

## LA 'FRANCOMANIE' DE QUELQUES ÉCRIVAINS PORTUGAIS DE HUIT CENTS

Dans son article intitulé "O Francesismo", publié dans *Últimas Páginas* (ensemble d'essais divers), Eça de Queirós affirme de façon catégorique que le Portugal "é um país traduzido do francês em calão". En effet, selon l'écrivain portugais accusé par les périodiques de l'époque de demeurer étranger à la réalité nationale et de vouloir, à tout prix, la rendre étrangère, "Apenas nasci (...) comecei a respirar a França."<sup>1</sup> Cet acte respiratoire, au sens métaphorique du terme, passe forcément à travers l'éducation: soit l'éducation universitaire, dans la mesure où le Droit Naturel, le Droit Public et le Droit International étaient transmis par les manuels et compendium français; soit, en remontant dans le temps, l'éducation lycéenne qui prônait la récitation emphatique d'un Jean Racine paradigme de toutes les 'vertus' littéraires: "(...) Quando cheguei na diligência a Coimbra, para fazer o exame de Lógica, Retórica e Francês, o presidente da mesa, professor do Liceu, velho amável e miudinho, de batina muito asseada, perguntou logo às pessoas carinhosas que se interessavam por mim: - Sabe ele o seu francês? (...) "<sup>2</sup>. À l'Université, un grand nombre de séminaires était fait en langue française par d'éminents professeurs qui prononçaient il faut comme *\*ile faute* et qui, pour rédiger leur précieuse "sebenta", allaient chercher tout le savoir nécessaire chez les libraires de la 'Calçada', qui importaient ce savoir encaissé directement du Havre. Comme activités extracurriculaires, il y avait le vagabondage au clair de lune, sur les rives du Mondego, le théâtre, la lecture, et les débats au café enveloppés dans des nuages de fumée et dans l'odeur aigre-douce de la bière bon marché. Or, comme s'il s'agissait d'un coup de magie, cet inoffensif quotidien lusitanien apparaît soudainement transfiguré en quotidien étudiantin parisien: les rives du Mondego se convertissent en berges et quais de la Seine; sur les tables s'amoncellent les ouvrages 'dernier cri' de Paris; dans les têtes fourmillent les faits divers de la culture française ou, mieux, de la culture parisienne; quant à la lecture, on lit seulement "a França. Toda a França - desde Merry a Proudhon e desde Musset a Littré"<sup>3</sup>. Mais c'est surtout lors de l'arrivée d' Eça à Lisbonne, au début de sa carrière professionnelle et sociale, que cette tendance commence

à s'affermir et à s'exacerber: dans les théâtres, on ne joue que des comédies françaises; dans les boutiques, on n'achète que des vêtements français; dans les restaurants et dans les hôtels, la tyrannie du menu français s'impose. Et nous, lecteurs, nous pouvons presque entendre le cri de révolte de l'esthète portugais qui avoue, tout à fait déçu par l'impact exagéré de l'hexagone gaulois, et par son image nettement hyperbolique, que "se nesta capital do Reino, resumo de toda a vida portuguesa, um patriota quisesse aplaudir uma comédia de Garrett, ou comer um arroz de forno, ou comprar uma vara de briche" il ne pourrait pas le faire, parce que "em parte alguma restava nada de Portugal"<sup>4</sup>. Cette amère déception, mélangée d'humour subtil, apparaît également dans un extrait d'une lettre adressée, en 1884, par cet écrivain au penseur et philosophe Oliveira Martins: "(...) Os meus romances, no fundo, são franceses, como eu sou, em quase tudo, um francês - excepto num certo fundo sincero de tristeza lírica que é uma característica portuguesa, num gosto depravado pelo *fadinho* e no justo amor do bacalhau de cebolada (...)"<sup>5</sup>.

À partir de cet exemple précis et transparent, il s'avère peut-être plus facile de dégager une définition possible du concept d'image qui, selon Georges Molinié<sup>6</sup>, n'est pas spécifique du vocabulaire technique de la rhétorique; il y est, toutefois, tellement utilisé qu'il importe d'en fixer l'emploi. En effet, l'image désigne une certaine structuration de l'ensemble comparaison-métaphore-métonymie. Afin de corroborer cette assertion, on constate, en feuilletant le *Dictionnaire de Poétique*<sup>7</sup>, que le mot image signifie, au sens propre, représentation et/ou illustration, et renvoie, en général, à des figures fondées sur la mise en rapport de deux réalités différentes: l'une - thème/comparé/imagé - qui désigne proprement ce dont il s'agit; l'autre - (méta)phore/comparant/imageant - mettant à profit une relation d'analogie ou de proximité avec la première. Du point de vue pragmatique, et en ce qui concerne la distinction entre substitut anaphorique et image, on peut dire que le substitut est en relation avec une autre unité qui apparaît ou est susceptible d'apparaître dans le texte(ayant, de ce fait, un référent), tandis que l'image, quant à elle, est en relation avec un méta-terme ou une opération, c'est-à-dire des éléments qui n'apparaissent pas en surface, mais dont l'image est la trace. On établit ainsi une relation entre deux niveaux de la représentation<sup>8</sup>. Finalement, et dans la perspective de la littérature comparée, on peut

définir le concept image, selon Álvaro Manuel Machado et Daniel-Henri Pageaux, comme étant l'assimilation de l'étranger qu'on est amené à vérifier dans un texte donné, dans une certaine littérature et dans une culture spécifique<sup>9</sup>. Par conséquent, parler d'une image culturelle c'est parler, à vrai dire, d'une certaine représentation d'un pays donné à un moment historique précis, dans une culture dorénavant assimilée et réceptrice. C'est parler, par la suite, non seulement d'une sociologie de la littérature qui présuppose, au départ, que les écrivains parlent à leurs contemporains, mais aussi du concept d'horizon d'attente<sup>10</sup>, forgé par l'esthétique de la réception, rendant compte des ruptures ou des écarts dans la relation d'un auteur par rapport au public de son temps. C'est parler, encore, des réactions possibles de l'architecteur<sup>11</sup> - selon la terminologie de Michaël Riffaterre - au texte (énoncé et énonciation), de la liberté d'interprétation<sup>12</sup> sous-jacente à la lecture critique - selon Roland Barthes -, du remplissage des points d'indétermination<sup>13</sup> d'un texte quelconque - selon Roman Ingarden - et de cette indétermination<sup>14</sup> comme condition d'efficacité de la prose littéraire - selon Wolfgang Iser. C'est parler, aussi, tantôt d'une expérience esthétique commune qui fonde toute compréhension individuelle des lecteurs (isolés), tantôt d'une somme considérable de jugements évaluatifs, valoratifs et/ou péjoratifs, recueillis dans les journaux et magazines d'une certaine époque. Si, dans l'optique de W. Kayser<sup>15</sup>, le vrai signifié de l'image (poétique) ne réside pas dans sa visualisation, mais plutôt dans son contenu émotionnel et suggestif - ce qui détermine son ascension jusqu'au motif - et si l'histoire de la réception n'est tissée que de mirages et d'images, l'on ne peut néanmoins nier que la littérature portugaise du XIX.ème siècle a été profondément bouleversée par une image lyrique de la capitale française, qui devient son symbole: image lyrique que l'on retrouve dans la représentation iconographique et métaphorique de Paris, ou bien dans les modèles de production textuelle qu'on essaye, au Portugal, de traduire, de citer, d'adapter, de transposer et de 'pasticher'. En ce qui concerne l'image, façonnée comme motif, d'une métropole cosmopolite qui apparaît comme étant l'héritière de la Révolution de 1789 et incarne l'idéal révolutionnaire mis à la mode par la Révolution de 1830, nous dirons qu'elle est envisagée comme vrai mythe. Par la juxtaposition, la transposition ou le transfert, la superposition et le contraste, Lisbonne se fond et se confond avec Paris, se rapprochant

ou s'éloignant de cette cité personnifiée de pierres, de ce héros d'épopée, qui devient colosse, géant, titan ou roi, et qui surgit fréquemment comparée - la ville de Paris - aux grandes forces de la nature, comme le volcan et l'océan. Dans ce contexte spécifique, il sera peut-être intéressant non seulement d'établir la distinction entre le vieux Paris préhaussmannien et le nouveau Paris posthaussmannien, mais aussi entre la rive droite et la rive gauche de la "Ville-Lumière". Si, au début du XIX.ème siècle, la rive gauche et la rive droite étaient plus éloignées que de nos jours, avant le milieu du XIX.ème siècle la population parisienne, plus resserrée, devient moins affectée de contrastes sociaux visibles dans l'espace. Peu à peu, la capitale, qui honore ses rois avec les 'Places Royales' et honore sa Première République avec le vide, chargé de signification symbolique, créé par la destruction de la Bastille et destiné à devenir un lieu de mémoire, creuse en son sein deux moitiés: la moitié ouest, plus bourgeoise (où se trouvent les lieux de toutes les célébrations patriotiques), et la moitié est, plus populaire (plus pauvre et plus ouvrière). Tout au long du *Second Empire*, l'ouest se peuplera massivement, les quartiers napoléoniens deviendront les 'beaux quartiers' et un espace sociologique nouveau se superposera à la géographie symbolique, déjà tracée, et à la géographie historique, en quelque sorte latéralisée.

Ce n'est pas, cependant, le Paris sous le *Premier Empire* (1804-1814), sous la *Monarchie de Juillet* (1830-1848) ou sous la *II République* (1848-1851) que les écrivains portugais de Huit Cents invoquent et évoquent. Le Paris, synecdoque et métonymie de la France, qui les séduit et les fascine par ses attributs humains, par ses belvédères où sont postés les personnages et par ses prétextes à une description ambulatoire, c'est le Paris sous la *Restauration* (1814-1830) - un Paris ancien, intimiste, parsemé de quartiers centraux labyrinthiques peuplés de vieilles maisons et de rues étroites - et, surtout, le Paris sous le *Second Empire* (1852-1870), aussi bien marqué par les travaux d'Haussmann, préfet de la Seine depuis 1853, que par les intentions humanitaires de Napoléon III. Cette ville mythique, en pleine mutation, c'est le nouveau Paris ou le Paris de la modernité - et, selon Walter Benjamin, "pour vivre la modernité il faut une nature héroïque"<sup>16</sup>. C'est Paris sous l'égide de nombreux projets relatifs au bâtiment: le percement de larges avenues, la construction de l'*Opéra*, l'édification des *Nouvelles Halles*, l'ouverture

des *Gares du Nord* et de *l'Est*, l'augmentation considérable du réseau d'égouts, l'aménagement des espaces verts - pelouses et massifs boisés qui configurent le *Bois de Boulogne*, le *Bois de Vincennes* et le *Parc Monceau* - et *l'Exposition Universelle de 1867*, qui transforme cette capitale en capitale onirique du monde et de la culture<sup>17</sup>. Ainsi cette capitale devient-elle l'espace paradigmatique par excellence pour toute ou presque toute la **Génération de 1870**, non seulement engagée dans le réveil d'une société longtemps endormie par la poésie lamartinienne et par le chauvinisme national, mais aussi extrêmement intéressée à la régénération du panorama politique lusitanien, et désireuse, finalement, d'épater le bourgeois portugais ainsi que d'europaniser un pays qui niait son accomplissement européen. Parmi ces **Battus de la Vie**, paradoxalement vaincus et vainqueurs de la vie, provoquant constamment les mentalités rétrogrades avec leurs agapes au *Restaurante Tavares*, on détache, une fois encore, le nom d' Eça de Queirós qui, dans une lettre à Oliveira Martins, exprime son désir intime de devenir consul du Portugal à Paris, plutôt qu' à Bristol: "Ora Paris, como sabes, tem sido o meu sonho. Os motivos que me fazem desejar Paris são tão compreensíveis que nem a eles aludo. (...) O pouco que eu valho poderia ser de alguma utilidade para o País, estando eu em Paris: em Bristol é que lhe não sou de utilidade alguma (...) Em Paris, as minhas imediatas relações de literatura e de imprensa não seriam talvez de pequena valia (...)"<sup>18</sup>. Cette "vision du monde", au sens attribué par Lucien Goldmann, est partagée, dans l'essentiel, par Ramalho Ortigão, qui fait son apparition bizarre, dans l'univers fictionnel, à côté de ce dandy Fradique, distant et philanthrope, sédentaire et nomade, érudit et simple, parnasien et romantique, symbole de l'homme moderne prônant la culture dans un cadre social renouvelé: "(...) Ramalho Ortigão não se conteve: - Você é um monstro, Fradique! O que você queria era habitar o confortável Paris do meado do século XIX, e ter aqui, a dois dias de viagem, o Portugal do século XVIII, onde pudesse vir, como a um museu, regalar-se de pitoresco e de arcaísmo... Você lá na rua de Varennes, consolado de decência e de ordem. E nós aqui, em vielas fedorentas, inundadas à noite pelos despejos de águas sujas. (...)"<sup>19</sup>. Face à l'écart abyssal entre ces deux 'cultures' envisagées en termes de synecdoque, il faut s'abstenir de toute exégèse, afin d'éviter des répétitions impertinentes ou des digressions superflues. En fait, la

capitale française s'affirme comme étant la métonymie à valeur axiologique d'un nouvel idéal de vie que l'aristocratie portugaise, illustrée par Carlos da Maia, s'obstine à suivre comme modus vivendi: "(...) Passeio a cavalo no Bois; almoço no Bignon; uma volta pelo boulevard; uma hora no club com os jornais; um bocado de florete na sala de armas; à noite a Comédie Française ou uma soirée; Trouville no verão, alguns tiros às lebres no inverno; e através do ano as mulheres, as corridas, certo interesse pela ciência, o bric-à-brac, e uma pouca de blague. Nada mais inofensivo, mais nulo, e mais agradável. (...)”<sup>20</sup>. Cette nullité, en rapport étroit avec la dichotomie inutile/dulce, fruit d'une volonté d'aliénation engendrée par le pouvoir économique, est également mise en scène par Ramalho Ortigão qui, à propos de la *littérature du boulevard*, souligne les quelques ressemblances, dictées par l'imitation, entre la vie menée par l'aristocratie à Lisbonne et celle des aristocrates parisiens: "(...) Nós que fumamos doze charutos por dia nos passeios do Chiado, que adormecemos à noite nos *fauteuils* de S. Carlos, que vamos no Verão esperar os toiros em companhias equívocas, que jogamos na roleta os nossos pobres tostões e bebemos mau *champagne frappé* às duas horas da madrugada, nós que andámos a bocejar ontem à noite no baile do Clube (...) não estamos menos corruptos do que os *petits crevés* que passavam exactamente a mesma vida, com a diferença de terem mais algum dinheiro, na sociedade de Paris. (...)”<sup>21</sup>. À vrai dire, et selon Alberto Pimentel, traditionaliste entêté, on ne peut pas confondre deux réalités culturelles/sociales tout à fait diverses et, bien moins encore, les juxtaposer et les transposer, au risque de tomber dans un procès d'assimilation dérisoire et artificielle: "(...) A vida de Lisboa não é o abismo de Paris. Que a poesia, se quer ser revolucionária e lasciva, se embriague com vinho do Porto, e deixe o champanhe para as ceias dissolutas da musa francesa. (...)”<sup>22</sup>.

Puisque, selon Giovanni Ricciardi<sup>23</sup>, le XIX.ème siècle se caractérise par une sensibilité marquante par rapport à la dimension sociale de la littérature, et, puisque également, selon Robert Escarpit<sup>24</sup>, le sociologique est au niveau du processus un aspect du littéraire, la culture française/parisienne hégémonique s'identifie, par conséquent, à la suprématie de la civilisation et à la dictature du progrès. C'est le cas du protagoniste supercivilisé de *A Cidade e as Serras*, pour

lequel la vraie vie, la vie urbaine à son plus haut degré, réside *dans* les nombreux magasins où trois mille commis se hâtent frénétiquement, *dans* les nombreux marchés où se vident les vergers provinciaux, *dans* les multiples usines qui fument anxieusement, *dans* les boulevards et rues ornés par les fils des télégraphes et des téléphones, *dans* la queue abasourdissante des omnibus, des charrettes, des tramways, des vélocipèdes et des tacots et, finalement, *dans* ce tourbillonnement humain qui foisonne, hâletant, sous l'illusion du plaisir. En effet, dans l'envahissement de la sphère privée de Jacinto qui habite au n° 202 des Champs Elysées, nous focalisons graduellement toute une série d'instruments et d'outils pervers, inventés par le raisonnement et l'imagination, au service de ce qu'on peut dénommer la quintessence du raffinement: "(...) Oh Jacinto" - s'écrie Zé Fernandes - "Está aqui um homem a falar dentro duma caixa! O meu camarada (...) não se alvoroçou: - É o conferençofone... Exactamente como o teatrofone (...) "<sup>25</sup> / Oh Jacinto, para que servem todos estes instrumentozinhos? Houve já aí um desavergonhado que me picou. (...) Jacinto esboçou, com languidez, um gesto que os sublimava. - (...) E apontou. Este arrancava as penas velhas; o outro numerava rapidamente as páginas dum manuscrito; aqueloutro, além, raspava emendas... E ainda os havia para colar, estampar, imprimir datas, derreter lacres, cintar documentos... (...) "<sup>26</sup>. Voilà la vraie civilisation (pseudo-)parisienne, où les objets, monarques absolus, caractérisent leurs possesseurs, lesquels deviennent presque réifiés, en tout pareils à ceux qui traversent la flaubertienne *Education Sentimentale*. Dans ce contexte hyper-civilisationnel, il ne reste à Zé Fernandes qu'à méditer sur l'âme des oranges de la contrée lusitanéenne, qui demeure ignorée depuis des siècles: "(...) E descendo os campos Elísios, encolhido no paletó (...) considerava a rudeza e atolado atraso da minha Guiães. (...) "<sup>27</sup>. Une fois cette hyperbolisation retenue (il ne faut pas oublier la caricature délibérément satirique), il serait alors intéressant d'ajouter à cette image parisienne, qu'on est en train de retracer, une nouvelle caractéristique: le luxe. Dans le dixième tome de *As Farpas*, Ramalho Ortigão, observateur attentif de la réalité environnante, ne manque pas l'occasion de célébrer l'énorme succès de l'inauguration d'une orfèvrerie, située au "largo das duas Igrejas": "(...) Ela é como um templo ao luxo, como um altar ao deus Ouro, tal como o conceberiam, erigido com todo o esplendor do culto, os faraós da rua dos Capelistas. A

armação interior da loja é feita em Paris segundo os elegantes modelos das joalharias da rua de la Paix ou do Palais Royal. (...)” (28). Affinant son talent naturel de chroniqueur social, ce “Battu de la Vie” en vient même à examiner, avec minutie, les vêtements des dames et des femmes parisiennes qui louent des voitures dans l’un des boulevards de Paris les plus connus: “(...) No Boulevard dos Italianos via-se, às vezes, defronte do Café Anglais, apaream-se de carruagens de aluguer mulheres com vestidos de 80 luíses. À porta, porém, dos palácios do bairro de Saint-Germain saíam de trens que valiam 5000 libras senhoras com simples vestidos de 15 francos... (...)”<sup>29</sup>. Après cette brève considération vestimentaire se rapportant à l’antinomie être/paraître, réalité/apparence, l’auteur s’interroge sur le caractère protéiforme de la capitale aux facettes multimodes et, parfois, antithétiques: “(...) Todavia continuava-se a dizer que estas modas nos vinham de Paris! De Paris sim, mas de que esgotos de Paris? (...)”<sup>30</sup>. Et, reprenant sa lucide analyse sociologique, il réussit à trouver une équivalence entre un certain type qui flâne dans le boulevard parisien et son sosie qui vagabonde dans l’avenue lisbonine: “(...) Temos por desgraça em Lisboa, na cidade de Ulisses e do Marquês de Pombal, o tipo correspondente, equivalente, responsável e coevo do *petit-crevé* da cidade de Luís Napoleão e do Sr. Haussmann. É o estouradinho. (...)”<sup>31</sup>. Toutes ces digressions analytiques ne font que confirmer la bonne connaissance que Ramalho Ortigão avait de Paris, surtout de la rive droite, d’un Paris qu’il évoque dans la saison printanière, à propos de la mort de Guilherme de Azevedo: “(...) É o tempo em que se abrem as exposições de pintura e de aguarela; os paisagistas partem para Fontainebleau (...) com os cavaletes às costas afivelados por cima das mochilas; as rabecas começam a afinar para os concertos dos Campos Elíseos e para os bailes campestres do Vesinet; as primeiras pâquerettes estrelam de flores brancas o turf de Longchamps; reverdecem as acácias de Boulogne (...) vasos de resedas embrulhados nos seus cartuchos de papel sobressaem dos festões dos jornais e das revistas nos quiosques do boulevard; e alegres cabazes, em que a toalha branca descobre o gargalo da garrafa lacrada de verde, partem em cada domingo pelos comboios de recreio ou pelos vaporzinhos do Sena para se abrirem ao jantar sobre a erva de Vincennes, de Bougival e de Montmorency. (...)”<sup>32</sup>.



Devant ce scénario idyllique, presque paradisiaque, devant cette ville de raffinement et d'ostentation, devant cette capitale symbole de culture (les références à la peinture en plein air en sont significatives!), il n'est pas surprenant que Cesário Verde, poète pseudo-parnasien rattaché à la génération qu'on peut désigner de **Génération de 1880**, ait souhaité ardemment l'évasion "n'importe où hors du monde" (selon la 'formule' baudelairienne). Son oeuvre, *O Livro de Cesário Verde*, ressemble, du reste, à une toile impressionniste d'une métropole cosmopolite abstraite. Cette métropole est peut-être Paris, qu'il visita fugacement et dont il garda d'inoubliables souvenirs, qui rafraîchirent son lourd et exigü univers de fils obéissant et d'employé commercial. Il suffit de lire deux vers du poème "O Sentimento dum Ocidental" pour se rendre compte de ce cosmopolitisme frappant: "(...) Ocorrem-me em revista exposições, países: /Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo! (...) "<sup>33</sup>. Toutefois, et malgré l'énumération aboutissant à un crescendo, cet univers violemment désiré ne peut être que Paris, comme le démontre un extrait d'une lettre adressée par le poète, en 1879, à Mariano Pina: "(...) A tua estada em Paris faz-me imenso mal, a mim particularmente: produz-me a ideia fixa, a monomania de partir para aí. Faço esforços inauditos para presenciar o que se passa nesse mundo superior e descuido-me deploravelmente do que me rodeia (...) Eu não faço nada, falta de estímulos, aborrecido contra esta gente da cidade a que tenho raiva como a um marreco. (...) Seria impossível completamente, numa formidável capital de trabalho, de inteligência, de febre, arranjar um cantinho para mim? (...) "<sup>34</sup>. À l'instar de Cesário Verde (ce n'est pas seulement un cas de xénophilie, mais aussi et surtout une réaction violente contre un ferme chauvinisme), un autre poète, aujourd'hui pratiquement inconnu, Guilherme de Azevedo, auteur d' *A Alma Nova* et conteur de mille et une choses dans la rubrique intitulée "Crónica Ocidental" de la revue *O Ocidente*, insiste fréquemment sur le parallélisme entre l'immuabilité de Lisbonne et la nouveauté de Paris - capitale responsable de la modernité idéologique, révélatrice des grands faits socio-littéraires et des indiscutables prises de conscience. On ne résiste pas ici à la tentation de citer un extrait de *O Ocidente*, daté du 15 janvier 1879, où la médiocrité nationale fait pousser, hélas!, la supériorité parisienne: "(...) Paris, apesar de dançar o can-can, faz todos os dias uma nova conquista no mundo dos factos e no mundo dos passatempos. Lisboa,

apesar de não dançar, apenas consegue conquistar os corações d'algumas meninas sentimentais, à hora da missa e ao som da música no Passeio Público." Cependant, c'est surtout dans le journal *O Primeiro de Janeiro*, à partir de la fin octobre 1880, que Guilherme de Azevedo révèle toute sa maturité journalistique, en publiant les feuilletons littéraires "Cá e Lá", datés de Paris, où il réside désormais.

Tout un ensemble d'articles dessine, à grands traits, la capitale française telle une "moderna Babilónia"<sup>35</sup>, une "cidade onde tudo é grande"<sup>36</sup>, aussi comme un espace passionnant, notamment le mouvement intense du *Boulevard des Italiens de Montmartre*, du *Boulevard Richard-Lenoir* et des environs du *Château d'Eau*. C'est l'occasion propice, pour lui, de s'épancher, de livrer au lecteur l'indéniable soulagement provoqué par l'offre intense de faits divers parisiens à 'photographier'. En effet, devant nous, défilent les tableaux successifs de la vie parisienne: les conséquences du manque d'eau à Paris (31 juillet 1881), le grand-prix à l'hippodrome de Longchamps (19 juin 1881), le dernier débordement de la Seine (9 février 1881), la fête du 14 juillet (10 juillet 1881), le mouvement touristique des plages (31 juillet 1881)... et, finalement, la dernière pièce théâtrale, la dernière séance parlementaire ou le dernier tableau d'un peintre à la mode. Cependant, la 'distance' temporelle et la 'durée' géographique fonctionnent, parfois, comme un télescope qui tend à minimiser les défauts, à oublier les vices, à dignifier les qualités et à glorifier le pays natal. Au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture, on constate que Guilherme de Azevedo, correspondant à Paris du journal *O Primeiro de Janeiro*, continue à se pencher sur les divergences entre la culture portugaise et la culture française, mais ces différences commencent désormais à être envisagées du point de vue quantitatif<sup>37</sup>, et non plus du point de vue qualitatif. Autrement dit, à mesure que le temps passe, le poète-journaliste excuse sa patrie et sa capitale, étant donné la réduction des dimensions physiques et géographiques de celles-ci. C'est, tout de même, compréhensible et pardonnable...

Si, jusqu'ici, on a parlé de parallélisme, de comparaison et de juxtaposition sous-jacentes à la configuration d'une image culturelle, l'on peut désormais se rapporter à un bizarre phénomène de superposition d'espaces qui, ayant à l'origine une inversion de valeurs, débouche tout naturellement sur une transposition ou un transfert d'attributs. Prenons, d'un côté, et comme corpus possible d'analyse,

un quatrain du poème "O Cais" de Xavier de Carvalho, homme de lettres portugais qui a vécu, longtemps, à Paris et qui est l'auteur de *Poésie Humaine*: "(...) Vejo uma bóia que semelha um ôdre/Batido pela vaga, ao nado entre fragatas./Nas escadas do cais há cheiro a peixe podre/E ao canto n'um barreiro andam miando as gatas."<sup>38</sup>. De l'autre, lisons certains vers de Cesário Verde extraits du *Livro*: "(...) sentado à mesa dum café devasso (...) cálices de absinto"<sup>39</sup>; "(...) as costureiras, as floristas/Descem dos magasins, (...)"<sup>40</sup>; "Entro na brasserie (...)"<sup>41</sup>. Dans le premier cas, Xavier de Carvalho, qui se propose de chanter n'importe quel coin d'un quai quelconque, se rappelant peut-être les quais de la Seine, semble plutôt rendre hommage aux zones riveraines de Lisbonne ou de Porto. En fait, le décor esquissé - les chattes qui miaulent, la bouée et la glaisière - est plus typique de la réalité portugaise que de la réalité française proprement dite. Par rapport au second cas, Cesário Verde, qui a toujours vécu au Portugal, donne l'impression de peindre une scène de fin d'après-midi plus française que portugaise: le café dépravé et le calice d'absinthe (notons ici l'esprit de bohème quelque peu épidermique et superficiel), tout comme la brasserie et les magasins (notons ici la multiplication des gallicismes dans le discours poétique) renvoient à un décor français/parisien, appréhendé dans sa globalité caractéristique. On assiste, par la suite, à une transposition d'espaces véhiculant une inversion/superposition de valences culturelles: Xavier de Carvalho, à Paris, décrit un tableau de Lisbonne; Cesário Verde, à Lisbonne, peint une aquarelle parisienne.

Si l'on passe maintenant à la **Génération de 1890**, on relève un cas semblable: celui d'António Nobre, auteur de ce livre ouvert intitulé *Só* qui, malgré la solitude dénotée par son titre, apparaît comme un espace extrêmement habité, traversé par des personnes, des lieux et des objets, en somme par une théologie poétique où l'arcane trouve une clarté frappante et une passion diffuse<sup>42</sup>. Quoique la plupart de ces poèmes soient datés de Paris, 1891-1892, la représentation du paysage est indubitablement celle de Coimbra et de ses alentours: "(...) Contudo, em meio desta fértil coimbrice,/Que lindas coisas a lendária Coimbra encerra!..."<sup>43</sup>. Ayant vécu de nombreuses années à Paris, António Nobre se rapporte aussi à cette "ville lumière", mais d'une façon brève, générale, repassée en filigrane d'un sentiment de nostalgie (exprimé plus ou moins directement) envers sa patrie natale.

Dans "O Desejado", poème qu'il n'a malheureusement pas terminé - et inclus dans l'oeuvre *Despedidas* -, le sujet lyrique nous présente l'image d'un Paris frénétique, qui ne se réveille qu'à la nuit tombante: "(...) Vai alta a Lua branca, serena, silenciosa/ Da luz dos Boulevards, fugindo desdenhosa./É a hora em que Paris começa a louca vida (...)"><sup>44</sup>. Dans ce contexte, également, l'on peut examiner de près un poème qui s'avère fort intéressant, compte tenu du décalage qui s'y introduit. Il a pour titre "Canção da Felicidade" et pour sous-titre "Ideal dum parisiense"; il est daté de "Paris, 1892..." ... et, au lieu d'évoquer l'idéal d'un parisien, il trace tout simplement l'idéal d'un Portugais (du moins, au sens strict du terme) - un certain idéal d'un certain Portugais - populaire par excellence.

"Felicidade! Felicidade! (...)  
Morar, mui simples, nalguma casa  
Toda caiada, defronte o Mar;  
No lume, ao menos, ter uma brasa  
E uma sardinha para nela assar... (...)

Ir, pelas tardes, até à fonte  
Ver as pequenas a encher e a rir,  
E ver entre elas o Zé da Ponte  
Um pouco tonto, quase a cair. (...)

Não ter talento suficiente  
Para na Vida saber andar,  
E quanto a estudos saber somente  
(Mas ai somente!) ler e contar. (...)<sup>45</sup>.

Ce retour à la vie simple ou rustique, à l'existence campagnarde et à la tradition populaire est une des caractéristiques fondamentales du "neogarrettismo", mouvement dont le fondateur a été, dans l'oeuvre intitulée *Palavras Loucas*, Alberto de Oliveira, très proche d'António Nobre. Prônant le retour au nationalisme (mais sans chauvinisme), prônant la lecture attentive de *Frei Luís de Sousa* (mais sans fausse ou passagère vénération pour Garrett), prônant le sortilège du merveilleux portugais (mais sans hystérie), Alberto de Oliveira rabaisse l'image culturelle-littéraire de la France, combat son hégémonie hardie et inexplicable, censure une imitation exacerbée de sa prose et poésie,

et exalte les valeurs lusitanéennes, anciennes et modernes, qu'il est urgent d'implanter, à tout prix et à nouveau, dans les lettres portugaises.

"(...) A França (...) não nos fornece matéria-prima poética, como a que há dispersa neste país de encantos, em agiológios cheios de extravagantes pormenores. (...)”<sup>46</sup>.

"(...) Portugal possui neste século uma literatura cheia de vigor e de carácter. Os seus poetas, ardentes e cheios de febre, são quatro vezes superiores aos melhores poetas franceses contemporâneos (...)”<sup>47</sup>.

Critique littéraire intelligent et érudit, le fondateur du "neogarrettismo" établit une juste distinction entre ce qu'il faut importer et ce qu'il faut, pour ainsi dire, 'exporter', comme produit pur, authentique, sans mélange: "(...) Ó rapazes meus camaradas, vamos pedir aos Franceses, se quiserdes, a sua ciência de detalhe, os seus ritmos sábios, os seus processos de observação e crítica, - mas desenrolemos os nossos pergaminhos poéticos, que os temos, vindos do Povo, de um quilate riquíssimo. (...)”<sup>48</sup>.

Par la critique, à mon avis bien méritée, à quelques poètes néfélibates portugais (comme, par exemple, Eugénio de Castro, Oliveira-Soares et Henrique de Vasconcelos) qui, à la suite des décadentistes français, célébraient artificiellement la névrose, maladie du siècle, Alberto de Oliveira démontre, d'une façon tout à fait lucide, qu'au Portugal nous pouvons trouver exactement les mêmes 'cas' pathologiques. Et, dans une phrase où l'ironie fait son apparition, dictée par l'étonnement du poète devant une imitation dérisoire, il affirme: "(...) Temos diabólicos e sadistas na nossa história, e casos histéricos abundantes em pormenores: há aldeias em Portugal, com famílias inteiras de doidos típicos e inéditos. (...)”<sup>49</sup>. Or, si nous avons, nous-mêmes, au Portugal, des fous, des névrotiques et des hystériques, à quoi bon importer la folie, la névrose et l'hystérie des autres? Et pourquoi pas ne pas les 'exporter'?

Cette 'importation', surtout au niveau des gallicismes, avait déjà été censurée par João Penha, poète-avocat de Braga, qui défendait l'identité de la langue nationale: "(...) O que não pode tolerar-se é a substituição inútil ou grotesca de vocábulos nossos, expressivos e claros, por outros franceses que lhes são, debaixo de todos os aspectos, inferiores. Em Lisboa, passeio é *trottoir*, como se fossem

coisas diferentes; o clássico mostrador ou vidraça de amostras é *montra*; o portão de ferro ou grade é *grille*, o desenho a traços ou esboço é *croquis*. Sua Majestade a rainha a Sr.<sup>a</sup> D. Amélia (lê-se a cada passo nos diários de Lisboa) esteve em tal parte a fazer *croquis*. Mais um pouco e transformariam a encantadora princesa em cozinheira francesa ... a fazer croquetes. Para este mal não encontro remédio, visto não serem permitidos, pelas nossas leis, os castigos corporais. Assim, a onda irá crescendo, tão alta que levará tudo de vencida, e tempos virão, não muito distantes, em que o infeliz, que escrever com gramática e senso comum, será apontado ao dedo como um mentecapto que faz rir. (...)”<sup>50</sup>. En effet, employer des gallicismes quand ils sont intraduisibles ou quand il y a des contraintes au niveau de la traduction est un phénomène tout à fait compréhensible; mais, les employer par plaisir, pour une question de vanité, pour une question de snobisme ou pour une question de culture ostentatoire, est tout à fait inadmissible. Justice soit faite, c’est avec la **Génération de 1890** que l’image culturelle de la France et la subséquente ‘francomanie’ de quelques écrivains portugais de Huit Cents commence peu à peu à s’effacer. D’ailleurs, elle s’était longtemps installée, surtout en ce qui concerne la réception de quelques écrivains et poètes français. Je rappelle ici, d’une façon très succincte, le magistère de Balzac sur un grand nombre d’écrivains portugais, notamment sur Camilo Castelo Branco, à travers quelques affinités biographiques-caractériologiques qui configurèrent les grandes affinités esthético-littéraires entre ces deux géants de la littérature:

- \* leur volubilité sentimentale, leur malheur tout au long de leur enfance et de leur jeunesse, leur besoin constant d’argent, susceptible de leur avoir dicté la fureur constante d’écrire, le démon omniprésent de production littéraire;

- \* leur place de relief dans un tableau évolutif du roman;

- \* l’extrême diversité des types balzaquiens qui va de pair avec la relative diversité des types de Camilo, malgré les divergences entre le Paris de 1850 et le Porto de la même époque;

- \* l’importance de l’argent (qui fait et défait des mariages, qui offre des honneurs sociaux et ouvre les portes de la haute société) et le rôle de l’ambition dans l’univers diégétique.

Cependant, il semble que Camilo n’ait écrit aucun roman qui puisse être considéré comme le développement/prolongement d’un

thème balzacien. En revanche, à la suite de la flaubertienne *Madame Bovary*, Eça de Queirós fait de l'adultère le thème central de *O Primo Basílio*, et étudie, dans *A Capital*, le destin d'un homme de lettres provincial à l'image du protagoniste des *Illusions Perdues* de Balzac. En outre, pas mal de rapprochements peuvent être établis entre *L'Education Sentimentale* et *Os Maias*: l'histoire d'une génération stigmatisée par un certain 'mal de vivre' qui n'est pas sans rapport avec son contexte socio-politique; l'histoire de deux jeunes hommes dont l'aventure existentielle est parsemée d'illusions et de désillusions constantes, dues au romantisme échevelé qui est envisagé, à la fin, comme une source de malheurs: l'histoire d'une 'aventure' sentimentale qui s'avère être un échec, compte tenu de son caractère incestueux ou quasi incestueux; l'histoire de la quête d'un sens pour la vie, qui semble le réfuter, en adoptant la primauté du sentiment et du rêve sur la raison et la volonté.

Alberto de Oliveira s'insurgeait contre une réception et une imitation exacerbées. Or, la littérature portugaise... ne devrait-elle pas trouver sa propre voie à travers les caractéristiques idiosyncratiques de ce peuple qui habite au bord de la mer? En voici quelques-unes: le lyrisme, le mysticisme, la religiosité poétique, le culte de la rêverie, le fatalisme, le "saudosismo", le "sebastianismo", la nostalgie de cette utopie de l'Empire Perdu. Et, dans ce contexte précis, on doit, bien sûr, citer Moniz Barreto: "(...) Se interrogarmos a Crítica sobre o que nos convém fazer para não nos deixarmos afundar na esterilidade e na ruína intelectual, ela nos responderá com três conselhos:

1. a regressão ao génio nacional, pelo conhecimento das nossas aptidões técnicas peninsulares (...) pela preferência dada aos temas nacionais nas criações literárias (...).

2. o estudo das literaturas estrangeiras no que elas possam ter de largamente humano ou particularmente análogo ao nosso génio.

3. a elevação da cultura filosófica que na aparência estranha à literatura e à sociedade inspira a primeira e governa a segunda, e pela sua ausência ou inferioridade determina a decadência e a morte de ambas. (...)"<sup>51</sup>.

Si l'on prend en compte ces trois items, peut-on encore parler de l'originalité de la littérature portugaise? Pour Fernando Pessoa, "uma literatura original, tipicamente portuguesa não o pode ser porque

os portugueses típicos nunca são portugueses<sup>52</sup> e porque "(...) o conjunto da literatura portuguesa dificilmente é literatura e quase nunca é portuguesa. É provençal, italiana, espanhola e francesa, (...)"<sup>53</sup>.

Pourra-t-on, alors, parler d'une image portugaise originale? Devra-t-on parler, plutôt, d'une image culturelle étrangère? Et, dans ce cas spécifique, de la 'francomanie' de quelques hommes de lettres de Huit Cents? Ou, finalement, doit-on parler d'une image culturelle hybride et d'une littérature nationale-européenne?

*Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos*  
*Manuel José Silva*  
Universidade do Minho



## NOTES

- <sup>1</sup> Cf. *Obras de Eça de Queirós*. Porto, Lello & Irmão - Editores, 1966, Volume II, *Últimas Páginas*, "O Francesismo", p. 814.
- <sup>2</sup> *Idem*, p. 851.
- <sup>3</sup> *Idem*, p. 817.
- <sup>4</sup> *Idem*, p. 818.
- <sup>5</sup> Cf. *Obras de Eça de Queirós*, Volume III, *Correspondência*, p. 526.
- <sup>6</sup> Cf. MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de Rhétorique*. Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 169.
- <sup>7</sup> Cf. AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de Poétique*. Paris, Librairie Générale Française, 1993, p. 156.
- <sup>8</sup> Cf. RIVIÈRE, Nicole, *L'Impersonnel en Français* (thèse présentée à l'Université de Paris VII sous la direction d'Antoine Culioli), p. 150.
- <sup>9</sup> Cf. MACHADO, Álvaro Manuel/ PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa, Edições 70, 1988, p. 83.
- <sup>10</sup> *Vide* JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 1978.
- <sup>11</sup> *Vide* RIFFATERRE, Michaël, *La Production du Texte*. Paris, Seuil, 1979.
- <sup>12</sup> *Vide* BARTHES, Roland, *Sur Racine*. Paris, Seuil, 1963.
- <sup>13</sup> *Vide* INGARDEN, Roman, *A obra de arte literária*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- <sup>14</sup> *Vide* ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles, 1985.
- <sup>15</sup> Cf. KAYSER, Wolfgang, *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra, António Amado, Editor, 1963, Vol. I, p. 186.
- <sup>16</sup> Cf. BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris, Payot, 1982, p. 108.
- <sup>17</sup> *Vide* DUFIEF, Pierre-Jean, *Paris dans le roman du XIX.ème siècle*. Paris, Hatier, 1994.
- <sup>18</sup> Cf. SIMÕES, João Gaspar, *A Geração de 70*. Lisboa, Editorial Inquérito Limitada, s/d, pp. 72-73.
- <sup>19</sup> Cf. *A Correspondência de Fradique Mendes*, V, p. 1024.
- <sup>20</sup> Cf. *Os Maias*, p. 493.
- <sup>21</sup> Cf. ORTIGÃO, Ramalho, *Correio de Hoje (1870-1871)*. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1948, I, p. 105.

- <sup>22</sup> Cf. PIMENTEL, Alberto, *Homens e Datas*. Porto, Lello & Irmão - Editores, 1981, pp. 96-97.
- <sup>23</sup> Cf. RICCIARDI, Giovanni, *Sociologia da Literatura*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1971, p. 13.
- <sup>24</sup> Cf. ESCARPIT, Robert, *Le littéraire et le social*. Paris, Flammarion, 1970, p. 38.
- <sup>25</sup> Cf. *Obras Completas de Eça de Queirós*. Porto, Lello & Irmão - Editores, 1966, Vol. I, *A Cidade e as Serras*, p. 387.
- <sup>26</sup> *Idem*, p. 388.
- <sup>27</sup> *Idem*, pp. 389-390.
- <sup>28</sup> Cf. ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas*. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1944, X, pp. 274-275.
- <sup>29</sup> Cf. ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas*. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1945, XII, p. 33.
- <sup>30</sup> *Ibidem*.
- <sup>31</sup> *Ibidem*.
- <sup>32</sup> Cf. ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas*. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1944, III, pp. 219-220.
- <sup>33</sup> Cf. VERDE, J. J. Cesário, *Obra Completa*. Lisboa, Portugália Editora, 3.ª edição, "O Sentimento dum Ocidental", p. 63.
- <sup>34</sup> Cf. *A Folha Nova* - 23 juillet 1886.
- <sup>35</sup> Cf. *O Primeiro de Janeiro*. Porto, 31 octobre 1880.
- <sup>36</sup> *Idem*, 21 novembre 1880.
- <sup>37</sup> *Vide* SÁ, Maria das Graças Moreira, *Guilherme de Azevedo na Geração de 70*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.
- <sup>38</sup> Cf. CARVALHO, Xavier de, *Poesia Humana*. Paris, Louis-Michaud, éditeur, 1908, "O Cais", pp. 135-136.
- <sup>39</sup> Cf. *O Livro de Cesário Verde*, "A Débil", p. 30.
- <sup>40</sup> Cf. "O Sentimento dum Ocidental", "Noite Fechada", p. 65.
- <sup>41</sup> *Idem*, p. 67.
- <sup>42</sup> Cf. BESSA-LUÍS, Agustina, "Introdução" ao *Só*. Porto, Livraria Civilização Editora, 1983.
- <sup>43</sup> Cf. "Carta a Manoel", p. 66.
- <sup>44</sup> Cf. NOBRE, António, "O Desejado" in *Despedidas*. Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1985.
- <sup>45</sup> *Idem*, pp. 57-58.
- <sup>46</sup> Cf. OLIVEIRA, Alberto de, *Palavras Loucas*. Porto, Livraria Civilização Editora, 1984, pp. 53-54.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>48</sup> *Ibidem*

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Cf. PENHA, João, *Viagem por terra ao país dos sonhos*. Porto, Livraria Chardron, 1898, pp. 231-232-233.

<sup>51</sup> Cf. BARRETO, Moniz, *A Literatura Portuguesa do século XIX*. Lisboa, Editorial Inquérito Limitada, pp. 73-74.

<sup>52</sup> Cf. PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Textos estabelecidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, s/d, p. 151.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 153.

