que les eaux du fleuve lui remirent en mémoire l'époque où il vendit du pain, des glaces, où il était manutentionnaire au supermarché Lion et aux Trois-Pouvoirs; il récupérait les bouteilles vides, dévidait des fils de cuivre pour les vendre au ferrailleur et, ainsi, il ramenait un peu d'argent à sa mère. Ça lui fit mal de penser aux nuées de moustiques qui lui suçaient le sang, aux croûtes ensuite arrachées à coups d'ongles, et au sol fait de caniveaux béants où il avait traîné son cul durant son enfance et sa jeunesse. (*Cité de Dieu*, 2005, traduction de Henri Raillard, p. 17)]

Contredisant les paroles de la chanson populaire d'Ataulfo Alves — « era feliz e não sabia » [j'étais heureux et ne le savais pas] —, le protagoniste conclut, en style indirect libre, qu'il était « malheureux et ne le savait pas ».

Le narrateur abandonne enfin sa vision bucolique et panoramique pour avouer son propos, en assumant finalement la première personne :

Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui para isso...  
(*Cidade de Deus*, 2004, p. 20)

[Mais ici le sujet est le crime, je suis venu pour ça...  
(*Cité de Dieu*, 2005, traduction de Henri Raillard, p. 28)]

Première personne aussi dans le poème en prose, fragment de texte isolé, où la voix lyrique invoque la muse de la poésie, à la

façon des récits épiques, pour lui demander « d'illuminer la certitude des hommes et le ton de ses mots ». Ici, le poète nous dit que le verbe est insuffisant devant la force de la balle : « *Falha a fala. Fala a bala* » (*Cidade de Deus*, 2004, p. 21) [« La parole capote. La balle parle » (*Cité de Dieu*, 2005, traduction de Henri Raillard, p. 29)].

L'innocence édénique du passé colonial n'est également que construction littéraire. Le narrateur se souvient bien vite du fouet sur le dos des esclaves et, de la fausse grandeur de ce passé lointain, il ne reste que les ruines d'anciens manoirs hantés par les fantômes des barons du temps jadis. Ce récit en style néo-classique et romantique renvoie à un moment de la littérature brésilienne où il s'établissait une relation de cause à effet dans la vision du monde des écrivains d'alors (17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles), à savoir la relation causale « terre belle — patrie grande ». Par là, Paulo Lins établit une liaison avec notre histoire littéraire pour la rompre immédiatement, même si, par ce geste, il cherche à légitimer son récit en l'insérant dans la tradition littéraire brésilienne.

Au fil des pages, le ton bucolique du début fait place à un deuxième mode de représentation de la réalité : un récit très cru où sont décrites les pires atrocités commises par les bandits de *Cité de Dieu*. Mais ici, les travailleurs (désignés par le mot « otário » [pigeon], signifiant l'inutilité du travail dans une société où ceux qui travaillent le plus sont ceux qui gagnent le moins; ils sont donc les « imbéciles de service ») commettent aussi des crimes, dont le narrateur s'efforce d'élucider les motifs. La réelle précarité — qui oppose travailleurs et bandits (« otários » contre « bichos-soltos » [les pigeons contre les malfrats, traduction de Henri Raillard]), habitants d'un même

espace social où ils partagent le même héritage de douleur et de misère — est à présent le centre d'intérêt du récit qui expose, les uns après les autres, selon un même système narratif, les crimes commis dans cette *Cité de Dieu* où les bandits cherchent ironiquement la protection des représentations du diable dans les rites afro-brésiliens (*Exus* et *Pombas-giras*).

Le récit des crimes est fait dans un langage en tout opposé au lyrisme des autres passages, lyrisme qui ne revient parfois que dans les moments où le narrateur cherche à expliquer les raisons qui sous-tendent les actes de violence. Il s'agit de trouver, selon le mode « naturaliste », des explications à des actions qui, à première vue, paraissent aux yeux du lecteur comme démesurées ou monstrueuses. Ces explications, bien évidemment, apparaissent dérisoires face à cette mécanique sociale.

Le roman serait une espèce d'encyclopédie de ce processus, une sorte de collection macabre de tous les crimes commis à la Cité de Dieu et répertoriés par l'enquête. La répétition des épisodes de violence n'empêche pas cependant une variation au niveau de la spatiotemporalité du récit, car le roman montre comment, au long de trois décennies (les années 60, 70 et 80), la criminalité et la violence vont augmenter dans la toute nouvelle cité, où le trafic de drogue, à la fin des années 70, deviendra la principale activité criminelle au point de provoquer une guerre entre les différentes factions qui cherchent à dominer cet espace. Dans la favela, alors maîtrisée par le narcotraffic, règne un nouveau code de conduite imposé par les bandits : il faut à présent maintenir le calme et imposer un ordre propre à la favela pour en éloigner la police, de sorte que les acheteurs de drogue, la clientèle, puissent y accéder

sans être molestés. Il y est montré aussi la connivence d'une partie de la police, qui collabore à cette pseudo-sécurité, car la guerre entre les bandes rivales se poursuit.

Ce mode de représentation de la réalité n'est pas nouveau dans la littérature brésilienne, ce qui insère le roman de Lins<sup>4</sup> dans la série littéraire brésilienne du roman urbain réaliste, nommée aussi par le comparatiste brésilien Antonio Candido « réalisme féroce » (2003). Cette forme de représentation de la réalité objective est aussi appelée « hypermimesis » par Alfredo Bosi, historien de la littérature brésilienne (1999). Réalisme brutal, féroce, hypermimesis : ces termes servent à qualifier cette forme de médiation de la réalité qui relève du récit urbain depuis les années 60 au Brésil, dont un des initiateurs est l'écrivain Rubem Fonseca<sup>5</sup>. Selon Candido,

[c]e réalisme féroce de Fonseca correspond à l'ère de la violence urbaine à tous les niveaux du comportement. Guérilla, criminalité effrénée, surpopulation, migration vers les villes, rupture du rythme de la vie, marginalité économique et sociale — tout cela trouble la conscience de l'écrivain et crée de nouvelles nécessités chez le lecteur, dans un rythme accéléré. (Candido, 2003, p. 212)

D'autre part, le récit du banditisme social au Brésil relève du courant régionaliste de la littérature brésilienne qui représente le monde de l'intérieur du Brésil, la région, le local, en opposition à la ville, le littoral, le cosmopolite.

Intersection entre ces deux courants, le régional et l'urbain, le roman *Cité de Dieu* représente la confluence entre

---

<sup>4</sup> Selon Rocha (2007), le roman de Lins est aussi un pionnier à sa façon, ayant engendré dans son sillage plusieurs autres ouvrages, tels que *Inferno* de Patrícia Melo (2000) ou de *Capão Pecado* de Ferréz (2005).

<sup>5</sup> Voir, à ce sujet, Pelegrini, 2005.

l'archaïque et le moderne, entre le local et le cosmopolite, entre deux mouvements d'une même réalité, celle de la modernité périphérique typique du capitalisme tardif (voir à ce sujet Rocha, 2007, p. 35).

## Bibliographie

- BENTES, Ivana. (2002), « *Cidade de Deus* promove turismo no inferno », *Estado de São Paulo*, 31 août, <http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html>
- BOSI, Alfredo. (1999) « Os estudos literários na Era dos Extremos », in Flávio Aguiar (org). *Antonio Candido: pensamento e militância*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/USP.
- CANDIDO, Antonio. (2003), *A Educação pela Noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática.
- FELINTO, Marilene. (1996), « Clichês nascidos na favela », *Caderno Mais*, Folha de São Paulo, 29 septembre 1996.
- FERRÉZ. (2005), *Capão pecado*, Rio de Janeiro, Objetiva.
- JESUS, Carolina Maria de. (1961), *Quarto de despejo : diário de uma favelada*, São Paulo, Editora Francisco Alves.
- LAJOLO, Marisa. (1996), « Poesia no Quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina », dans José Carlos Sebe Bom de MEIHY (dir.), *Antologia Pessoal, poemas de Carolina de Jesus*, revisão de Armando Freitas Filho, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, p. 10-17.
- LINS, Paulo. (2004), *Cidade de Deus*. São Paulo, Companhia das Letras, 2<sup>e</sup> ed., 10<sup>e</sup> réimpression;
- (2005), *Cité de Dieu*, traduit par Henri Raillard, Paris, Folio.

- MELO, Patricia. (2000), *Inferno*, São Paulo, Companhia das Letras.
- PELEGRINI, Tânia. (2005), « As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea », *Crítica Marxista*, nº 21, Campinas, Revan.
- PAIVA, Marcelo Rubens. (1997), « *Cidade de Deus*, o livro, dá voz a quem não tem mais nada », *Caderno Mais*, Folha de São Paulo.
- REIS, Carlos. (2005), *O Conhecimento da Literatura*, Lisbonne, Livraria Almedina.
- ROCHA, Tatiana Rossela. (2007), *O arcaico e o moderno no romance contemporâneo*, Mémoire de master soutenu en mars 2007 à l'Université de Brasília - UnB.
- SCHWARZ, Roberto. (1999), *Seqüências brasileiras : ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras.
- SOUSA, G. H. P. de. (2004), *Carolina Maria de Jesus : o estranho diário da escritora vira-lata*. Thèse de doctorat non publiée soutenue en décembre 2004 à l'Université de Brasília. Programa de Doutorado em Teoria Literária, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas/UnB. Brasília, DF.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2004), « O novo eixo da luta de classes », *Caderno Mais*, Folha de São Paulo, 9 septembre, p. 8-11.

## Résumé

*Cité de Dieu*, premier roman du jeune écrivain noir Paulo Lins, publié en 1997, connut un immense succès médiatique grâce à son adaptation au cinéma, en 2002, par le publicitaire converti

en réalisateur, Fernando Meirelles. C'est donc par la voie du marché cinématographique et de la spectacularisation de la misère et de la violence que le roman racontant le drame de la favela « Cidade de Deus » a été présenté au grand public. L'objectif de cette étude est de cerner le contexte de la parution du roman au Brésil et la représentation du réel mise en œuvre par ce récit pour le moins polémique.

### **Abstract**

*City of God*, first novel by the young Afro-Brazilian writer Paulo Lins, was published in 1997 and achieved great media success by the time of its adaptation to the cinema in 2002. The screenplay was directed by the advertisement film director converted into a filmmaker, Fernando Meirelles. Therefore this novel, which narrates the story of *Cidade de Deus*, a Rio de Janeiro *favela*, is presented to the great audience by means of the cinematographic market and the spectacularization of misery. This paper intends to apprehend the context in which the novel was published in Brazil and the representation of reality staged by this, to say the least, polemic narrative.