

## GOTHIQUE TROPICAL

Sandra GUARDINI T. VASCONCELOS\*

Suite au succès qu'ils ont eu en Angleterre durant au moins quatre décennies (approximativement entre 1780 et 1820), les romans gothiques ont parcouru un long chemin qui, dans la plupart des cas, avait la traversée de la Manche comme première étape dans leur long voyage à travers des terres et des mers étrangères. Le Brésil a été l'une de ces destinations. Pendant toute la période coloniale, le pays avait subi une espèce d'insularité culturelle : sans presse, soumis à une censure préalable<sup>1</sup>, avec peu de librairies, même après l'ouverture des ports en 1808, il dépendait surtout de la contrebande tenue par les Anglais, les Français et les Hollandais, et de l'industrie éditoriale en langue portugaise qui, venue de Lisbonne et Paris, fournissait son petit marché au consommateur. Avec la fondation de la *Impressão Régia* [Presse Royale] (1808), la suspension de la censure (1821) et l'établissement chaque fois plus intense des libraires français à Rio de Janeiro, ce scénario a commencé à changer et, peu à peu, les premiers journaux et périodiques ont commencé à publier des annonces de vente et de prêt de nouvelles et romans. Dans les années 1820, avec la fondation de bibliothèques et cabinets de lecture à la manière anglaise et française, la circulation des romans venus de la métropole s'est intensifiée, et entre autres, celle des romans gothiques dont il s'agit dans cet essai. Leur arrivée

---

\* Cette recherche fait partie du Projeto Temático *Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX*, financé par la Fondation d'Aide à la Recherche de l'état de São Paulo (FAPESP). Elle a bénéficié également de l'aide financière du CNPq, sous la forme d'une bourse de productivité pour les travaux de recherche.

<sup>1</sup> Rubens Borba de Moraes informe que *Voyages de Gulliver*, de Swift, et *Voyage Sentimental*, de Sterne n'ont pu être lus que sous permission puisqu'ils étaient sur la liste des livres interdits par la Real Mesa Censória. Voir *Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro, LTC, 1979.

et leur longue permanence dans les catalogues des librairies et dans les cabinets de lecture de Rio tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle permettent, d'un côté, de supposer une certaine interférence des libraires dans le répertoire offert au public lecteur brésilien (même réduit) et, de l'autre, provoquent une question : quel aura été son rôle et à quels types d'intérêts et d'inquiétudes a répondu, en terres brésiliennes, cette littérature d'autoanalyse qui a surgi « *lorsque la bourgeoisie [...] a commencé à essayer de comprendre les conditions et l'histoire de sa propre ascension* »<sup>2</sup>.

Comme fil conducteur de cette discussion, je prends ici l'affirmation d'Antonio Candido selon laquelle, étant donné l'importance des matrices européennes comme composant indéniable de la construction culturelle brésilienne, la littérature brésilienne exige un contact permanent avec les littératures étrangères, au risque de tomber dans un inévitable provincialisme ou dans le pittoresque le plus pur. Il y a donc lieu de rechercher comment cela s'est produit. Pour exploiter les implications de ce trait de notre formation culturelle, il est important de prêter attention aux questions mentionnées ci-dessus : quel a été ici, parmi lecteurs et auteurs, le rôle de ces romans composés d'un mélange d'éléments domestiques, sentimentaux ou gothiques ? Quelles contributions ont-ils apportées au processus de formation du roman brésilien ? Quelle correspondance pourrait-il exister entre cette forme européenne et la matière locale ? Ou encore, pour continuer sur les voies ouvertes par Candido, dans quelle mesure se serait produit ce « *permanent mélange de tradition européenne et de découvertes du Brésil* »<sup>3</sup>.

L'acclimatation du genre « roman » en terres brésiliennes est le problème critique qui nous intéresse ici. Une acclimatation problématique, c'est le moins qu'on puisse dire, si l'on accepte comme présupposé la

---

<sup>2</sup> David Punter. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London, Longman, p. 127.

<sup>3</sup> Antonio Candido. Introdução. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. 4<sup>a</sup> ed., São Paulo, Liv. Martins Ed., s.d., p. 28.

« contradiction entre la forme européenne et la sociabilité locale » que Roberto Schwarz repère comme la difficulté centrale à laquelle les premiers écrivains brésiliens doivent s'attaquer<sup>4</sup>. Dès lors, serait-on clairement devant un autre cas de ce que ce même auteur a appelé les « idées déplacées », si l'on prouve l'adoption du modèle gothico-sentimental (ou de ses éléments) par nos auteurs? J'insiste : si l'on considère la thèse de David Punter, à laquelle il est fait référence ci-dessus, selon laquelle le roman gothique a été une réponse aux conditions historiques d'une Angleterre de fin de siècle et aux changements significatifs dans son organisation sociale, économique et politique, il serait possible d'inférer, en premier lieu, que la présence d'éléments gothiques dans l'œuvre de nos premiers auteurs de fiction constitue encore une fois un bon exemple de ce que Schwarz appelle « fracture formelle », puisqu'il y aurait –toujours selon ses termes– un désaccord entre le « moule » et la vie brésilienne. Son apparition en sol brésilien représenterait, ainsi, un double dérèglement. Dans la société anglaise de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de nombreux romanciers ont, dans un geste allégorique évident, fait valoir les déplacements spatio-temporels (principalement vers la France et l'Italie et vers le Moyen Âge) pour parler de leur présent. Face à cela quel aurait été l'intérêt, dans la société brésilienne qui venait de quitter son statut colonial et était en période pré-bourgeoise, pour des romans dont les thèmes traitaient de l'idéologie domestique bourgeoise, de l'affrontement entre l'aristocratie et la bourgeoisie, de l'antagonisme entre amour et convenances, tout cela enveloppé, fréquemment, dans un emballage « gothique » ?

La question semble légitime devant la totale et complète différence entre les conditions historiques brésiliennes et anglaises. Récemment sorti du statut de colonie, le Brésil ne songeait même pas à expérimenter les problèmes vécus par l'Angleterre, ce pays qui cherchait à se retrouver au milieu des effets de l'industrialisation et de l'urbanisation, facteurs fondamentaux pour la dissolution des anciens liens communautaires, la

---

<sup>4</sup> Voir Roberto Schwarz. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1970.

migration de la campagne vers la ville et la formation d'une nouvelle culture urbaine, qui vont s'accroître davantage tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.

D'un autre côté, la croissante circulation de ces romans dans la capitale de l'Empire fournissait des modèles et mettait à disposition des lecteurs une diversité d'auteurs et de solutions formelles et thématiques, stimulant non seulement leur imaginaire, mais suggérant également des routes à suivre à nos premiers auteurs pour leurs incursions dans les territoires de la fiction. De *The Castle of Otranto*, la plaisanterie aristocratique, frivole et excentrique d'Horace Walpole, à l'omniprésence d'Anne Radcliffe et de Walter Scott, en passant par des exemplaires du gothique du XIX<sup>e</sup>, comme William Harrison Ainsworth, Bulwer Lytton et Reynolds (écrivains qui ont fait usage de l'assortiment d'images et d'effets gothiques), les lecteurs brésiliens ont eu à portée de main un large et suggestif choix de thèmes, décors et personnages qui ont servi, aux écrivains, d'inspiration et, aux lecteurs, de divertissement.

Prenant la voie ouverte par Walpole, dans la préface à la seconde édition de *The Castle of Otranto*, "manifeste" non intentionnel en faveur du récit gothique en tant qu'hybride du roman ancien et du roman nouveau, Radcliffe a peint le roman domestique et sentimental et le thème de l'innocence persécutée avec des tons plus obscurs, rajoutant quelques figures des ténèbres et du mal. Et ce fut justement ce mélange de sentimental et de gothique qui allait servir de modèle à de nombreux romanciers populaires, qui ont infesté les bibliothèques de prêt dans l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> et ont fait les délices d'un public lecteur en mal de nouveautés et préparé à se laisser entraîner par les pièges des intrigues compliquées, pleines d'incidents et d'histoires emboîtées, avec des personnages-modèles alignés soit du côté du bien et de la vertu, soit du côté du mal et du vice, pour l'édification morale des jeunes filles de l'époque. L'omniprésence de certains de ces romans anglais, spécialement en terres « *fluminenses* » et « *paulistas* », nous ramène aux questions déjà posées : quel rôle auraient joué ces romans entre les lecteurs et les auteurs ? Quelles contributions auraient-ils apportées au processus de formation du

roman brésilien ? Quelle correspondance pourrait-il y avoir entre cette forme européenne et la matière locale ?

Depuis la publication de *The Mysteries of Udolpho* (1794), Anne Radcliffe a séduit bien des lecteurs et engendré diverses imitatrices. Influencées par sa popularité, des romancières moins talentueuses ont rempli leurs histoires de fantômes et de châteaux. Minerva Press, symbole de la fiction populaire en Angleterre, a publié une grande quantité de romans gothiques et a largement approvisionné des bibliothèques de prêt qui, autour de 1800, étaient déjà plus d'un millier dans toute la Grande Bretagne. Avec Radcliffe, la nouvelle typique de Minerva Press<sup>5</sup> commence à rajouter au «*tissu de la vie quotidienne*»<sup>6</sup> –matière privilégiée du roman féminin– et au biais sentimental une dose d'ingrédients gothiques en vue de satisfaire les nouveaux goûts du public lecteur.

Deux praticiennes de ce mélange –domestique, sentimental et gothique– présentent un intérêt spécial. Elizabeth Helme et Regina Maria Roche n'occupent pas exactement l'olympie de la littérature anglaise, étant plus connues par le fait d'appartenir à ce groupe indistinct de femmes qui se sont consacrées à l'écriture de romans devenus des *best-sellers* au long du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui ont rempli les étagères des cabinets de lecture<sup>7</sup>. Leurs

---

<sup>5</sup> Minerva Press, fondée par William Lane en 1790, a été la plus célèbre maison d'édition de romans gothiques en Angleterre. Les *Minerva Press novels* étaient, en général, écrites par des femmes et beaucoup d'entre elles ont eu beaucoup de succès parmi le public lecteur.

<sup>6</sup> L'expression est de B.G. MacCarthy dans *Women Writers: their contribution to the English novel, 1621-1744*. Cork University Press, 1944, vol. 1, p. 34.

<sup>7</sup> Mrs. Helme a commencé sa carrière avec *Louisa, or the cottage on the moor* (1787), histoire du genre sentimental qui a eu du succès lors de sa publication et a été rapidement traduite en français. Après sont venus *Clara and Emmeline* (1788), *St. Margaret's Cave, or the Nun's Story* (1801), à la mode de Radcliffe, et *Saint-Clair of the Isles, or the Outlaws of Barra* (1803). Mrs. Roche, de son côté, a aussi commencé dans le métier avec deux romans sentimentaux, *The Vicar of Landsowne, or Country Quarters* (1789) et *Maid of the Hamlet* (1793), avant de produire son *best-seller The Children of the Abbey* (1796),

œuvres auraient accompli un circuit absolument ordinaire dans la grande ronde qui a caractérisé la période si leurs œuvres n'avaient pas eu l'heur de traverser l'Atlantique pour venir accoster sur les rives lointaines du Brésil. Elles ne furent pas les seules, comme l'attestent les catalogues des libraires français et de nos cabinets de lecture<sup>8</sup>. Pourtant, Helme et Roche méritent une attention particulière dans la mesure où elles ont, comme l'a démontré Marlyse Meyer<sup>9</sup>, marqué l'imaginaire de trois des plus importants écrivains brésiliens. *Sinclair das Ilhas* et *Amanda e Oscar*, titre de *The Children of the Abbey* en portugais, ont été l'une des lectures du jeune José de Alencar; *Sinclair* fait partie des lectures que font les personnages de Machado de Assis<sup>10</sup> et c'est aussi le premier roman que lit Riobaldo, le protagoniste de *Grande Sertão : Veredas*, après l'avoir trouvé sur sa route dans le « sertão » de Minas Gerais.

Je m'arrête ici sur le deuxième de ces deux romans paradigmatiques qu'Alencar, encore enfant, lisait pour les femmes de la maison le soir, en leur arrachant des larmes et des soupirs autour des souffrances de la jeune Amanda. *The Children of the Abbey* (1796)<sup>11</sup>, traduit en français par l'Abbé

---

traduit en français l'année suivante et très populaire tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, en Angleterre mais aussi en France et en Espagne (il existe une édition espagnole de 1868).

<sup>8</sup> En 1826, les Anglais ont fondé la Rio de Janeiro Subscription Library pour répondre aux besoins de la communauté anglaise installée dans la ville ; en 1837, était fondé le Real Gabinete Português de Leitura et, en 1847, la Biblioteca Fluminense.

<sup>9</sup> Marlyse Meyer. « O que é, ou Quem foi Sinclair das Ilhas? », *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n° 14, 1973, p. 37-63, republié dans *Almanaque*. São Paulo, Brasiliense, n° 8, 1978, p. 82-99. Mulheres Romancistas Inglesas do Século XVIII e Romance Brasileiro, (in) *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1993, p. 47-72. « Machado de Assis lê *Saint-Clair das Ilhas* », (in) *As Mil Faces de um Herói Canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1998, p. 31-107. Il est intéressant de noter que le roman a circulé au Brésil à partir de sa traduction française, faite par M<sup>me</sup>. Montolieu.

<sup>10</sup> Idem : « Machado lê *Saint-Clair das Ilhas* », *op. cit.*

<sup>11</sup> Mon édition : New York, Hurt &co. Publishers, s. d. Toutes les citations viennent de cette édition.

Morellet (*Les Enfants de l'Abbaye*) et ensuite en portugais sous le titre *Amanda e Oscar*, a été l'un des grands succès de Minerva Press, au point d'avoir menacé la popularité de *The Mysteries of Udolpho*, avec des rééditions successives tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Je n'oserais pas résumer *Amanda e Oscar*, puisque l'un des traits caractéristiques du roman sentimental est justement d'être une histoire de tribulations et d'obstacles qui se lèvent face aux protagonistes avant qu'arrive enfin le dénouement heureux. À la différence du roman gothique à la Radcliffe, dans lequel le surnaturel et l'étrange jouent un fonction importante dans l'intrigue, la touche gothique dans *The Children of the Abbey* est produite par le décor, dont font partie de vieux édifices, tous décrits comme obscurs et sombres, « *reliques de l'antiquité druidique* », comme c'est le cas du Château de Carberry, « *un grand édifice gothique* », avec des tours anciennes, remparts, fossé et pont-levis, ou de l'Abbaye de Dunreath, qui « *fait revenir à l'esprit toutes les histoires entendues sur des maisons hantées et des spectres* ». Là-bas, dans la chapelle où l'on conserve le portrait de Malvina Dunreath, Amanda vit la seule expérience qui apparemment côtoie la dimension surnaturelle. Les ingrédients habituels de cette espèce d'épisode dans les romans gothiques sont tous effectivement en action : bruits bizarres, obscurité, terreur d'Amanda, un spectre, des révélations. Le roman finit, comme prévu, avec la mort du vilain, la punition de tous les coupables, injustes et méchants et avec le triomphe du bien, de la vérité et de la vertu. Roche défend, de cette façon, le principe de la « justice poétique » et réaffirme, à ses lecteurs, ce que l'on pourrait appeler une politique du châtement ou « *retribution* ».

Tout au long de ses cinquante-huit chapitres et de ses cinq cent quatre-vingt-cinq pages, M<sup>me</sup> Roche construit une intrigue assez bien articulée qui commence et termine dans le même lieu, Tudor Hall, dessinant un cercle parfait qui s'organise en trois mouvements, tous avec la même structure : la rupture d'une situation fragile de stabilité, l'approfondissement du conflit et sa résolution seulement apparente, puisque des revirements dans l'histoire font que tout recommence, jusqu'au dénouement final, dans lequel tout revient à sa place et tous les bouts des divers fils narratifs sont

liés, clôturant la trame. Ce tissu narratif bien cousu n'empêche pas l'insertion d'histoires qui produisent un effet de retardement du dénouement, sans perdre le rapport avec la narration principale grâce au rôle qu'elles jouent dans l'éclairage de certains événements ou personnages.

Comme dans la plupart des romans féminins de l'époque, *The Children of the Abbey* est l'histoire du parcours du protagoniste à la recherche de sa place dans le monde, avec le mariage au centre de la trame. Il s'agit d'une histoire d'apprentissage dans laquelle l'héroïne est projetée en dehors de l'espace protégé du foyer et de la famille et se trouve obligée d'affronter les difficultés et tribulations du monde extérieur. Dans cette situation, sa force morale et ses principes sont mis à l'épreuve dans une trame qui, même faisant appel à des artifices, machinations et intrigues incroyables, traite de problèmes réels vécus quotidiennement par des femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle : l'abandon, la maternité, le choix du partenaire, l'adultère, la perte de la chasteté, le célibat. En ce qui concerne l'aspect formel, on trouve également dans ces romans des ingrédients communs : l'accumulation des aventures, le manque d'approfondissement psychologique dans la caractérisation de personnages, l'emphase sur l'intrigue, l'utilisation abondante de personnages du répertoire, l'incapacité d'analyse et les dénouements arrangés.

C'est dans les thèmes abordés que le roman de Roche, comme beaucoup de ses contemporains gothiques ou sentimentaux, touche des questions fondamentales pour l'époque, comme la conciliation sociale et la peur de la sexualité, qui entoure toujours les personnages innocents et purs. Dans le premier cas, le respect de la hiérarchie et de la structure sociale est évident, la meilleure illustration en étant la remise d'Amanda et Oscar Dunreath à la place qui leur revient de droit. Ayant eu leur « *rank and fortune* » volés, les deux protagonistes –frère et sœur– se transforment en jouets du destin, prédestinés à errer jusqu'au moment où ils seront reconnus par leurs égaux. La société que Roche dépeint dans son récit s'organise selon des couches sociales rigidement stratifiées et ses personnages sont lancés dans une quête qui est, à la limite, celle de leur

véritable identité sociale, basée simultanément sur l'origine et les qualités personnelles et intrinsèques, c'est-à-dire sur la noblesse de naissance et de sang ainsi que sur la noblesse de caractère et de cœur. L'ordre social n'est jamais contesté : les familles qui détiennent des possessions et des titres ont le droit de jouir de leurs privilèges, en s'occupant des fêtes, promenades, voyages d'une propriété à l'autre, et éventuellement de s'occuper de leurs fermiers et dépendants, ceux qui travaillent réellement et génèrent la richesse qui rend possible aux seigneurs la générosité et la charité.

Dans le deuxième cas, la fonction des méchants comme Belgrave est claire, ce dernier étant caractérisé comme un prédateur toujours prêt à assommer sa proie et lui voler ce qui lui est le plus précieux. Il incarne l'homme dans son aspect le plus terrible, à savoir, la corporification de l'intérêt et du désir sexuel, purement et simplement, sans aucun rapport avec le sentiment amoureux ou les liens émotionnels et affectifs. Il faut par conséquent qu'il soit banni, mort, pour que l'héroïne puisse trouver la paix et le bonheur à côté d'un homme qui est le contraire de Belgrave. Présenté comme un exemple vivant de sensibilité, le héros est presque féminin dans ses sentiments, actions et réactions, comme Oscar ou Mortimer, dont le cœur est décrit comme « *the mansion of sensibility* », et qui, comme Amanda, pleure, soupire, lève les yeux vers le ciel, s'évanouit.

Le ton mélodramatique traverse une grande partie des descriptions des sentiments de ces personnages. Pour Peter Brooks —l'un de ses plus grands théoriciens— le mélodrame est l'esthétique littéraire de l'excès, de l'hyperbole, de la théâtralisation de l'expression. Il s'agit d'une modalité, d'un mode, d'un certain complexe imaginaire et d'un ensemble de conventions dramatiques qui peuvent être vues en action au théâtre et dans le roman. Dans *The Melodramatic Imagination*<sup>12</sup>, Brooks souligne l'importance du corps comme lieu où s'inscrivent des messages hautement émotionnels qui ne peuvent être articulés verbalement. Ce qui ne peut pas

---

<sup>12</sup> Peter Brooks. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press, 1995.

être avoué, par conséquent, est exprimé à travers le langage du corps, formé par tout un répertoire de regards, de soupirs et de gestes. De cette façon, les moments de crise émotionnelle se traduisent physiquement par des pleurs convulsifs, des évanouissements, des gémissements, ou par ce que Brooks nomme « texte de la mutité ». Dans le roman de Roche, les crises sont toujours exposées à travers un langage excessif, hyperbolique: « *heart-rending anguish* », « *trembling with horror* », « *pangs of sorrow* », « *agonizing shriek* », « *transports of joy* », « *sighed* », « *groaned* », etc. Ou encore, sous la forme de *tableau*, sur lequel les émotions sont exprimées par des poses et des gestes. Il y a plusieurs moments dans lesquels l'action est figée et les personnages donnent à voir leurs sentiments non pas à travers les mots mais par ce « texte de la mutité ». Cette conception de la scène comme un *tableau*, entremêlant drame et expérience visuelle, naît de fait de la théorie du drame sérieux bourgeois formulée par Diderot qui préfigure le mélodrame et doit beaucoup aux romans de Samuel Richardson<sup>13</sup>. Drame de la moralité, le mélodrame s'organise à partir d'un type d'imagination qui pénètre le haut et le bas, opérant avec la polarisation entre bien et mal, construits de façon manichéenne. En supprimant toutes les nuances des conflits qu'il met en scène, il propose une pédagogie du correct et de l'incorrect dans laquelle sont souligné l'intuition et les sentiments « naturels » de l'individu plongé dans des drames qui concernent en général les rapports de famille. Dans sa version traditionnelle, son

---

<sup>13</sup> Dans son *Éloge de Richardson*, Diderot a écrit un « manifeste du réalisme sentimental » (l'expression est d'Henri Coulet), qui reconnaît dans l'œuvre du romancier anglais, les mêmes principes qu'il avait proposé pour le théâtre, dans le *Discours sur la poésie dramatique* (1758). Dans ce texte, il affirmait la nécessité de la création d'une nouvelle forme dramatique pour rendre compte des sujets communs et quotidiens : le *drame moderne*, qu'il a défini comme « une tragédie domestique et bourgeoise ». Ainsi, la scène adéquate aux ferveurs sentimentales n'a pas eu besoin d'attendre le théâtre populaire pour incorporer de façon décisive le primat de la « visibilité ». La proposition de Diderot a eu des conséquences importantes pour le genre théâtral qui allait s'ancrer historiquement et s'insérer dans une culture de marché à partir de 1800, si l'on considère la pièce *Céline, ou l'enfant du mystère*, de Gilbert de Pixérécourt, comme le moment de consolidation de la forme canonique du mélodrame au théâtre.

répertoire contemple des scénarios de victimisation, de l'infortune de la victime innocente, du triomphe de la vertu. D'où l'importance d'une œuvre comme *Clarissa*, de Richardson, décisive dans la consolidation du roman comme produit de marché, qui a fait du thème de la vierge menacée ou de la vertu en difficulté une trame canonique du roman sentimental et du drame bourgeois, qui sera plus tard réapproprié comme scénario par excellence du mélodrame. Comme l'affirme Ismail Xavier<sup>14</sup>, lors d'un commentaire sur Brooks, dans ses premières versions, le canevas de la vertu outragée a signifié un geste de la classe en ascension, disposée à dénoncer la décadence morale de l'aristocratie et à caractériser le noble comme un méchant obsédé. Roche, comme nous l'avons vu, ne va pas jusqu'à ce point, mais veut promouvoir la conciliation entre les différentes couches sociales, faire l'éloge de la famille, forger des standards de comportement, dicter des critères de choix de partenaires dans le mariage, tout cela par l'utilisation du langage et des formes disponibles à son époque, ou, selon nous, d'une combinaison du sentimental, du domestique, du gothique et du mélodramatique, dans une vraie traduction de l'esprit de son temps.

Je crois que c'est dans cette traduction que réside l'intérêt que le roman de Roche a pu causer chez les lecteurs brésiliens. Il n'offre pas seulement un langage et un bon modèle de maniement de techniques narratives, mais du point de vue du contenu, il se penche sur un thème que l'on pourrait imaginer comme particulièrement cher à des écrivains traitant, dans leurs œuvres, des changements qui s'opéraient dans la société brésilienne, avec des questions de mariage et d'héritage, de liens familiaux et de la recherche, du côté des personnages, d'une place dans la société. Nos premiers auteurs de fiction ont probablement profité de la circulation de ceux-là et d'autres modèles, ce qui expliquerait la présence d'assassins mystérieux, de sacrifices d'amour, d'amours contrariées, également narrés en langage hyperbolique et exacerbé, bien au goût de l'époque. On y

---

<sup>14</sup> Ismail Xavier. « Melodrama ou a sedução da moral negociada » (in) *O Olhar e a Cena*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

trouve une abondance de mots exaltés, de gestes désespérés, de pleurs faciles, et d'agenouillements. Maladroits, moins habiles dans les tournures des besognes narratives, ils font entrevoir des problèmes de composition, laissent discerner des problèmes de composition, des mauvais réglages dans la forme, des caractérisations ratées et un manque de maîtrise technique. En ce qui concerne le gothique, il apparaît de manière ponctuelle, non comme un élément de la structure, mais comme une atmosphère, créée par le ton souvent lugubre, les cimetières ou les sépulcres, comme on le voit dans « La passion des diamants », de Justiniano José da Rocha :

*« On dit que le lendemain un fou s'était présenté à la porte du président de la chambre ardente que le portier avait repoussé ; on dit encore, que quelques jours plus tard, dans le cimetière de Genève, sur l'herbe qui couvrait le tombeau d'Ana Guiot, on avait vu un jeune homme mal habillé et décharné, à genoux, les bras autour de la croix funèbre ; le lendemain, le jeune garçon, au lieu de mettre ses bras autour de la croix, était couché sur la terre froide de ce sépulcre »<sup>15</sup>.*

Sur les difficultés que connurent ces nouveaux écrivains, surtout par rapport à l'absorption des modèles européens, il est intéressant d'enregistrer le souhait d'établir des différences, dont est témoin le refus de Francisco de Paula Brito de caractériser son personnage Alzira comme « une de ces physionomies qui font tant de brouhaha dans les romans qui nous viennent de la vieille Europe »<sup>16</sup>, ou l'épanchement qui introduit « O Enjeitado », publié par le même Paula Brito dans la rubrique Folhetim du *Jornal do Comércio*, les 28 et 29 mai 1839.

*Lorsque les livres que nous renvoie la vieille Europe ne sont que des souvenirs des âges anciens ; quand après nous avoir ennuyé avec les goths, les vandales et les comtes du féodalisme, à ce jour on ne fait que nous plaire avec des vandales, des goths et des faits du féodalisme ; alors qu'après tant de*

---

<sup>15</sup> Cité par Barbosa Lima Sobrinho. *Os Precursores do Conto no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1960, p. 54. La nouvelle a été publiée la première fois dans *Jornal do Comércio* les 27 et 28 mars 1839.

<sup>16</sup> Publié originellement dans *Jornal do Comércio* le 10 avril 1839. *Id.*, *ibid.*, p. 185.

*sermons contre les croisades tant de sermons ont été faits en leur faveur, Walter Scott et des plumes, sinon avec le même talent, au moins de réputation avantagée, nous attisent les imaginations avec les héros de la Palestine, il serait difficile de croire que nous nous présentions au public avec des narrations si simples; mais nous, dont la vie date d'hier, dont l'histoire est toute contemporaine, dont les annales ne sont pas encore cachées dans la poussière de la vieille paperasse enterrée au fond des bibliothèques, nous racontons seulement ce que nous voyons et entendons, en y ajoutant seulement quelques habillements. Il est certain que nous aussi, nous avons nos traditions, notre calendrier est également plein de faits historiques d'un patriotisme fiévreux, chaque pierre de Pernambuco nous prêterait matière à un poème; les voyages risqués des paulistas dans nos campagnes [sertões], chacun formerait, sans plus d'ornements, un roman; pourtant, il nous manque les salons dorés, les souterrains immenses, les portes secrètes, les hautes tours dominant des lieues de campagne et ponts levis, vassaux et pages et la multitude qui les accompagne, dont les descriptions remplissent des feuilles et des feuilles, et qui aujourd'hui en font l'essence. Les magnificences des hauts barons et des seigneurs puissants ne sont pas arrivées jusqu'à nous; nos rencontres se passent entre pygmées, face à ceux où ont figuré Saladin, Philippe et Cœur de Lion. La nature est grande chez nous, ses panoramas infiniment variés se prêtent à des épisodes infiniment variés, mais cela n'est pas le sublime de l'art maintenant, des événements horribles et inattendus sont nécessaires, des hommes sans caractère dans la nature, des sorcières, des fantômes, des spectres, il n'y a pas de salut hors de ce chemin. Or, cela nous ne l'avons pas<sup>17</sup>.*

Même attentif aux modes européennes, Paula Brito rejette pourtant le gothique, abandonnant les châteaux, les seigneurs féodaux, les souterrains et le surnaturel en faveur de « simples récits » et d'histoires contemporaines, intéressé à raconter « seulement ce que l'on voit et entend ». Au petit manifeste d'un « humble griffonneur de papier » fait suite le récit des mésaventures des amoureux Emília et Júlio, hantés par l'origine mystérieuse du jeune homme. Le salon bourgeois dans lequel ils se retrouvent, très similaire aux européens, est le lieu d'une conversation en

---

<sup>17</sup> *Id.*, *ibid*, p. 197-8.

langage alambiqué dans laquelle figurent les habituels clichés sentimentaux et moraux, sans que rien ne dénonce le caractère proprement brésilien de l'histoire. Le recours à la scène et l'ébauche du conflit, qui semblent même prometteurs par rapport à d'autres récits contemporains, donneront lieu rapidement à un long résumé dans lequel le narrateur prend en main la tâche de nous mettre au courant du passé de ses protagonistes. L'effort de faire connaître les motivations des personnages est visible, mais pour faire avancer l'action, l'usage des coïncidences paraît inévitable et la révélation du secret de la naissance de Júlio est providentiellement garantie par ... la mère d'Emília !!! Rapportant le récit de celle-ci le narrateur, dans un nouveau *flashback*, abandonne le salon bourgeois pour une riche plantation de canne de sucre où « les esclaves se comptaient par centaines » et dont le propriétaire « était redouté par tous ceux qui s'approchait de lui pour n'importe quelle raison ». Nous sommes enfin en territoire franchement national et nous reconnaissons le patriarce qui « traite tout le monde comme ses esclaves », surtout les filles, « dont les volontés par rapport à aucune chose n'ont été consultées ». Si l'adultère et l'illégitimité sont des thèmes communs aux modèles européens, l'autoritarisme, la tyrannie et la violence sont bien brésiliens.

La juxtaposition intéresse exactement parce qu'elle expose les difficultés de l'auteur de fiction. Rien n'est bien résolu, même si l'on perçoit une tentative. Par exemple : lorsqu'on s'approche du dénouement tragique, dans lequel une Emília moribonde reçoit l'extrême-onction de Júlio, devenu frère Santa Vitória, le narrateur, sans épargner le ton mélodramatique, introduit un petit extrait en discours indirect libre qui surprend le lecteur par son caractère inhabituel dans un récit aussi conventionnel:

*« C'étaient bien eux. Quand Júlio reçut la lettre d'Emília, qui lui révélait le secret fatal de sa naissance, il passa huit jours dans le plus grand désespoir. S'il pouvait assouvir sur quelqu'un la rage qu'il ressentait ! Mais ses parents étaient morts, son grand-père était mort, le mari de sa mère était mort ; sur qui exercer une vengeance ? Il ne pouvait plus être à Emilia. Comment vivre sous le même toit, entre les mêmes murs avec une personne qui connaissait*

*tous les horreurs de sa naissance ? Un regard d'elle lui paraîtrait une réprimande des crimes dont il n'était d'ailleurs pas coupable. Et ses mots seraient toujours durs ; l'aigreur de son cœur se refléterait dans ses actions, pauvre de celui qui devrait l'accompagner»<sup>18</sup>.*

La courte extension du récit de Paula Brito empêche le recours aux procédures de retardement si caractéristiques du genre, mais l'absence totale de demi-tons, le trait pédagogique qui se traduit dans l'application de la justice poétique, la simplification des questions –tout cela renvoie à la forme canonique du mélodrame même s'il ne règne pas ici la fin joyeuse qui rend aux lecteurs d'*Oscar e Amanda* et autres inénarrables romans populaires anglais la certitude du triomphe de la vertu et du bonheur. De la même manière, le décor domestique et brésilien n'élimine pas la trame de nature mélodramatique, avec le «rejeté» auquel fait référence le titre, les secrets, l'adultère, les crimes, la réclusion dans des couvents, les morts. Il ne faut pas davantage inculper le lecteur s'il voit dans la figure du capitaine Mendonça et dans la propriété proche d'Itaboraí une version à la mode brésilienne des seigneurs et constructions féodales, et dans les malheureuses femmes de l'histoire l'ombre des héroïnes souffrantes du roman gothico-sentimental, toujours protagonistes des scènes de victimisation. Loin des ambiguïtés et de l'instabilité du monde, des changements sociaux, des valeurs en crise, cette fiction offre des certitudes et de la transparence, de la gratification et du bien-être.

Dans *Maria ou vinte anos depois* [Maria ou vingt ans après], nouvelle écrite par Joaquim Norberto (Gávea, 1842), que je résume ici brièvement, l'histoire commence avec l'enlèvement de Henrique, enfant nouveau-né de Maria et fruit de son adultère durant l'absence de Gaetano, son mari. Gaetano revient et, apprenant la trahison de sa femme, la tue avec un poignard. Vingt ans après, un naufrage fait revenir Henrique, qui connaît son père, mais ignore l'identité de sa mère. Pedro Rodrigues reconnaît son petit-fils dans ce jeune homme et lui raconte l'histoire de sa naissance.

---

<sup>18</sup> « O Enjeitado », *id.*, *ibid.*, p. 215.

Henrique part pour Rio de Janeiro. On suggère alors une attraction naissante entre Henrique et Clarita, qui pourtant ne savent pas qu'ils sont frère et sœur. Un soir, après une dispute proche de la cabane de Pedro, celui-ci vient à la porte et découvre que Henrique a tué son propre père, José Feliciano, et blessé Gaetano. Henrique devient fou et est enfermé dans la Santa Casa de Misericórdia (Hôtel-Dieu).

L'intérêt, naturellement, n'est pas dans la trame, qui fait appel à l'adultère, à la bâtardise, à la suggestion d'inceste, à la vengeance, à la révélation de l'identité comme moteurs de l'action, si chers au mode mélodramatique. Encore moins dans le tracé des personnages, dont le narrateur ne se soucie pas d'explorer les motivations internes, ne nous offrant que les conséquences de leurs actes. Ce ne sont que des ébauches, sans fioriture ni consistance, à l'exception peut-être de Maria dont le narrateur tient à signaler les sentiments, à travers ses larmes, ses soupirs et sa tristesse. Néanmoins, si on le considère comme une tentative de construction du « national » en littérature, il vaut la peine d'observer comment le récit s'organise, dans la mesure où sont mises en évidence les difficultés du narrateur à lier les diverses scènes, qui alternent entre le paysage naturel, externe, décrit avec soin et sur un ton grandiloquent, et le drame vécu par les personnages impliqués dans un conflit qu'il est difficile de cerner clairement.

Dans un texte qui opère par juxtaposition et non pas par composition, le narrateur ouvre la nouvelle avec un paysage décrit d'en haut et du dessus, à partir d'un point de vue panoramique et étendu et, petit à petit, dans un lent mouvement de rapprochement, se centre sur une "rude cabane", la maison de Maria, la fille du charbonnier, d'où un enfant vient d'être enlevé. Dans les scènes d'intérieur, ce sera aux personnages de dessiner le conflit à travers le dialogue, systématiquement interrompu par l'ajout d'extraits qui décrivent la nature brésilienne, ou par de courts *tableaux* qui figent l'action et cassent le rythme de progression du récit, comme l'on observe ci-dessous :

— *Enfin, ma fille, prions Dieu, puisque Sa miséricorde est infinie, pour qu'il protège Henrique. Ils ont tous les deux levé les yeux vers le ciel, et semblaient [sic] implorer la protection divine, pourtant la nuit avançait enveloppée dans des voiles de ténèbres, et le ciel s'obscurcissait avec l'amoncellement de noirs nuages, la tempête grondait, au loin, elle se levait du plus profond des eaux, hideuse et menaçante ; [...]*<sup>19</sup>.

Pour cette raison, le récit trébuche, avance mal. Les montagnes de la Gávea, la cascade de la Tijuca, les « sabiás » (oiseau du Brésil), « l'atiati » (sorte de mouette), les palmiers –éléments purement natifs– ne s'intègrent pas à la trame, fonctionnent comme un simple décor dans une histoire qui abuse des clichés du mélodrame, fait appel aux exagérations du genre et suggère à peine, sans en explorer toutes les implications, l'autoritarisme, la violence et la cruauté qui pouvaient caractériser les relations familiales dans une société patriarcale comme la brésilienne. Le privilège du détail réaliste, traduit en paysage, souligne le manque d'expérience de l'auteur et l'absence totale de connexion entre les détails et l'ensemble de la composition. Il serait excessif de lui demander encore de chercher une articulation entre les gestes des personnages, leurs motivations et intérêts, et le cadre social brésilien, marques d'un réalisme fort selon la conception lukácsienne. Ici prend place la réprimande faite par Machado, selon qui le sentiment d'un pays n'est pas contenu dans son détail pittoresque.

Je considère qu'il convient, pour terminer, de reprendre une citation d'Antonio Candido dans laquelle, même si elle est un peu longue, sont évoqués tous les problèmes que j'ai essayé de discuter jusqu'ici. Il s'agit de son commentaire sur

*[...] certaines illusions du nationalisme romantique, dont le programme était de démontrer l'autonomie et l'originalité de la littérature brésilienne, plus réduites en réalité que ce que les formulations alléguaient. Mais dans ce moment d'indépendance récente, il était stratégiquement opportun de minimiser le lien avec les littératures matrices, même s'il était nécessaire*

---

<sup>19</sup> Joaquim Norberto de Souza Silva. *Romances e Novelas*. Organisation, présentation et notes de Sílvia Maria Azevedo. São Paulo, Landy, 2002, p. 63.

*pour cela de faire usage d'une espèce de pharisaïsme patriotique, car les écrivains continuaient à imiter et citer les modèles européens et les modes à passer de là-bas vers ici. Il est nécessaire de faire la distinction, par conséquent, entre les affirmations programmatiques et la réalité esthétique, pour percevoir que le nationalisme romantique a été historiquement important mais contenait beaucoup d'illusion. Dans ce sens, il convient de prendre en compte le phénomène d'auto-suggestion, selon lequel les Brésiliens considèrent fréquemment comme spécifique ce qui est générique ou, autrement dit, considéraient comme « typiquement nôtre » ce qui était emprunté mais s'incrustait si normalement dans notre sensibilité, dans nos automatismes et nos illusions, qu'il semblait être né ici. (...) En conséquence, c'est par le biais d'emprunts continuels que nous nous sommes formés, que nous avons défini notre différence relative et avons acquis une conscience de nous-mêmes. Les mécanismes d'adaptation, les manières par lesquelles les influences ont été définies et incorporées constituent « l'originalité » qui, dans ce cas, est la manière d'inclure dans un nouveau contexte les éléments qui viennent de l'autre<sup>20</sup>.*

Cela dit, il reste encore une question à poser : serait-on devant un autre exemple « d'expérience du caractère *postiche, inauthentique, imité* de la vie culturelle que l'on mène », comme le formule Roberto Schwarz ?<sup>21</sup> Toujours selon les termes de Schwarz, nos premières incursions fictionnelles, telles qu'illustrées par les nouvelles de Paula Brito et de Joaquim Norberto, seraient-elles « *la réalisation vexatoirement imparfaite d'un modèle qui est ailleurs* » ?<sup>22</sup> Au contraire. Loin de les comprendre comme manque d'originalité ou de les identifier péjorativement comme des copies mal faites, il serait plus intéressant de lire ces récits comme des symptômes de la vie brésilienne, sans établir des « *oppositions qui sont irréelles et qui ne permettent pas de voir la part de l'étranger dans ce qui*

---

<sup>20</sup> Antonio Cândido, *O Romantismo no Brasil*. São Paulo, Humanitas/FFLCH-USP, 2002, p. 99-101.

<sup>21</sup> Cf. R. Schwarz, (in) *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 29-48 [p. 29].

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*, p. 48.

*est propre, la part de l'imité dans l'original et aussi la part de l'original dans ce qui est imité*»<sup>23</sup>. On dégage de ces récits un énorme effort d'adéquation de la matière proprement brésilienne au moule du roman, un genre littéraire européen qui, lors de sa migration vers d'autres parages, fournissait des suggestions précieuses à ceux qui faisaient leurs premiers pas dans le projet de création d'une littérature nationale. Le genre, par sa nature plastique et ouverte, semblait spécialement taillé pour assumer cette fonction et s'y prêtait de façon très convenable.

(Traduit du brésilien par Mariana TEIXEIRA MARQUES)

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CANDIDO, Antonio (s.d.) : « Introdução », (in) *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. 4<sup>a</sup>. ed. São Paulo, Liv. Martins Ed.
- Idem, (2002) : *O Romantismo no Brasil*. São Paulo, Humanitas/FFLCH-USP.
- LIMA SOBRINHO, Barbosa (1960) : *Os Precursores do Conto no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira.
- BROOKS, Peter (1995) : *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press.
- MACCARTHY, B. G. (1944) : *Women Writers: their contribution to the English novel, 1621-1744*. Cork University Press.
- MEYER, Marlyse (1973) : « O que é, ou Quem foi Sinclair das Ilhas? », *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n° 14, p. 37-72.
- Idem, (1993) : « Mulheres Romancistas Inglesas do Século XVIII e Romance Brasileiro », (in) *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo, Edusp, p. 47-72.
- Idem, (1998) : « Machado de Assis lê *Saint-Clair das Ilhas* », (in) *As Mil Faces de um Herói Canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ.

---

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*, p. 48.

MORAES, Rubens Borba de (1979) : *Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro, LTC.

PUNTER, David (1996) : *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London, Longman.

SCHWARZ, Roberto (1970) : *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Liv. Duas Cidades.

Idem, (1987) : « Nacional por Subtração », (in) *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza (2002) : *Romances e Novelas*. Organisation, présentation et notes de Sílvia Maria AZEVEDO. São Paulo, Landy.

XAVIER, Ismail (2003) : « Melodrama ou a sedução da moral negociada », (in) *O Olhar e a Cena*. São Paulo, Cosac & Naify.