



**HAL**  
open science

# Fiction et café dans la vallée du Paraíba Trois romans de la fazenda esclavagiste

Regina Maria Abu-Jamra Machado

► **To cite this version:**

Regina Maria Abu-Jamra Machado. Fiction et café dans la vallée du Paraíba Trois romans de la fazenda esclavagiste. Sciences de l'Homme et Société. Paris 3 - La Sorbonne Nouvelle, 2007. Français. NNT : 2007PA030001 . tel-01086733

**HAL Id: tel-01086733**

**<https://theses.hal.science/tel-01086733v1>**

Submitted on 24 Nov 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE – PARIS III  
U.F.R. DES ÉTUDES IBÉRIQUES ET LATINO-AMÉRICAINES

Thèse de Doctorat Nouveau Régime  
Études Lusophones (Littérature Brésilienne)

Regina Maria ABU-JAMRA MACHADO

**Fiction et café dans la vallée du Paraíba**  
**Trois romans de la fazenda esclavagiste**

Thèse dirigée par  
Madame le Professeur Jacqueline PENJON

Soutenue le 8 février 2007

Jury :

Madame Jacqueline PENJON, Professeur – Université de Paris III

Monsieur Jorge P. SANTIAGO, Professeur – Université de Lyon II

Monsieur Carlos MACIEL, Professeur – Université de Nantes

Madame Ana Maria LISBOA DE MELLO, Professeur – UFRGS (Brésil)

Madame Márcia AZEVEDO DE ABREU, Professeur – UNICAMP (Brésil)

Ce travail est le résultat de nombreuses lectures et d'échanges avec des professeurs et des amis de bonne volonté qui ont bien voulu partager avec moi leurs connaissances et leur propre réflexion. Je leur suis infiniment reconnaissante.

Je dois aussi des remerciements à l'accueil et à la compétence des bibliothécaires qui, à São Paulo, à Rio de Janeiro et à Vassouras ainsi qu'à Paris, ont facilité les recherches bibliographiques indispensables à l'accomplissement de mon travail.

Merci à Daniel et à André pour leur appui et leur patience.

Et, enfin, merci à Helena pour sa généreuse manie de constamment souffler en direction de ceux qu'elle aimait des bulles de désirs impossibles – comme cette thèse.

# SOMMAIRE

|   |            |
|---|------------|
| <b>SOMMAIRE.....</b>  | <b>3</b>   |
| <b>INTRODUCTION.....</b>  | <b>4</b>   |
| <b>UN CONTEXTE LITTÉRAIRE.....</b>                                  | <b>17</b>  |
| CHAPITRE I.....   | 22         |
| CORPUS PRINCIPAL – TEMPS DE L’ÉCRITURE ET TEMPS DES HISTOIRES ..... | 22         |
| CHAPITRE II.....  | 77         |
| UNE PÉRIPHÉRIE LITTÉRAIRE.....                                      | 77         |
| <b>PARTIE 1 .....</b>   | <b>104</b> |
| <b>LA VALLÉE DANS LE TEMPS RACONTÉ.....</b>                         | <b>104</b> |
| CHAPITRE I.....   | 105        |
| UN CHRONOTOPE .....   | 105        |
| CHAPITRE II.....  | 135        |
| LES LIEUX .....   | 135        |
| CHAPITRE III.....   | 167        |
| LE REGARD .....   | 167        |
| <b>PARTIE 2 .....</b>   | <b>185</b> |
| <b>LA TRAME DES COULEURS .....</b>                                  | <b>185</b> |
| CHAPITRE I.....   | 186        |
| LA POLYPHONIE DE LA FAZENDA RÉGIE PAR LE ROMAN .....                | 186        |
| CHAPITRE II.....  | 222        |
| RAPPORT DES FORMES ET DES COULEURS .....                            | 222        |
| CHAPITRE III.....   | 245        |
| INCARNATIONS DE QUELQUES CLICHÉS INCONTOURNABLES .....              | 245        |
| <b>PARTIE 3 .....</b>   | <b>264</b> |
| <b>LE CROISEMENT DES VOIX DE LA FAZENDA.....</b>                    | <b>264</b> |
| CHAPITRE I.....   | 265        |
| FORMATION DES MAÎTRES.....  | 265        |
| CHAPITRE II.....  | 293        |
| À L’INTÉRIEUR DE LA CASA GRANDE .....                               | 293        |
| CHAPITRE III.....   | 321        |
| UN NOUVEAU LANGAGE, UNE VIEILLE MÉMOIRE – PAROLES D’ESCLAVES .....  | 321        |
| <b>CONCLUSION.....</b>  | <b>350</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>   | <b>358</b> |
| <b>INDEX DES AUTEURS CITÉS .....</b>                                | <b>376</b> |
| <b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>                                     | <b>378</b> |

## INTRODUCTION

Nous sommes venue à la littérature du café à la suite d'un DEA sur un écrivain régionaliste du Sud-est brésilien, actuellement assez méconnu et néanmoins respecté autant par ses contemporains, comme Monteiro Lobato, qui l'a édité en 1920, que par les critiques plus proches de nous, comme Alfredo Bosi ou Lúcia Miguel Pereira, qui reconnaissent l'importance de sa recreation poétique du monde *caipira*<sup>1</sup>. Valdomiro Silveira a fait, au début du XX<sup>e</sup> siècle, un important travail sur la langue et la culture régionales du Sud-est brésilien, en essayant de la préserver sous une forme littéraire et de résister à la profonde transformation des modes de vie dans cette région, provoquée par le café et l'immigration. En analysant ses contes du recueil « Os caboclos »<sup>2</sup>, l'absence de ces deux facteurs – café et immigration – qui déterminent jusqu'aujourd'hui la configuration de la région, retient forcément l'attention, d'autant plus que, dans deux ou trois de ses contes où le café est mentionné, il est toujours lié à des situations de violence. D'autre part, lorsque l'on arrive aux romans modernes sur la fazenda de café, l'effacement du *caipira* est tout aussi frappant. Pour la période intermédiaire nous trouvons, avec beaucoup de difficulté, dans les *sebos* (bouquinistes) uniquement, ou alors dans les sections « Livres rares » des grandes bibliothèques, d'autres textes de fiction où la même disjonction se vérifie : lorsqu'il apparaît, le *caipira* ne se joint pas au café, il ne fait pas partie du même paysage littéraire, est totalement absent des romans de la fazenda, n'apparaît que caricaturé dans des contes ou des nouvelles quelque peu pédagogiques, par ailleurs introuvables dans les librairies. En fait, c'est le café qui occupe le centre de la fiction, mais aussi de la vie sociale et économique de la région, c'est lui qui recouvre les vastes étendues des plantations sous la domination d'un maître unique, le *fazendeiro*, qui orchestre le travail de centaines de travailleurs, représentés par la figure du *colono* plutôt que par celle du *caipira*. Dans les premiers romans, tout se passait entre le seigneur blanc et ses nombreux

---

<sup>1</sup> Nous avons ajouté le tréma à la notation des noms *caipira* et *Paraíba* lorsqu'ils apparaissent dans le texte français, pour indiquer la diptongaison.

<sup>2</sup> Tout en pouvant se substituer l'un à l'autre dans un axe des synonymies, *caboclo* et *caipira* n'ont certainement pas la même connotation. Autant tout le monde est volontiers *caboclo* (Silveira, Valdomiro ; Arinos, Affonso ; etc.), autant on ne trouve que rarement une auto-désignation comme *caipira* – celui-ci est généralement l'autre dans tous les discours que nous avons examinés. Valdomiro même semble réserver cette dernière appellation aux discours tardifs, lorsque sa renommée était bien assurée. Peut-être parce que *caboclo* renvoie à un type physique, culturel, lié à un paysage, à un mode de vie, tandis que *caipira* fait penser plutôt à une figure restée en marge de l'évolution régionale et nationale. Pour Valdomiro, *caboclo* n'a pas une dénotation ethnique : *caboclo, na linguagem dos brasileiros, não quer dizer filho de bugre, senão qualquer mixuango, tapiocano, mucufo ou tabaréu* (Interview à Silveira Peixoto, extrait de la *Revista da Academia Paulista de Letras*, São Paulo, n° 12, 12/03/1945). Quant au mot *caipira*, il n'a peut-être acquis des droits de mention dans des textes aux qualités littéraires reconnues qu'avec *Os parceiros do Rio Bonito* (voir note suivante).

esclaves noirs, remplacés par des travailleurs immigrés avec l'abolition de l'esclavage en 1888. Ce remplacement ne se vérifie toutefois pas de manière significative dans le premier territoire occupé par le café, la vallée du Paraíba, région conservatrice, qui essaie de garder immuables ses fazendas seigneuriales jusqu'aux derniers jours du régime esclavagiste. Cette région, la plus riche du pays pendant presque tout le XIX<sup>e</sup> siècle, celle qui rend possible à la jeune nation fraîchement indépendante de produire la richesse qui lui permet de s'affirmer économiquement, tombe dans la décrépitude et l'abandon décrits par Monteiro Lobato au début du XX<sup>e</sup>. Chez cet écrivain va apparaître la fin de la grande propriété au service de ce qu'il appelle le « Général Café » et « Attila faiseur de déserts », qui était arrivé en expulsant les représentants d'une culture *caipira* ancienne mais fragile, ensuite rasant les forêts pour créer les immensités recouvertes par « l'or vert » des caféiers alignés à perte de vue. Et pour finir, il reconstruit dans ses contes la désolation des « Cidades mortas » de la vallée, les villes mortes et abandonnées en faveur d'une « marche vers l'ouest » qui se retrouve dans les romans de la colonisation et de l'immigration par Hernani Donato, Francisco Marins ou de la lutte pour la terre chez Maria Alice Barroso et tant d'autres.

Dans les contes et chroniques de Lobato, fazendeiro et écrivain, le *caipira* apparaît comme le « poux de la terre », l'ennemi du fazendeiro, l'élément retardataire qui empêche tout progrès, mais présent dans une claire dichotomie entre le possédant – de la terre, de la parole, de la technologie – et le dépossédé de tout cela. Cette opposition clairement exprimée renvoie à deux classiques de la sociologie brésilienne, *Os parceiros do Rio Bonito*<sup>3</sup> et *Homens livres na ordem escravocrata*<sup>4</sup>, qui explicitent l'origine commune de ces deux opposants issus du *bandeirante*, ancien chasseur d'émeraudes et d'Indiens, métis déchu et exclu des mines d'or qu'il avait découvertes dans le Minas Gerais. La séparation entre *caipira* et *fazendeiro* se complète lors de l'enrichissement de la province par le café, comme indiqué dans le deuxième titre, l'un choisissant la liberté de l'errance et de l'instabilité, tandis que l'autre représente désormais l'ordre esclavagiste sur laquelle s'appuie la nation. Cette scission est amorcée dès que les habitants de la région se différencient par leur mode de travailler la terre, où l'un acquiert des esclaves et devient seigneur tout puissant d'un large domaine, tandis que l'autre, répétant des gestes de travail ancestraux, avec ses propres mains, perpétue

---

<sup>3</sup> Candido, Antonio, *Os parceiros do Rio Bonito- Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo, Livraria Duas Cidades Ltda./Editora 34 Ltda., 2001.

<sup>4</sup> Franco, Maria Sylvia de Carvalho, *Homens livres na Ordem Escravocrata*, São Paulo, Editora UNESP, 1997.

une tradition d'instabilité et de semi-nomadisme héritée des indiens chassés par les premiers occupants de la terre.

Le fazendeiro ainsi que le petit agriculteur ou même le *posseiro*<sup>5</sup> proviennent le plus souvent des mêmes souches familiales, leurs ancêtres ayant partagé originairement les mêmes conditions de vie, ce qui se maintiendra, d'ailleurs, dans des relations paternalistes entre « compères, parrains et filleuls » qui donneront une suite symbolique à des relations initialement plus égalitaires. Dans les premiers temps d'occupation de la terre, le besoin d'union pour la défense commune et la précarité des moyens rassemblent des groupes apparentés et assez uniformes. Ces conditions sont remplacées plus tard par des structures plus complexes exigées par la production à grande échelle d'une monoculture de plus en plus dépendante de la main d'oeuvre esclave, et là le propriétaire d'esclaves se superpose et se distancie nettement de son parent *sitiante*. La différence entre les deux n'est pas (tout au moins au début) l'étendue de leurs terres, mais le fait que l'un travaille la terre lui-même, tandis que l'autre emploie des administrateurs libres pour faire travailler des esclaves, lui-même s'éloignant progressivement de tout travail manuel et physique. Cette société multiplie ainsi ses couches, le *fazendeiro* se superposant à son parent *sitiante*, lequel est un petit propriétaire, lui-même supérieur à l'occupant précaire d'une case, et l'employé, l'*agregado*, qui partage la niche sociale de l'esclave.<sup>6</sup> Parfois accepté comme *parceiro* précaire mais préservant son indépendance, le *caipira* ne s'aligne pas dans le régime de travail voulu par les fazendeiros. Ceux-ci s'insèrent progressivement dans un mode de production mercantile, leur fazenda devenant une entreprise agricole capable de produire une marchandise abondante et bon marché grâce à la main d'oeuvre servile, et destinée à l'exportation. En même temps, cependant, la fazenda traditionnelle est toujours une propriété familiale, lieu de vie et de convivialité, qui garde de ses origines communes avec le petit *sítio* du *caipira* le mode de production directe de ses ressources vitales et le souvenir des traditions communes. S'écartant de ses origines pauvres, le fazendeiro occupe désormais – ce qu'il aura fait très rapidement – des postes décisionnaires, le centre de la scène politique, économique – et littéraire. Le texte sociologique ci-dessous met en lumière les mêmes caractéristiques qui vont attirer l'attention des auteurs de notre corpus.

---

<sup>5</sup> Occupant récent ou ancien d'une terre, dont la précarité s'accroît déjà avec la Loi des Terres de 1850.

<sup>6</sup> Candido, Antonio, *op. cit.*, p. 104.

*As condições particulares ao Brasil ampliaram os movimentos, « enfeudaram » o produtor de lucros, fizeram do « ladrão, barão », colocaram o piano nas mãos das moças e o Positivismo na cogitação dos homens, a porcelana fina sobre as tábuas brutas, os tecidos e as pedras preciosas nas « mulheres mal amanhadas ».*<sup>7</sup>

Quant au *caipira*, le *parceiro* relégué à une position négligeable, il fait l'objet de contes quelque peu caricaturaux dont ceux de Cornélio Pires, *Conversas ao pé do fogo*<sup>8</sup>, sont les plus connus. Lourdemment raillés par Monteiro Lobato et devenus une rareté éditoriale, c'est Antonio Candido dans sa thèse de sociologie qui les cite comme l'œuvre d'un bon connaisseur du monde *caipira*<sup>9</sup>. En dehors de cet auteur qui pendant un moment a joui d'une grande renommée<sup>10</sup>, nous avons déjà invoqué la carence de la production actuelle sur ce personnage, et en tout cas, la rareté des éditions comme des rééditions. À l'opposé, le vainqueur et héros de la nouvelle marche vers l'ouest, le *fazendeiro* moderne qui emploie désormais le travailleur immigré, et qui a succédé au *Coronel* et à ses ancêtres le *Barão* et le *Comendador*, celui-là fait l'objet d'une abondante production inspirée par le mouvement moderniste de 1922. Le personnage du grand propriétaire est devenu citadin et cultivé et la fazenda aura alors atteint pleinement son statut d'entreprise agricole, n'occupant plus vraiment le cadre fictionnel, sinon épisodiquement, comme un décor quelque peu exotique par rapport au cadre de vie privilégié, les riches villas de l'*Avenida Paulista*. Nous avons ainsi dû chercher en amont, avant le mouvement moderniste, avant la Première guerre mondiale qui instaure effectivement le XX<sup>e</sup> siècle, essayant de trouver les hommes qui occupent et s'identifient avec un cadre rural dont le caractère romantique s'accroît par ailleurs en reculant dans le temps, et nous tournant progressivement vers l'ancien « Nord » de la province de São Paulo, la *Velha Província* de l'époque impériale. Dans cette vallée, à l'origine des fazendas de café brésiliennes, nous trouvons un cadre rural dont l'apogée se situe autour de Vassouras, dans l'État de Rio de Janeiro, objet d'une étude approfondie de cette période capitale de l'histoire brésilienne par Stanley Stein<sup>11</sup>. La période cernée par cette étude confirme toutes nos lectures autant littéraires qu'historiques, toutes conduisant à la moitié du

---

<sup>7</sup> Franco, Maria Sylvania de Carvalho, *op. cit.*, p. 239. Le proverbe évoqué était courant dans la vallée à cette époque: "*Quem rouba pouco fica ladrão, quem rouba muito fica barão*". V. aussi dans ce livre le chapitre "A herança de pobreza", p. 115 et suivantes.

<sup>8</sup> Pires, Cornélio, *Conversas ao pé do fogo – Estudinhos – Costumes – Contos – Anecdotas – Scenas da escravidão*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado S/A, 1987, (Réédition en facsimilé de la 1<sup>ère</sup> édition, de 1921)

<sup>9</sup> Candido, Antonio, *op. cit.*, p. 193 et autres.

<sup>10</sup> Lobato, Monteiro, *A Barca de Gleyre*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1959, Tome 2, p. 40, 68.

<sup>11</sup> Stein, Stanley, *Vassouras, Um município brasileiro do café, 1850-1900*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990. Symptomatiquement pour notre propos, ce livre avait eu une 1<sup>ère</sup> éd. sous le titre *Grandeza e decadência do café no Vale do Paraíba*, São Paulo, Brasiliense, 1961.



dix-neuvième siècle impérial et esclavagiste qui prenait de l'importance et semblait marquer un tournant capital pour nos écrivains, confirmés par les récits historiques, mémorialistes, sociologiques. Dans un rapport étroit avec cette focalisation chronologique, l'espace relatif au café se condense dans la vallée du Paraíba, où se concentraient les premières fazendas esclavagistes de la région où le café est devenu une richesse nationale et un thème traité directement ou indirectement par tous les écrivains qui s'exprimaient sur la société de l'empire.

La vallée du Paraíba fait l'objet de nombreux récits plus ou moins fictionnels ayant pour thème la fazenda de café, généralement à visée historique, mais curieusement repartis suivant l'importance sociologique du thème traité. En effet, nous avons été amenée à constater que les contes et nouvelles écrits entre 1870 et la fin du siècle se référaient plutôt aux *sítios*, *chácaras* et *vilas*, à leurs occupants appauvris et aux drames résultant d'une situation d'instabilité, tandis que les romans avaient pour cadre grandiose et complexe les grandes et riches plantations, les fazendas. En toute logique éditoriale, les histoires des gens pauvres étaient disparues des librairies comme du canon, ou bien n'avaient pas pu susciter des créations capables de marquer la mémoire des générations subséquentes, tout comme leurs référents s'effaçaient avec leur culture et leur mode de vie. Nous avons pu lire quelques-unes de ces productions, grâce aux bibliothèques publiques et privées de São Paulo, mais il nous était impossible d'y rester assez longtemps pour travailler sur des documents interdits à toute forme de reproduction. Il nous restait à consulter les romans, plus disponibles, plus nombreux et jamais avant regroupés sous cette thématique. Parmi les œuvres que nous avons consultées, nous nous sommes arrêtée sur trois, dont le récit pleinement fictionnel avait pour décor la grande fazenda déjà organisée, épanouie, reposant sur une convivialité plus ou moins idéalisée entre les vrais protagonistes de cette aventure : les maîtres et esclaves qui ont vécu et construit l'univers de la grande plantation caféière au Brésil. Les trois romans qui répondaient pleinement à ces critères étaient *O tronco do ipê*, de José de Alencar, écrit en 1871, le plus complexe des romans du corpus, avec sa représentation d'une surface paisible pour la fazenda et l'esclavage ; *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, roman abolitionniste de 1875 ; et un roman tardif sur la fazenda esclavagiste, écrit par Coelho Neto en 1914, *Rei Negro*. Autour de ce noyau, nous analysons plus sommairement des œuvres plus ou moins didactiques, apologétiques, des contes et des nouvelles que nous avons regroupés sous la rubrique de « corpus périphérique ».

Le corpus principal regroupe ainsi des récits fictionnels pouvant se réclamer du mouvement romantique sur sa fin, et allant vers les formes du réalisme-naturalisme qu'a pris le roman au Brésil, sans abandonner ses traits romantiques et se prolongeant jusqu'au tournant marqué par la Première Guerre Mondiale<sup>12</sup>. Les trois romans sont parfaitement reconnus par le canon littéraire, toujours mentionnés en passant, mais pas vraiment pris en compte par des lectures détaillées. Dans un premier abordage, on peut dire que leur thème commun est traité d'une manière remarquablement homogène, dans ses grandes lignes, d'un roman à l'autre. Il s'agit non seulement de la vie dans la grande plantation mais aussi des relations entre gens et lieux, les destins assignés à ces gens et à ces lieux par le genre de relations nouées entre les personnages animés et inanimés, soit la possession et la transformation de la terre, objet des passions et ambitions des maîtres ayant pour outil médiateur l'homme réifié, l'esclave. En corollaire, l'extraordinaire accélération du temps historique produite par l'accumulation de ces facteurs et leur concentration dans un site réduit, qui n'aurait jamais cessé d'attirer l'attention des écrivains. Seulement, ces trois romans n'avaient jamais été mis ensemble en tant que « romans de la fazenda » et, généralement, ils étaient cachés par l'ensemble de l'œuvre de chaque auteur. La réunion de ces trois œuvres sous cet angle nous a paru susceptible de constituer une thématique nouvelle pour éclairer un moment peut-être significatif de la littérature brésilienne et c'est ainsi que nous avons retenu trois romans où la fazenda et ses occupants sont les héros d'intrigues pleinement romanesques, où la problématique brûlante des thèmes traités cède le premier plan à des trames feuilletonesques capable de passionner les amateurs du genre véhiculé par les journaux du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ces œuvres sont diversement appréciées par le lecteur d'aujourd'hui. Dans l'œuvre de José de Alencar, *O tronco do ipê* n'est pas parmi les romans les plus prisés par la critique, sauf quelques surprises rares et agréables. Il semble avoir été rangé parmi les classiques, sans pour autant présenter une signification perdurable ni susciter de grands enthousiasmes, et l'on peut dire qu'il n'y a pas grand monde qui le reprend en main aujourd'hui à moins d'y être contraint. Bernardo Guimarães, maintenu par le canon avec une condescendance souvent teintée de mépris, et seulement pour son œuvre poétique ou la prose *sertaniste*, est régulièrement rappelé à la vie par les feuilletons de la télévision, justement pour son roman abolitionniste, *A escrava Isaura*, ce qui est loin de lui légitimer une place parmi les écrivains

---

<sup>12</sup> *Será inequívoco, em primeiro lugar, que uma série de fatos, literários e extra-literários, conferem ou podem conferir convencionalmente ao ano de 1916 a condição de plataforma giratória. (...) mais do que um ponto de partida, a Semana de Arte Moderna foi o coroamento de todo um processo intelectual.* Martins, Wilson, *O Modernismo (1916-1945)*. São Paulo, Cultrix, 1973, (Col. A literatura brasileira, Vol. VI)

respectables. Coelho Neto, semble complètement momifié par l'étendue de son œuvre, par le lourd ornement de son vocabulaire et, en général, par le même mouvement de dénégation inauguré par les Modernistes de 1922 et demeuré ainsi par une sorte d'inertie. Si quelques critiques lui reconnaissent quelques œuvres encore dignes de lecture, son roman sur la fazenda esclavagiste, *Rei Negro*, n'en fait pas partie. Rappelons finalement que, si l'œuvre de José de Alencar est constamment rééditée, *O tronco do ipê* n'est généralement pas inclus à côté des icônes que sont surtout *Iracema*, *O Guarani*, *Senhora* et quelques autres. Pour Bernardo Guimarães, c'est justement *A escrava Isaura* son plus grand succès romanesque, toujours réédité, filmé, télévisé, suivi de loin par *O Seminarista*. Quant à Coelho Neto, si quelques thèses courageuses parlent encore de lui dans les universités, après les études classiques de Otávio de Faria et Herman Lima, de quelques articles de Brito Broca, le silence de la critique semble se généraliser au sujet de son œuvre, qui intéresse encore moins les éditeurs. Nous-même reconnaissons que l'œuvre retenue pour le corpus, *Rei Negro*, présente des irrégularités et des lourdeurs, à côté de certaines qualités indéniables, mais ses récits autobiographiques comme *A Conquista*, voire *Fogo Fátuo*, ou des recreations de l'atmosphère politique de son époque comme *O morto* ou quelques contes de *Sertão* et *Banzo*, sont certainement encore capables de plaire pleinement au lecteur d'aujourd'hui, et leur mise à l'écart nous paraît totalement injuste.

Le corpus, à partir des critères que nous avons posés, s'est constitué de lui-même, vu le fait que contes et nouvelles se référaient généralement à des petites propriétés et de petites gens marginalisées dans des textes inaccessibles, tandis que les romans mettaient en intrigue le contraste dramatique non seulement entre des seigneurs tout-puissants et des esclaves dépourvus de toute autonomie, mais aussi et surtout la lutte acharnée entre individus qui marque la possession de la terre – cette lutte étant toujours reléguée à un passé révolu par rapport au présent narratif romantique. Et nous croyons que, dans la catégorie ainsi délimitée, c'est un corpus exhaustif car, à partir de ces critères, nous avons dû confiner dans un environnement contextuel périphérique beaucoup d'ouvrages lus et qui ne correspondaient pas à notre thématique dont les limites devenaient de plus en plus claires. Ces limites, autant historiques que littéraires, étant très importantes pour la constitution du corpus, la contextualisation ordonne et rappelle un cadre historique et social qui avait sombré dans un oubli grisâtre, étonnant lorsque l'on reconstitue la grandeur et la place centrale de cette vallée, de ces fazendas, à travers les questions évoquées par les romans et l'importance que ces hommes et ces œuvres ont eue dans la conformation postérieure de la littérature et de la

société brésiliennes. Les données référentielles reviennent ainsi obligatoirement illustrer et éclairer notre analyse à chaque fois que les textes l'exigent ou pointent vers une réalité extérieure que nous ne pouvons plus appréhender aujourd'hui, et sans laquelle les récits qui nous intéressent resteraient mutilés de leur signification, car leurs fazendas agrandissent et concentrent l'espace et le temps qui les concernent dans la relation verticale entre maîtres et esclaves qui est son trait conducteur. Comme le rappelle à plusieurs reprises Auerbach, la compréhension de la littérature exige la connaissance du monde où elle est née ; chaque époque ne peut être jugée ou comprise sans tenir compte de tous les facteurs qui la modifient, ceux qui relèvent de la nature, mais aussi les facteurs historiques, dont il souligne la « *constante mobilité intérieure* ». Cette mobilité, il la cherche à travers un moment de la formation du roman réaliste en France, principale influence littéraire sur le Brésil au début du XIX<sup>e</sup> siècle, influence partagée de plus en plus avec l'Angleterre, depuis l'indépendance et accentuée à partir de 1850. À partir d'une scène de *Le Rouge et le Noir*, il commente l'intérêt que le « serviteur intellectuel » qu'était Julien Sorel suscite chez Mathilde, la jeune aristocrate orgueilleuse. Cet intérêt lui-même est singulier, car la condition du jeune homme le plaçait en dehors de l'aire digne d'être remarquée par la jeune fille, ce qu'elle ne peut faire sans déroger à sa condition. Ce détail nous intéresse de près, pour comprendre la représentation souvent condescendante de l'esclave dans nos romans, mais l'analyse qui s'ensuit nous parle surtout du besoin qui s'affirme, avec le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, de tenir compte de l'environnement historique pour comprendre les œuvres littéraires. « *Ce qui nous intéresse dans cette scène est ceci : elle serait presque incompréhensible sans la connaissance exacte et détaillée de la situation politique, de la structure sociale et des conditions économiques d'un moment historique bien déterminé* », ce que l'éditeur a bien ressenti, puisque c'est lui qui a ajouté au titre *Chronique de 1830*.<sup>13</sup>

De l'environnement historique, Auerbach nous conduit à la représentation du temps, question cruciale pour tous nos auteurs dans leurs œuvres qui nous intéressent. Dans le roman de Stendhal rythmé par l'ennui sous la Restauration, retentissent encore les remous de ce qui, pour Auerbach, fut « *l'événement qui fit naître dans l'esprit de l'homme de ce temps le réalisme moderne fondé sur l'histoire en cours* », c'est-à-dire, la Révolution française. Cet événement historique, à côté, naturellement de tous les changements sociaux et technologiques qui lui sont contemporains, déchaîne, en Europe, « *ce processus de*

---

<sup>13</sup> Auerbach, Erich, *Mimésis – La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, Gallimard, 1968, p. 451.

*concentration temporelle des événements historiques aussi bien que de leur prise de conscience par chacun* » ; c'est chez Stendhal que « *la conscience moderne de la réalité trouva pour la première fois son expression littéraire* » et c'est lui le fondateur du « *réalisme sérieux des temps modernes* ». Cependant, pas plus chez l'auteur français que chez José de Alencar dans sa compréhension à la fois complexe et conservatrice de sa propre réalité, il n'est possible de parler d'une vraie compréhension de ce qu'Auerbach appelle « *historisme* », mais seulement d'une conscience aigüe des changements et l'acquisition d'une « *perspective temporelle* ». <sup>14</sup> Cette formulation nous aide à situer la représentation commune du temps dans les romans de la fazenda, à la fois lent dans son écoulement et condensé dans les transformations des éléments qui forment leur cadre spatial et temporel, bouleversé par ce qui se passe au centre d'un monde que la vallée et le pays regardent depuis sa périphérie.

En additionnant ainsi des critères littéraires et historiques, nous cernons de plus en plus un lieu et un temps d'action commun aux trois romans : le milieu rural représenté par les fazendas de café seigneuriales et esclavagistes, la vallée du fleuve Paraíba, lieu qui à la fois se rapproche et s'oppose à la capitale de l'empire, et une époque bien déterminée, le règne de D. Pedro II, à un moment d'apogée à la fois du romantisme, de la société esclavagiste et de la période monarchiste au Brésil et, surtout, d'un moment bref et changeant, fulgurant d'une richesse éphémère, d'acquisition extraordinairement rapide d'un raffinement qui se voulait aristocratique. Tout cela conditionne le temps et le mode de nos histoires. Nous n'avons pas vraiment trouvé de modèles ni d'études préalables ayant organisé le sujet de la même façon ; par contre plusieurs auteurs, que nous commentons dans le corps du travail, se sont senti concernés par ce thème, central dans un pays né de la répartition des terres en *sesmarias*, ancêtres des fazendas, et construit par des *escravos da gleba*, les laboureurs noirs sous les ordres des *homens bons*, c'est-à-dire, des propriétaires terriens qui ne faisaient pas de petit commerce ni ne se salissaient les mains dans le travail servile.

L'équation que forme la thèse se construit en additionnant « roman » et « fazenda », avec exclusion de la ville et des romans urbains, au centre desquels nous aurions trouvé Machado de Assis. Son œuvre, analysée par Raimundo Faoro, nous aide à mieux comprendre la société impériale et, en même temps, nous fournit des raisons supplémentaires pour nous restreindre à la fazenda littéraire et historique. Cette étude nous a apporté un point de vue plus

---

<sup>14</sup> *id. ibid.*, p. 454-459.

complexe des Barons de l'Empire dont l'origine est intimement liée à la fazenda de café. Pour Faoro, à côté de la classe de propriétaires terriens, était née dès les premiers temps de la formation brésilienne, une autre, de commerçants et financiers, héritière des capitalistes portugais fournisseurs des esclaves, des équipements et des capitaux qui ont rendu possible la formation des établissements ruraux et l'écoulement de leur production. Elle vendait aux propriétaires les biens nécessaires à la production, leur accordait de larges crédits et leur achetait, après le sucre, le café.<sup>15</sup> D'après Faoro, c'est de cette classe de commerçants, trafiquants d'esclaves et banquiers que vont sortir les ministres et sénateurs de l'Empire, bien plus que de la classe des fazendeiros, car c'est la société urbaine qui constitue le vrai centre des décisions qui orientent ou bousculent l'existence de la nation, à la ville ou à la campagne, la propriété rurale ne représentant que la périphérie de la vie sociale et économique du pays.

C'est justement à partir du raisonnement développé dans ce tableau critique de la société brésilienne au XIX<sup>e</sup> siècle, mise à nu à travers des extraits littéraires, que nous pouvons tout de suite cerner notre champ d'étude et quitter la capitale de l'Empire pour nous cantonner dans le monde de la fazenda, un territoire judicieusement laissé dans l'ombre par l'auteur de *Quincas Borba*, qui s'occupait uniquement de ce qui était essentiel dans les ébats d'une société et dans le tissage d'un pouvoir politique tel qu'il se jouait dans la capitale de D. Pedro II. L'analyse de Raymundo Faoro met en lumière, en choisissant des extraits étincelants de Machado, les cercles proches du pouvoir de la société brésilienne, là où étaient prises les décisions qui allaient déterminer la vie de tout un pays dont les habitants, par ailleurs, vivaient encore pour la plupart en dehors et loin des villes. Elle nous permet ainsi de nous situer d'emblée en dehors de ce cercle, dans une périphérie qui est pourtant responsable, d'abord dans son isolement et ensuite dans une dépendance de plus en plus accentuée, des aspects les plus lourds, les plus ombrageux de cette période. C'est dans la fazenda que sont vécues d'une manière plus aiguë des situations mettant en œuvre des problèmes cruciaux pour cette société, telle la préservation d'une vie familiale intensément patriarcale, les relations intimes et ambiguës entre maîtres et esclaves et le problème, capital pour elle et de plus en plus pressant, de l'abolition. En répercutant les événements qui se créent en milieu urbain, cet univers rural crée une intense forme de vie, une vie qui a pourtant du mal à se fourvoyer dans les représentations artistiques, littéraires ou autres, du fait qu'il subit toujours, il ne se détermine pas.

---

<sup>15</sup> Faoro, Raymundo, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1988, p. 34.

*A sociedade agrária é um reflexo da sociedade urbana – digamos em oposição à corrente dominante na história brasileira. Ela aparece no contexto de problemas que não são seus, ou em virtude de crises que a cidade alimenta e projeta no campo.*<sup>16</sup>

Cette position secondaire et sans lumière propre permet de comprendre la relative difficulté de faire apparaître le monde rural d'une manière reconnue comme légitime dans la littérature, mais, une fois cernée, elle justifie en même temps l'intérêt qu'il peut y avoir à déterminer un corpus à partir justement de la mise à l'écart de toute une partie de la vie du pays. Il devient ainsi important pour notre travail de connaître le mode de vie des êtres humains qui peuplaient cette forme de propriété et la façon de vivre qu'elle déterminait.

Ainsi justifié, notre thème doit encore continuer de se préciser. L'addition du critère « esclavage » implique que la période est celle du Règne de Pedro II et si l'on ajoute le lieu « Vallée du Paraíba », on exclut l'immigration comme sujet possible, puisque, dans cette région, elle n'arrive pas à avoir la grande importance économique et sociale qu'elle aura plus tard et plus loin. Cela nous a permis de regarder, en fonction de ce noyau précis et restreint, le pourtour littéraire qui entoure et éclaire le corpus dans son ancrage référentiel pour établir le contexte littéraire mais aussi, nécessairement historique. Pour mieux préciser nos sources, les œuvres ayant pour thème la fazenda de café sont regroupées sous des rubriques à part dans la bibliographie.

Dans l'examen des œuvres retenues, nous nous sommes référée surtout aux réflexions de théoriciens brésiliens, depuis Araripe Jr. et Sílvio Romero jusqu'à Antonio Candido, Alfredo Bosi, Roberto Schwarz, ainsi que Brito Broca, Nelson Werneck Sodré, Lúcia Miguel Pereira, Roberto Ventura, pour ne parler que des plus présents dans notre travail. Leur présence d'ailleurs va plus loin que les citations notées, car ils empreignent notre perception de toute la période qui nous a intéressée. D'autre part nous nous sommes inspirée amplement des réflexions théoriques de Mikhaïl Bakhtine sur le roman ; c'est surtout chez lui que nous avons trouvé certaines figures d'analyse qui nous ont servi pour décrire et décomposer la construction commune aux trois ouvrages du corpus et leur représentation du temps et de l'espace. Il nous a permis d'examiner le corpus « comme une entité pénétrée par l'unité de

---

<sup>16</sup> *id. ibid.*, p.37

son idéologie et de sa méthode littéraire »<sup>17</sup> et de dégager ainsi quelques constantes. Nous trouvons en effet dans les trois romans, outre la condensation du temps, un « discours officiel » qui reproduit celui du pouvoir et qui peut être celui du narrateur ou de l'un des personnages, pour présenter le face à face de personnes littéraires plus ou moins idéalisées, d'une manière aussi lisse que le voulait la grande majorité d'une classe de lecteurs tous propriétaires d'esclaves en même temps que personnes cultivées et illustrées. Mais nous croyons pouvoir montrer qu'en général l'écrivain s'arrangeait pour créer une cassure dans cette surface sereine et produire le doute par le biais d'éléments proprement littéraires qu'il introduisait dans sa création. Encore en nous référant à Bakhtine, sa réflexion sur le roman insiste sur l'apport de cette nouvelle forme littéraire à l'accomplissement d'une conscience sociale qui perçoit pour la première fois le temps et le monde sous sa dimension historique. Cette nouvelle dimension fait que « *Chaque événement, quel qu'il soit, chaque phénomène, chaque chose, en général chaque objet d'une représentation littéraire, perdent cette perfection, ce fini, ce désespérant aspect « tout prêt », immuable, qu'ils avaient dans le monde du « passé absolu » épique, défendu par une frontière infranchissable contre un présent qui continue, qui n'est pas fini.* »<sup>18</sup>

De même, l'histoire de la représentation littéraire de la réalité occidentale faite par Auerbach sous-tend toute notre réflexion, mais le tableau qu'il dresse était trop vaste par rapport à notre cadre d'analyse, ce qui explique les citations moins nombreuses que ce que requerrait son importance pour notre réflexion. À la lumière de ces corpus théoriques et amplifiée par la réflexion plus récente, lorsqu'elle s'appliquait à la problématique de notre corpus, les romans de notre corpus une fois mis en interaction, suscitent dès leur écriture des questions complexes que l'historiographie commence à soulever plus tard. À travers la représentation des relations entre maîtres et esclaves dans les fazendas, de leurs échanges vécus à l'intérieur de la grande propriété, leurs fêtes, la violence et l'affectivité ambiguës qui les caractérisent, apparaît toute une société en formation, condensée et précipitée dans le dialogue forcé et quotidien que limite le cadre de la fazenda.

Le chemin parcouru se traduit, dans la présentation de la thèse, par une approche progressive des textes retenus. Ainsi, nous commencerons par une vue générale sur les contextes littéraires du corpus et leur environnement social, en gardant toujours la vallée du

---

<sup>17</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978, p. 313.

<sup>18</sup> id. *ibid.*, p. 464



Paraíba comme cadre référentiel topographique et chronologique Nous passerons ensuite à une analyse des textes sous trois éclairages complémentaires. Le premier abordage se réfère à l'action des hommes déterminée par les lieux et le passage du temps, soit un *Chronotope*, notion développée par Mikhaïl Bakhtine, qui nous a été extrêmement utile, ainsi que le regard que des hommes de classes différentes pouvaient ou ne pouvaient pas jeter sur les sites qui les environnaient. Ensuite, nous abordons en deux temps ce que nous avons appelé la *Polyphonie* des fazendas, commençant par l'organisation des histoires pour arriver au détail des différents discours qui construisent le texte, dans une perspective aussi ouverte par la réflexion de Bakhtine. Cette notion permet de rendre compte de l'importante distribution des voix entre le récit et les discours des personnages. D'une part, des narrateurs nécessairement discrets, pour pouvoir parler d'esclavage à des lecteurs eux-mêmes servis par des esclaves pour le moindre de leurs gestes. D'autre part, des personnages et des situations narratives souvent plus expressives et plus libres que la voix du narrateur. Mises en place par la narration pour faire entendre la diversité polyphonique de la vallée, ces voix demandaient néanmoins d'être mises côte à côte comme dans l'organisation de ce corpus, pour être entendues et comprises dans toute leur richesse. Au préalable, nous tâcherons de comprendre le contexte qui entoure et explique notre corpus.

## UN CONTEXTE LITTÉRAIRE

Si nous nous référons aux réflexions de Mikhaïl Bakhtine sur le genre romanesque, nous y trouvons des arguments qui alignent d'évidentes analogies entre l'aspiration des écrivains brésiliens de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et la forme que prenait le roman en Europe à cette même époque.

*Parmi les grands genres, seul le roman est plus jeune que l'écriture et le livre, et seul il est adapté organiquement aux formes nouvelles de la réception silencieuse, c'est-à-dire à la lecture. Mais l'important c'est que, contrairement aux autres genres, le roman ne possède pas de canons : historiquement, se présentent des spécimens isolés, mais non des canons romanesques en tant que tels. L'étude des autres genres équivaut à celle des langues mortes, l'étude du roman à celle des langues vivantes, et surtout jeunes.*<sup>19</sup>

Le roman présente ainsi, par sa propre nature de genre nouveau, jeune, sans canon rigide pré-élaboré, une évidente affinité avec ce qui, dans la novice littérature brésilienne, prend forme à la fois en se cherchant et en se défendant contre les modèles littéraires légués par l'ancienne métropole dont elle veut se libérer.

*Le roman parodie les autres genres (justement en tant que genres) ; il dénonce leurs formes et leur langage conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonance. (...)*<sup>20</sup>

Au Brésil le Romantisme ne vient pas renouveler le genre du roman, il vient créer le roman national, en apportant les caractéristiques définies en Europe, dont la forme nouvelle du roman historique, qui envahit la fiction. Ainsi, une première « *novela* », publiée en 1826, *Statira et Zoroastes*<sup>21</sup>, semble être un simple prétexte à la divulgation d'idées politiques et sociales inspirées de la révolution française. Ce n'est qu'à partir de 1839 que des intellectuels déjà connus en tant que poètes, historiens ou critiques commencent à signer des œuvres de fiction en prose dans les journaux, voyant dans cette forme narrative et dans l'attraction qu'elle exerçait sur le public une nouveauté digne d'attention. En adoptant le véhicule offert par le feuilleton, puissant instrument de vulgarisation d'idées ou de divertissement, ils s'alignaient en même temps avec ce qui se passait dans le centre du monde civilisé de cette

---

<sup>19</sup> id. *ibid.*, p. 441.

<sup>20</sup> id. *ibid.*, p. 443

<sup>21</sup> Oeuvre de Lucas José de Alvarenga.

époque, c'est-à-dire, avec la France. Mais, en voulant adapter une expression littéraire profondément liée à des transformations de la société qu'ils ne pouvaient pas expérimenter par eux-mêmes, ou tout au moins pas chez eux, ils ont basculé dans des formes antérieures, plus conformes, ou plutôt, moins étrangères à leur propre expression, encore attachée aux modèles classiques. Même si politiquement l'éclosion du romantisme au Brésil présente des affinités avec la situation européenne, à travers la lutte pour la consolidation de l'indépendance et la construction nationale, la préoccupation avec la structuration d'une forme littéraire cohérente et structurée n'intervient que plus tard.

*Essas primeiras obras visavam antes à divulgação dos fatos históricos como História, do que ao aproveitamento deles como material de romance. Varnhagen chegou mesmo a confessar que a sua Crônica do Descobrimento do Brasil era escrita em forma de romance para melhor adaptar-se ao gosto do país.*<sup>22</sup>

À partir d'un certain moment, il y avait donc un « goût » pour la forme narrative du roman, qui créait un moule favorable où couler des productions au contenu historique ou autres. Le roman s'est ainsi imposé, au Brésil comme ailleurs, comme la forme capable de rassembler des données externes qui demandaient à être formalisées pour s'intégrer dans une réflexion et dans une émotion esthétique commune face à des réalités nouvelles. Dans cette formulation, le moment historique dominé par la vallée et son expression à travers les romans des fazendas semble trouver une place.

*O seu fundamento [do romance] não é, com efeito a transfigurada realidade da primeira [pesquisa lírica] nem a realidade constatada da segunda [estudo sistemático da realidade]; mas a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano, - em concorrência com a vida. Graças aos seus produtos extremos, embebe-se de um lado em pleno sonho, tocando de outro no documentário.*<sup>23</sup>

D'autres auteurs attirent l'attention sur la diversité de l'adaptation de la littérature européenne dans les pays de l'hémisphère sud issus de la colonisation. Arrivant en Amérique du Sud depuis l'Europe et surtout, depuis Paris, la production littéraire présente, au Brésil, un

---

<sup>22</sup> Alencar, Heron de, « José de Alencar e a ficção romântica », in Coutinho, Afrânio (Org.), *A literatura no Brasil*, Vol. II, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1969, p. 224.

<sup>23</sup> Candido, Antonio, *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)* – 2<sup>o</sup> volume (1836-1880) (2<sup>a</sup>.ed.), São Paulo, Livraria Martins Ed. [1964], p. 109.

caractère original, grâce à l'élément noir, absent des pays de colonisation espagnole, et qui s'ajoute à ses autres éléments formateurs pour la distinguer des autres régions littéraires du continent. Nous transcrivons ici une observation de Sérgio Milliet, qui discute les opinions d'Afrânio Coutinho sur la formation littéraire en Amérique Latine.

*Dezembro, 6 ... o caso brasileiro há de revelar um amadurecimento maior e uma maior originalidade criadora, explicáveis não só pela homogeneidade mais marcada da colonização como também pela influência de um elemento que não teve, no resto da América Latina, a mesma importância: o negro.*<sup>24</sup>

Ensuite il conteste les caractéristiques attribuées par A. Coutinho à la littérature brésilienne, car il s'agirait, cette fois-ci, de caractéristiques à certains moments universelles: - lyrisme (partout un prolongement du romantisme), -exaltation de la nature (qui découle de la première) ; -absence de tradition (commune à tous les pays issus de la colonisation). Quant à l'aliénation de l'écrivain, le divorce entre celui-ci et le peuple, ce sont des thèmes de discussion partout dans le monde. Il n'est d'accord que sur un point de cette introduction : ce qui se réfère à ce qu'il appelle le « manque de conscience technique ».<sup>25</sup>

C'est dans les romans feuilletons que les auteurs nationaux vont s'essayer à trouver ou, si possible, inventer une forme propre d'écriture fictionnelle, établissant un dialogue entre l'écrivain qui cherche sa forme, le journal comme véhicule de divulgation et le modèle d'abord traduit du feuilleton étranger, tout cela cherchant un lecteur, plus que projetant un narrataire pas très différent d'eux-mêmes, ces journalistes/écrivains.

*Os « punhos de renda », que M. de Buffon punha para escrever, não era apenas uma imagem retórica: dá-nos a idéia das exigências de civilidade e etiqueta, segundo as quais era necessário dirigir-se ao leitor. O leitor era também o aristocrata. Não era o leitor onímodo e anônimo conhecido vagamente como “público”, das democracias que viriam depois – mas o leitor que dispunha de ócios, senhor de terras feudais, que lia recolhido e pausadamente no silêncio pensativo de bibliotecas luxuosas um livro que se não democratizara, e cuja feitura era também rica, preciosamente cuidada e aprimorada.*<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Milliet, Sérgio, *Diário Crítico*, São Paulo, Livraria Martins, Vol. 10, 1956, p. 253, à propos de des opinions exprimées par Afrânio Coutinho dans l'introduction à *A Literatura no Brasil*.

<sup>25</sup> *Id. ibid.*

<sup>26</sup> Menezes, Djacir, *Evolução do pensamento literário no Brasil*, Rio de Janeiro, Edição da Organização Simões, 1954, p. 72.

Quant aux lecteurs contemporains de notre corpus, nous ne pouvons nous intéresser qu'à celui qui est impliqué dans le texte, le narrataire tel qu'il y est nommé et qui, s'il ne ressemble pas vraiment à l'aristocrate évoqué ci-dessus, il le projette comme idéal. L'image d'un lecteur situé sociologiquement et historiquement, nous pouvons à peine l'imaginer, à partir des chroniques des auteurs et critiques de l'époque. Vraisemblablement, il va de la famille du propriétaire terrien, postulant aux titres de noblesse attribuées par D. Pedro II, avec ses divers « *agregados* » (ses dépendants à différents titres), jusqu'aux divers diplômés et alphabétisés en quête d'une niche dans la société esclavagiste. D'autre part, ce public lecteur, souvent décrit comme étant composé surtout de femmes et d'étudiants – socialement « dénichés » -, a su faire aux romans de José de Alencar et aux autres auteurs de notre corpus une réception toujours largement ouverte aux formes et figures que ces écrivains mettaient à sa disposition. Il se montre ainsi – fût-il réduit en nombre - un interlocuteur compétent pour comprendre le langage de son temps, qui ne pouvait se construire sans sa complicité, comme le fait remarquer Genette.

*La figure n'est donc rien d'autre qu'un sentiment de figure, et son existence dépend totalement de la conscience que le lecteur prend, ou ne prend pas, de l'ambiguïté du discours qu'on lui propose. (...) la valeur d'une figure n'est pas donnée dans les mots qui la composent, puisqu'elle dépend d'un écart entre ces mots et ceux que le lecteur, mentalement, perçoit au-delà d'eux, « dans un perpétuel dépassement de la chose écrite ».*<sup>27</sup>

Dans cette observation la réception apparaît clairement comme condition de constitution d'une littérarité ou, au moins, d'actualisation d'une rhétorique. En continuant de regarder notre production littéraire par les yeux de ce même critique, on pourrait dire que nos auteurs ont trouvé ce qu'il fallait trouver au moment qui était le leur.

*...pour Valéry comme pour Borges, le vrai créateur n'est pas celui qui invente, mais celui qui découvre (c'est-à-dire invente ce qui veut être inventé), et le critère de valeur d'une création n'est pas dans sa nouveauté, mais à l'inverse, dans son ancienneté profonde (...)*<sup>28</sup>

Dans la suite de l'évolution de la création littéraire au Brésil, et de son adaptation, les formes se spécialisent, la « novela » étant généralement une histoire contemporaine des lecteurs, tandis que « romance » ou « crônica » se tournent vers le passé historique. Cette

---

<sup>27</sup> Genette, Gérard, *Figures I*, Paris, Ed. du Seuil, 1966, p. 216

<sup>28</sup> *id. ibid.*, p. 263.

classification reste valable jusqu'à la popularisation du terme « romance » appliqué aux textes de fiction en prose plus étendus, avec la publication, dans les années 1840 de *O filho do pescador* et de *A moreninha*.<sup>29</sup>

En ce qui concerne notre appellation, la « fiction du café » nous apporte, comme nous tâcherons de le démontrer, un découpage particulier et clarificateur en délimitant un moment de la formation de la littérature brésilienne qui devient plus significatif lorsqu'il est associé à un lieu circonscrit, à un temps déterminé.

---

<sup>29</sup> Süsskind, Flora, *O Brasil não é longe daqui – O narrador, a viagem*. São Paulo, Cia. das Letras, 2000, p. 98, 164.

## CHAPITRE I

### CORPUS PRINCIPAL – TEMPS DE L'ÉCRITURE ET TEMPS DES HISTOIRES

Le temps de la narration des romans de la fazenda, nécessairement griffé sur l'historicité, établit avec la chronologie référentielle une relation qui va évoluer, en partant du premier roman de 1871, *O tronco do ipê* de José de Alencar, jusqu'à celui de 1914, *Rei Negro* de Coelho Neto, en passant par *A Escrava Isaura* de Bernardo Guimarães, de 1875. Tandis que dans le premier de ces romans Alencar élabore par son écriture un monde encore relativement simple, dont la simplicité justement il essaie par tous les moyens de préserver, dans le dernier, postérieur à l'expérimentation naturaliste, Coelho Neto tient compte d'une réalité qui avait déjà fait exploser le discours romanesque traditionnel.

*... la signification sociologique du roman, dans la civilisation industrielle, est liée au problème du degré d'omniscience du romancier, c'est-à-dire des moyens réels dont il dispose de connaître le réel. (...) [Balzac pouvait encore prétendre qu'il cernait son monde, mais pour Zola un univers social plus complexe se dessine] le romancier naturaliste est contraint de se pencher sur les phénomènes sociaux auxquels il n'« appartient » pas.*<sup>30</sup>

Le référent historique de *A escrava Isaura* introduit par Bernardo Guimarães, l'abolitionnisme, est absent du monde harmonique du *Tronco do ipê*, pourtant écrit seulement quatre années auparavant. Ainsi, c'est dans le deuxième roman du corpus que la relation d'esclavage commence à devenir problématique ; destiné à être un instrument de lutte pour l'abolitionnisme, il présente des aspects pamphlétaires et, voulant être efficace, il utilise les moyens littéraires les plus simples et directs et des allusions référentielles connues de ses contemporains, dans l'urgence de sensibiliser des lecteurs esclavagistes. Pour cela il crée une esclave qui leur ressemble à plus d'un titre, et surtout par la couleur, tandis que dans le troisième roman, *Rei Negro*, le protagoniste peut être à la fois héros et noir, ce qui devenait ainsi possible pour la première fois dans la fiction brésilienne. Finalement la couleur noire polarise l'éclairage tout symbolique de ce roman et révèle sa beauté sous des métaphores connues, comme l'ébène et autres, mais occupant le centre de l'action dans un clair but de rachat moral. En outre, cette intrigue romantique dépassée et anachronique teintée

---

<sup>30</sup> Raimond, Michel, entrée « Roman » dans *Encyclopaedia Universalis*.

de naturalisme et de symbolisme veut se donner pour mission d'expliquer et justifier la violence de la révolte de l'esclave, ce que le mouvement littéraire n'avait jamais pu faire au Brésil, tout au moins pas dans la fiction, ce qui placerait le roman de Coelho Neto entre Castro Alves et Jorge Amado.

Nous avons deux moments différents pour l'écriture des trois romans du corpus qui, tous, traitent du groupement humain particulier formé par maîtres et esclaves à l'intérieur de la fazenda de café. Les deux premiers – *O tronco do ipê* et *A escrava Isaura*-, sont écrits au cours de la décennie 1870, dont l'ouverture coïncide avec le lancement du Manifeste Républicain et où la monarchie brésilienne entame sa pente descendante, vidée peu à peu de son contenu social et politique et où la question de l'abolitionnisme prend de plus en plus d'ampleur<sup>31</sup>. Le troisième roman, *Rei Negro*, écrit l'année du début de la Première guerre mondiale, aborde le même sujet, mais avec une vision rétrospective, peut-être gratuite et superflue, comme le pensent plusieurs critiques, peut-être cohérente avec un désir de dénoncer la trahison des idéaux des républicains et abolitionnistes tels que Coelho Neto lui-même avait toujours été.

Les romans de la décennie 1870 occupent une position intermédiaire entre les premières créations littéraires du pays indépendant depuis 1822, dont les éléments de base, l'intrigue et les types, n'étaient pas plus élaborés, et l'épanouissement formel correspondant à la période de la maturité de Machado de Assis, comme le rappelle Antonio Candido. Dans les créations retenues par le corpus, s'était déjà adjointe comme élément de fécondation et transformation formelle, la conscience de plus en plus épurée du cadre géographique et social.

*Ora a narrativa é soberana, como em Teixeira e Sousa, ora predominam os tipos como em Manuel Antônio de Almeida. As mais das vêzes, misturam-se inseparavelmente peripécia e pintura de tipos, como em Macedo, Alencar, Bernardo ou Franklin Távora. Em todos, porém, ressalta a atenção ao meio, ao espaço geográfico e social onde a narrativa se desenvolve; (...)*

*Quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos.*<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Pereira, Lúcia Miguel, *Prosa de ficção (de 1870 a 1920) – História da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda./EDUSP, 1988

<sup>32</sup> Candido, Antonio, *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*, op. cit., p. 113.



Dans cette visée, le moment choisi par les trois romanciers pour situer historiquement leurs récits est le même, ce qui permet déjà d'attirer l'attention sur les choix chronologiques des auteurs de nos romans sur la vallée et ses fazendas. Le narrateur du *Tronco do ipê* situe exactement l'amorçage de sa narration : le 15 janvier 1850. Également, la florissante et artificielle fazenda où est captive la belle esclave Isaura se situe dès l'incipit : *C'était dans les premières années du règne de D. Pedro II*, ce qui correspond grosso modo à la décennie 1840, pouvant aller jusqu'au début de la décennie suivante. Quant au roman de Coelho Neto, l'esclave-roi nègre Macambira, en conduisant la caravane de mules, croise les travailleurs qui construisent le premier chemin de fer de la région - *a Estrada* – où il fallait tenir plus serrés les animaux qui, au sifflement des trains de ballast, se sauvaient apeurés et risquaient de se perdre dans les ravins<sup>33</sup>. Cette mise en situation chronologique se précise avec les sites, tous faisant référence au fleuve Paraíba et à sa vallée, à une époque où ce nom n'avait pas besoin d'autres précisions (aujourd'hui le fleuve Paraíba do Sul) et où, lorsqu'elle était mentionnée par les grands décisionnaires postés au Sénat ou dans les salons de la capitale, ce qui était alors fréquent, la vallée était désignée simplement comme « *O vale* ». Et cela suffisait, car c'était le café qui y était produit qui faisait vivre la nation et commandait à tous les autres intérêts qui orientaient la politique et les finances du pays. Le moment des histoires communes aux trois romans se situe donc entre 1840 et 1860 et il se rattache explicitement à l'apogée de la vallée du fleuve Paraíba et de ses barons et esclaves du café, qui nous occuperont tout au long de ce travail. Il se rattache aussi à l'apogée du romantisme au Brésil, encore ici un choix qui déteint certainement sur l'écriture de ces romans tous contemporains ou postérieurs aux premières transformations formelles apportées par le réalisme.

### *Citations et références*

Les éditions des oeuvres du corpus citées dans le corps du travail seront toujours celles indiquées dans la bibliographie, sauf indication contraire. Dans ces citations nous faisons apparaître à la fin de chaque extrait, entre parenthèses, le nom du roman raccourci mais reconnaissable, en italique, suivi par les numéros de page en chiffres arabes et les numéros de chapitres en chiffres romains. Nous avons tenu à citer le numéro de chapitre pour faciliter

---

<sup>33</sup> L'auteur se sert de ces détails, ni simplement pittoresques ni anodins, pour situer chronologiquement l'action de son roman. Une concession pour la construction d'un chemin de fer au Brésil avait été accordée à Thomas Cochrane, beau-père de José Alencar, en 1839, mais le premier chemin de fer effectivement construit l'a été par le Barão de Mauá dans les années 1850. Toutes ces concessions interdisaient par ailleurs l'emploi de main d'œuvre esclave dans l'implantation de la voie.

l'examen éventuel par le lecteur d'autres éditions que celles utilisées par nous. Étant donné que *O tronco do ipê* est divisé en deux parties, le numéro de chapitre sera accolé par un tiret à l'indication 1 ou 2. Nous aurons ainsi, par exemple « (*ipê*, p. 224, ch. XIV-1) » pour *O tronco do ipê*, « (*Isaura*, p. 29, ch. I) » pour *A Escrava Isaura* et « (*Rei Negro*, p. 63, ch. III) » pour *Rei Negro – Romance Barbaro*.

Nous avons examiné d'autres éditions pour chacun de ces ouvrages: pour l'œuvre de José de Alencar nous avons consulté surtout les éditions de la « *Obra completa* » par l'Editora José Olympio, de 1955 et celle de l'Editora José Aguilar Ltda., de 1958, les deux maisons situées à Rio de Janeiro. Nous avons regardé également la série « Bom Livro » de l'Editora Ática, qui présente, au moins dans ce volume, quelques erreurs qui peuvent changer le sens des phrases, ou bien des altérations regrettables dans un texte de José de Alencar, comme par exemple le fait de remplacer « *o menino* » par « *o mesmo* » là où la construction originale était (...) *sem dúvida acompanharia o menino, para distraí-lo* (...) <sup>34</sup>.

Pour *A Escrava Isaura*, nous avons fréquemment consulté aussi l'édition Ediouro, 2001, Rio de Janeiro, «Reprodução da edição autorizada pelo Instituto Nacional do Livro, por Darcy Damasceno», bien présentée et notée par M. Cavalcanti Proença, dont les observations nous ont souvent été utiles.

Nous avons consulté aussi utilement, pour *Rei Negro*, la collection «Obra Seleta» de l'Editora José Aguilar Ltda., Rio de Janeiro, 1958, qui présente en introduction l'étude d'Herman Lima sur Coelho Neto. Celle des Edições de Ouro, Rio de Janeiro, 1966, dans la collection «Clássicos Brasileiros», préfacée et notée par M. Cavalcanti Proença, apporte en introduction des notes biographiques intéressantes.

Comme nous aurons à citer des extraits en portugais obéissant aux différentes normes orthographiques qui se sont succédé depuis le 18<sup>e</sup> siècle, nous ne relèverons pas les nombreux écarts par rapport à la norme actuelle.

---

<sup>34</sup> São Paulo, Editora Ática, 1998, p. 72, ch. XIV-1.

## a) Un premier temps de l'écriture des romans du corpus – les années 1870.

Les années 1870 au Brésil seront marquées par d'importants changements historiques et par une accélération de sa modernisation, qui n'allait pas sans provoquer des luttes et des heurts entre les adeptes du statu quo et les autres, abolitionnistes et républicains, notamment :

*Corriam tempos tumultuosos (...) Os intelectuais em evidência erguiam revolucionariamente a bandeira da alforria, que Luís Gama, o poeta negro fazia drapejar no reduto mais duro do escravismo, base das lavouras de café que era São Paulo. A mocidade delirava nos comícios, na imprensa acadêmica, nas agitações de rua, nas Academias de Direito de Recife e de S. Paulo.*<sup>35</sup>

José de Alencar, le premier de nos auteurs, dont l'expérience politique dans la décennie précédente en fait un témoin précieux de ces changements, change aussi sa ligne romanesque. Sa production correspondant à ces années fut définie par son fils comme celle du « politique »<sup>36</sup>, un politique amer et déçu, comme le constate Machado de Assis, l'un des témoins les plus fidèles et lucides d'un auteur qu'il estimait et admirait :

*Não pude reler este livro [O Guarani], sem recordar e comparar a primeira fase da vida do autor com a segunda. 1856 e 1876 são duas almas da mesma pessoa. A primeira data é a do período inicial da produção, quando a alma paga o esforço, e a imaginação não cuida mais que de florir, sem curar dos frutos nem de quem lhos apanhe. Na segunda, estava desenganado. Descontada a vida íntima, os seus últimos tempos foram de misantropo. Era o que ressumbrava dos escritos e do aspecto do homem.*<sup>37</sup>

Araripe Jr. réitère ces mots, mais étend le sentiment d'amertume à toute la société, victime du désenchantement d'une époque « dissolvante », qui correspond aux écritures du corpus, ayant succédé à une autre, de tranquillité, celle de la fable des trois romans :

---

<sup>35</sup> Menezes, Djacir, *op. cit.* p. 218.

<sup>36</sup> Alencar, Mario de, *José de Alencar*, Rio de Janeiro/Paris, Livraria Garnier, 1922, "Collecção Aurea – Paginas escolhidas dos maiores escriptores", p. VIII. *Definem-se na sua vida duas phases: a do poeta de ficção, de 1855 a 1868, e a do politico, de 1868 a 1877.*

<sup>37</sup> Assis, Machado de, "Obra completa", *Crítica*, Vol.III, Rio de Janeiro, Ed.Nova Aguilar, 1997, p. 924. Machado évoque aussi le succès théâtral de sa première comédie en 1857 et le silence méprisant qui accueillit la mise en scène du Jésuite en 1875. L'expression de la révolte de Alencar par la presse a donné alors lieu à la riposte de Nabuco et à la polémique qui s'ensuivit entre les deux hommes. Cette polémique marque l'entrée en scène d'une nouvelle génération pour laquelle Alencar représente une tradition dépassée et à remplacer.

*O mais ligeiro abalo não vinha quebrar a monotonia da vida política [entre 1852 e 56]; na atmosfera moral, reinava completa serenidade; nem sequer uma dessas perturbações na república literária, que deslocam o talento das sendas habituais para, por uma forte emoção, transportá-lo a plainos desconhecidos, inexplorados. A nau do Estado corria placidamente, ao som das águas, sob a doce influência do sistema constitucional. (...) não tínhamos chegado à época dissolvente que atravessamos [1879], época que tem gerado em nós, brasileiros, tão pronunciado desgosto de nós mesmos, em que o desengano rege a estética e o sarcasmo serve-lhe de forma.*<sup>38</sup>

Pour ce critique, Alencar n'était pas fait pour la lutte, ayant trouvé dans son propre talent et dans le prestige de son père une ambiance propice à un "sentiment de bien être, déjà dénoncé dans le *Guarani*, qui révèle l'homme satisfait de soi-même." <sup>39</sup> Araripe suppose qu'Alencar, tout comme ses contemporains d'ailleurs, aurait pris connaissance, dans les dernières années de sa vie, de l'œuvre de Zola, dont « l'horrible inspiration darwinique » l'aurait profondément choqué.

*(...) calcule-se uma paisagem de Watteau de repente invadida por uma turba de sátiros doidos, esguedelhados: pois não seria outra a dor exercida no autor de Iracema pela irrupção desse bando de idéias novas para dentro do hemisfério azulado em que traçara o seu Paquequer e de onde fizera emergir a sua loura Ceci.*<sup>40</sup>

Il est à remarquer dans ces écrits d'Araripe Jr. la présence de la plupart des termes que Silvio Romero va inverser pour sa proposition d'analyse des années 1870 au Brésil, qui seront, pour lui, « les années les plus remarquables de la vie spirituelle du pays » :

Jusqu'à la fin de la guerre du Paraguay en 1870, dit-il, *tout était endormi à l'ombre de la cape du prince heureux*. Mais soudain, *par un mouvement souterrain qui venait de loin*, cette façade centralisée et esclavagiste se fissure laissant apparaître *le sophisme de l'Empire dans son entière nudité*. En politique comme dans la vie intellectuelle tout se met en mouvement : *Dans les régions de la pensée théorique, l'engagement du combat fut encore plus formidable parce que le retard était monstrueux*. Et il termine par la phrase devenue

---

<sup>38</sup> Araripe Jr., *José de Alencar – Perfil literário, in Obra crítica*. Vol. I – 1868-1887. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958, p. 150.

<sup>39</sup> *Id. ibid.*, p. 179.

<sup>40</sup> *id. ibid.*, p. 239

emblématique de la décennie, mais dont la métaphore centrale était déjà chez Araripe Jr : *Une envolée d'idées nouvelles voltigea au-dessus de nos têtes, venant de tous les horizons.*<sup>41</sup>

À Rio de Janeiro, capitale de l'empire, vers laquelle converge cette effervescence intellectuelle, Alencar développe dans ces années une activité littéraire accrue, englobant, dans un ample mouvement, les extrêmes géographiques du pays dans ses romans régionalistes, *O gaúcho*, de 1870 et *O sertanejo*, de 1875. Entre les deux, il place au centre de sa fiction le pôle économique d'alors, avec ce que Roberto Schwarz a appelé, *os romances alencarinos da fazenda*, et dont il dit : *A mim, em matéria do que poderia ter sido, parece que são estes dois os seus melhores livros*<sup>42</sup>. *O tronco do ipê*, de 1871, se passe dans la vallée du Paraíba, proche de Rio, et il est suivi par *Til*, en 1872, dont le cadre s'est déplacé à l'intérieur de São Paulo. À noter que cette trajectoire est celle du café dans sa marche vers l'ouest et vers une modernisation dont il est lui-même l'agent. L'industrialisation et l'urbanisation s'amorcent dans une société où l'arrivée de nouveaux courants esthétiques conteste les valeurs romantiques dans tous les arts. Après la publication du *Gaúcho*, Alencar avait subi les attaques de Franklin Távora, qui lui reprochait le manque de connaissance de la région qu'il entendait décrire. Malgré une évolution plutôt mesquine, cette polémique apporte la discussion sur l'entrée, dans la littérature brésilienne, du particularisme régional.<sup>43</sup> Nous serons amenée à revenir sommairement sur la question du régionalisme à travers les œuvres d'un corpus périphérique, qui s'intéresse à ce qui « ne faisait pas le poids » social ni littéraire, c'est-à-dire, les petites gens et les petites terres qui entouraient les grandes plantations esclavagistes et dépendaient du bon vouloir du fazendeiro pour vivre et survivre dans leurs petits *sítios*.

Le thème de l'esclavage sera l'un des aspects de l'adaptation nécessaire et variable que le roman de modèle européen va devoir intégrer pour s'acclimater au Brésil, avec les résultats analysés par Roberto Schwarz – les idées importées sont tiraillées pour s'adapter à la fois à une idéologie et à un idéal impossible dans une société à la fois libérale et esclavagiste. Les réponses données par Alencar à cette situation sont pour lui les plus adaptées et créatives

---

<sup>41</sup> *Um bando de idéias novas esvoaçou sobre nós de todos os pontos do horizonte*. Romero, Sílvio, "Explicações indispensáveis" dans le Prologue à *Tobias Barreto, Vários escritos*, 1<sup>a</sup>. ed., Rio de Janeiro, 1900, pp XXIII-XXIV.

<sup>42</sup> Schwarz, Roberto, *Ao vencedor as batatas – Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1981, p. 59.

<sup>43</sup> Machado, Regina M.A., *D'une fazenda l'autre*, Colloque sur *La formation du roman au Brésil*, CREPAL, Sorbonne, 3-5/11/2005.

jusqu'à la arrivée de Machado de Assis et restent productives jusqu'au Modernisme. Une deuxième grande polémique littéraire menée par José de Alencar contre Joaquim Nabuco, en 1875, mettra en discussion des valeurs littéraires et leur thématique, faisant apparaître, entre autres, le problème de l'esclavage et de l'esclave dans toute sa difficulté littéraire.

*Nabuco põe o dedo em fraquezas reais, mas para escondê-las; Alencar pelo contrário incide nelas tenazmente, guiado pelo senso da realidade, que o leva a sentir, precisamente aí, o assunto novo e o elemento brasileiro. Ao circunscrevê-las sem as resolver, não faz grande literatura, mas fixa e varia elementos dela – um exemplo a mais de como é tortuoso o andamento da criação literária.*<sup>44</sup>

## **José de Alencar : un auteur de son temps.**

### ***Le politique***

Un peu avant d'être nommé Ministre de la Justice, le conservateur José de Alencar avait publié un volume d'articles parus antérieurement dans la presse, et qui ont alors reçu le titre de *O sistema representativo*. Sur ce livre, Magalhães Jr. cite une critique de Machado de Assis dont nous transcrivons ici un extrait, qui peut aider à rendre moins prévisible l'image d'un auteur dont la renommée cache souvent une complexité encore loin d'être épuisée.

*Quem entra para o poder com tais diplomas tem direito ao reconhecimento de todos. Que maior serviço se pode prestar a uma nação do que pensar maduramente nos meios de fazer com que ela se governe com a maior liberdade? O autor do Sistema Representativo estudou profundamente o problema da representação das minorias, idéia fecundíssima e necessária à legítima expressão da vontade pública.*<sup>45</sup>

Lors de son entrée au ministère, il était un ardent défenseur de la monarchie, « *um servidor dedicado do gabinete e ardia em zelos, na defesa do imperador e da monarquia.* »<sup>46</sup> Mais, brouillé avec ses collègues et avec l'Empereur lui-même, il n'y reste que pendant un an et demi. Lorsqu'il postule au Sénat et que sa nomination est refusée par l'Empereur, malgré sa position en tête de liste, il quitte le pouvoir. « *A data da degola senatorial de Alencar foi o dia*

---

<sup>44</sup> Schwarz, Roberto, *op. cit.*, p. 32.

<sup>45</sup> Article de Machado de Assis, publié dans le journal *Imprensa Acadêmica*, de S. Paulo, sous le pseudonyme de Glaucus, et reproduit dans Magalhães Jr., R., *Ao Redor de Machado de Assis, (Pesquisas e Interpretações)*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1958, p. 76-77.

<sup>46</sup> Magalhães Jr., Raimundo, *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro, MEC/Ed. Civilização Brasileira, 1977, p. 219.

27 de abril de 1870. E Taunay, insuspeito, por ser amigo pessoal de D. Pedro II, disse que “imensa e geral foi a surpresa”.<sup>47</sup>

De retour à la chambre des députés, il agit en conservateur acharné en combattant la loi qui déclarait libres les enfants nés de mère esclave, la *Lei do Ventre Livre*, adoptée finalement en 1871, l’année de la publication de *O tronco do ipê*.

*Insistia em que a lei projetada era iníqua e bárbara, « porque concede a liberdade à prole e a nega à geração atual, cheia de serviços e de dedicação. » (...) Era com essa espécie de lógica arrevezada que Alencar investia, demagogicamente, contra o projeto, aparentando, por vezes, querer a liberdade total, mas como um argumento para negá-la. Na verdade, não queria mudança alguma.*<sup>48</sup>

Actuellement, sa connaissance des lois et son effort de modernisation juridique font l’objet d’études récentes qui semblent se multiplier, rendant plus complexe l’image du conservateur raciste, qui ne se justifie plus d’elle-même. Pour la génération de José de Alencar, jusqu’à ce qu’elle trouve sa maturité, une nation devait respecter l’ordre établi dans les propositions d’approximation entre l’État et la famille. « *Ele buscava as nossas tradições e imaginava que elas definiriam um projeto gerado por uma autoconsciência do futuro.* »<sup>49</sup> Pour lui, ces expériences du passé, inventées en tant que tradition, définiraient une direction pour le progrès d’une nation neuve, à travers ses textes juridiques et ses formes romanesques sans limitation d’un modèle figé, mais pleines d’idées ouvertes. Cela faisait de lui un politique tout à fait différent des « luzias » libéraux exaltés, et de ses corréligionnaires conservateurs « saquaremas », car ce n’était pas l’occupation du pouvoir qui l’intéressait, mais l’élaboration d’outils capables d’infléchir le développement de la nation.<sup>50</sup>

Dans un conte écrit entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle, « *História antiga* », Valdomiro Silveira rend un hommage contradictoire à la loi promulguée par José de Alencar en 1869, dont l’article deux interdisait la séparation entre parents et enfants mineurs de 15 ans, mais dont seul le premier article, interdisant la vente publique d’esclaves, est resté dans

---

<sup>47</sup> *id. ibid.* p. 244.

<sup>48</sup> *id. ibid.*, p. 282

<sup>49</sup> Rodrigues, Antonio Edmilson Martins, *José de Alencar – O Poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2001, p. 123.

<sup>50</sup> *id. ibid.* Voir aussi Silva, Hebe Cristina da, *Imagens da escravidão : uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*, « Dissertação de mestrado », Campinas, UNICAMP, 2004; directeur de recherches Prof. Abreu, Márcia Azevedo de.

les mémoires.<sup>51</sup> Face à sa fazenda décadente et au *cafezal* brûlé par les gelées, un *fazendeiro* autrefois puissant, est obligé de se défaire de ses seuls biens vendables avec un certain profit, soit les esclaves. Décidé à vendre une vieille esclave peu productive, devenue une bouche inutile, il oublie qu'avec la mère il sera obligé de vendre aussi la fille, vraisemblablement sa propre fille également.

- *De certo ! Inda se 'o menos ela fôsse que nem a filha, que tem préstimo p'r'um isto e p'r'um aquilo; vá! Mas porém é uma tigüera cansadona, que não dá mesmo nada!*

*Estava descarçando o algodão, parou um instante:*

- *Mas como é, seu Romualdo? Você não se alembra que não pode passar para diante o coirão sem a cria?*

*Foi água na fervura. Êle pôs-se a bater as mãos, muito pensativo e aborrecido:*

- *Ora, e esta! Uma coisa que não há gato nem cachorro que não saiba!*<sup>52</sup>

Le travail juridique et ministériel accompli tout le long de sa vie apparaît à Alencar, dans les écrits de la maturité, comme étant entouré par une incompréhension tenace. Avocat et député, comme il avait été ministre honnête et intransigeant dans sa fierté et relative jeunesse, il voit son action toujours incomprise par ses pairs.

*Apesar de me haver dado o Criador algum talento, eu o empregava tão de través e desastradamente que passava por estúpido. Tornei-me um coisa à-toa, um zero; a única serventia que acharam em mim foi a de apregoar nas praças e ruas uns anexins antigos, chamados leis. Quando eu passava gritando, davam todas muitas risadas, pregavam-me rabos de palha, encapelavam-me o chapéu, e perseguiam-me com temíveis surriadas.*<sup>53</sup>

En tant que conservateur dissident, Alencar alors une personnalité influente malgré son amertume, détient une voix dont le retentissement les républicains vont essayer d'attirer dans leur camp, au moins par la sympathie. Quintino Bocaiúva lui propose ainsi de publier le roman *Til* dans son journal *A República*. Alencar, encore secoué par les attaques subies dans *Questões do dia*, accepte et remercie ses amis républicains, en confirmant ainsi les suspicions

---

<sup>51</sup> *Lei de 15/9/1869. Decreto n° 1855: Art. 1° - Todas as vendas de escravos debaixo de pregão e em exposição pública ficam proibidas. Os leilões comerciais de escravos ficam proibidos, (...) Art. 2° - Em todas as vendas de escravos, ou sejam particulares ou judiciais, é proibido, sob pena de nulidade, separar o marido da mulher, o filho do pai ou da mãe, salvo sendo os filhos maiores de 15 anos. In Raimundo Magalhães Jr., op. cit., p. 235.*

<sup>52</sup> Silveira, Valdomiro, « História antiga » in *Os caboclos* (contos). (1ère éd. 1920) Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1962, p.104

<sup>53</sup> Alencar, José de, « A corte do leão – obra escrita por um asno », op. cit., p. 1187



qui pèsent sur lui, d'être un « républicain déguisé ».<sup>54</sup> Néanmoins, il confirme encore sa foi monarchiste, en même temps que son renoncement désenchanté aux chemins que prend le régime.

*Olhe, aqui em confidência lho digo, que não nos ouçam. Eu, se fosse, como o amigo, um republicano sincero, em vez de obstinado monarquista que sou e serei já agora até o suicídio dessa realza tão mal compreendida; (...)*<sup>55</sup>

### ***La formation de l'écrivain***

Nous ne traiterons pas de l'ensemble de son œuvre, car c'est surtout de l'œuvre de Sênio que nous parlerons, la signature qu'il a adoptée pour les œuvres écrites après son expérience comme ministre de D. Pedro II.

*Em 1868 a alta política arrebatou-me às letras para só restituir-me em 1870. Tão vivas eram as saudades dos meus borrões, que apenas despedi a pasta auriverde dos negócios de estado, fui tirar da gaveta onde havia escondido, a outra pasta do velho papelão, todo rabiscado, que era então a arca do meu tesouro.*

*Aí começa a outra idade de autor, à qual chamei de minha velhice literária, adotando o pseudônimo de Sênio, e outros querem seja a da decrepitude. Não me afligi com isto, eu que, digo-lhe com todas as veras, desejaria fazer-me escritor póstumo, trocando de boa vontade os favores do presente pelas severidades do futuro.*<sup>56</sup>

Nous remarquons surtout que lui-même se considère un vieil écrivain, mais dénonce toute idée de décrépitude littéraire refusant, dans le paragraphe suivant, tout intérêt à des détails de « psychologie littéraire ». Il se référerait certainement aux attaques de Franklin Tavora qui censurait, en 1871, l'abondance des notes explicatives dans ses romans.

*Sênio tem a mania das notas. Não há volume seu, dentre os últimos que assinalam a sua precoce decadência literária, que não seja acompanhado de alguns desses enxertos, que em sua maioria só servem para desabonar o autor.*<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Magalhães Jr., Raimundo, *op. cit.*, p. 301

<sup>55</sup> Alencar, José de, “*Ensaio literários - O vate bragantino - II*” in “*Obra completa*”, Vol. IV. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda. 1960, p. 987

<sup>56</sup> Alencar, José de, *Como e porque sou romancista*, lettre publiée en 1873. “*Obra completa*”, Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 1958. vol. I, p. 154.

<sup>57</sup> Magalhães Jr., Raimundo, *op. cit.*, p. 297

La période signée Sênio n'est pas une époque de grands changements seulement pour l'auteur; Sílvio Romero, dans l'extrait déjà cité énumère, parmi les transformations de la décennie, celles qui se réfèrent directement aux thèmes des romans de notre corpus, qu'il associe à la contestation littéraire des formes consacrées par le romantisme. Jusqu'en 1868, dit-il, « *l'institution servile et les droits traditionnels de la féodalité effective des grands propriétaires, [n'avaient encore subi] aucune réfutation même la plus détournée; ni le romantisme, avec ses douces tromperies et ses charmantes rêveries, la plus effacée des querelles réactives.* »<sup>58</sup>

Quant au vœu de « se faire un écrivain posthume », Alencar a sans doute été écouté par Brás Cubas. Nous reprendrons ensuite quelques-unes de ses déclarations sur les influences reçues qui intéressent de plus près notre corpus, en nous référant tout d'abord à l'unique notice autobiographique qu'il a laissée. Il y parle des lectures que, enfant, il faisait à haute voix et certainement avec talent, à en juger par les larmes qu'il arrachait à son auditoire. Le répertoire romantique de la bibliothèque familiale était réduit : « une douzaine d'œuvres », dont il se rappelle uniquement *Armanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas* et *Celestina*, qui l'ont marqué.

*Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vêzes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor.*

Lorsqu'il part pour São Paulo faire son droit, il emporte dans ses bagages les ébauches d'un roman inspiré par son ami, Joaquim Sombra, chef de mouvement révolutionnaire à Exu, dans le sertão de Pernambuco. Des deux « moules » qu'il reconnaît à ses débuts d'écriture, ce récit apportait le côté « *enjoué, frais, joueur, embaumant les grâces et les parfums agrestes.* » L'autre moule venait de ses lectures des romans feuilletons, où « *la scène commençait dans les ruines d'un château, enveloppées dans le linceul terne d'un clair de lune; ou alors dans une chapelle gothique à peine éclairée par une lampe défaillante dont la lumière s'effrangeait sur la pierre d'une tombe.* »<sup>59</sup> En décrivant ses lectures d'enfant, Alencar pourrait très bien y avoir introduit son contact plus assidu avec la littérature anglaise, postérieur à son mariage, et justement sensible dans la période qui nous intéresse, celle signée

---

<sup>58</sup> Romero, Sílvio, *op. cit.*.

<sup>59</sup> Alencar, José de, *Como e porque sou romancista, op. cit.*, p. 136.

Sênio. En effet, nous retrouvons ce même goût pour les romans gothiques dans les lectures, également à haute voix, dans l'ambiance familiale de Jane Austen, où les auteurs pratiqués pourraient vraisemblablement faire partie de la bibliothèque de la belle-famille de José de Alencar.

*Jane lut beaucoup : Fielding et Richardson, Smollet et Sterne, les poèmes élégiaques de Cowper et le livre alors célèbre de Gilpin sur le « pittoresque » (la passion des jardins et paysages est une des sources fondamentales du roman anglais) ; quelques classiques, un peu d'histoire, des romans surtout. La famille Austen était grande dévoreuse de romans (sentimentaux ou gothiques – ce sont bientôt les années triomphales de Mrs. Radcliffe) ; les romans paraissaient par centaines, et on pouvait se les procurer aisément pour pas cher grâce aux bibliothèques circulantes de prêt qui venaient d'être inventées. On lisait souvent à haute voix après le dîner.<sup>60</sup>*

Mais c'est dans le milieu académique de São Paulo qu'il découvre l'expression littéraire propre à son temps, grâce aux échanges de livres pratiqués entre étudiants. Les ouvrages littéraires, rares et chers, semblent venir tous d'Europe, et ne circulaient pas autrement, faute de librairies et de cabinets de lecture, qu'il ne trouvera que plus tard, à Rio. L'un des étudiants le mieux approvisionné en livres était alors son futur ami Francisco Otaviano, chez qui il découvre Balzac, malgré son français déficient et l'opposition du parent qui l'hébergeait à ces lectures romanesques. Nonobstant les difficultés de la langue, qui « ne ressemblait en rien à celle de Fénelon et Voltaire » qu'il avait déjà traduits, il commence par les nouvelles les plus courtes et très vite le chemin s'ouvre devant le jeune lecteur avide.

*Gastei oito dias com a Grenadière, porém um mês depois acabei o volume de Balzac; e no resto do ano li o que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo de Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo.<sup>61</sup>*

Il se considère préparé à une réception déjà bien informée de ces lectures, par ses propres exercices de fantaisie littéraire inspirée des récits de son ami révolutionnaire. *O molde do romance, qual mo havia revelado por mera casualidade aquêlo arrojo de criança a tecer uma novela com os fios de uma ventura real, fui encontrá-lo fundido com a elegância e beleza que jamais lhe poderia dar.<sup>62</sup>*

---

<sup>60</sup> Austen, Jane, *Orgueil et préjugés*. Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1979. Note biographique de Jacques Roubaud, p. 314

<sup>61</sup> Alencar, José de, *Como e porque sou romancista*, op. cit., p. 139

<sup>62</sup> *Id. ibid.*

À l'exemple de Balzac, en considérant son activité créatrice et artistique comme une interprétation de l'histoire, Alencar va concevoir le présent « *en tant qu'histoire, comme quelque chose qui résulte de l'histoire* ». <sup>63</sup> C'est aussi chez lui qu'il trouvera des éléments de la progression du roman vers le réalisme, dans ce qu'Auerbach appelle « *réalisme d'atmosphère* » propre à leur siècle et à ses transformations et qu'il relie à un « *historisme d'atmosphère* » propre au romantisme-réalisme.

*La même forme d'esprit – à savoir le romantisme – qui avait commencé à éprouver si vivement et sensuellement l'unité stylistique des époques antérieures, leur unité d'atmosphère, qui avait découvert le moyen âge, la Renaissance et aussi la particularité historique de certaines civilisations étrangères (Espagne, Orient), cette même forme d'esprit développa aussi la compréhension organique de l'atmosphère propre au siècle, dans les nombreuses manifestations où elle se révélait. L'historisme d'atmosphère et le réalisme d'atmosphère sont étroitement liés ; Michelet et Balzac sont liés par les mêmes courants.* <sup>64</sup>

En romancier accompli qui livre rétrospectivement ses réflexions, Alencar parle dans son auto-analyse de ce qui a marqué par la suite toute sa création littéraire – ce qui l'entoure et dont il se sent responsable, ainsi que de la forme littéraire où il va trouver sa voie. Cette forme sera marquée également par ce qui caractérise alors le milieu académique lui-même et l'oratoire juridique : *O único tributo que paguei então à moda acadêmica, foi o das citações. Era nesse ano de bom tom ter de memória frases e trechos escolhidos dos melhores autores para repeti-los a propósito.* <sup>65</sup> L'autorité fournie à l'oeuvre, juridique ou littéraire, par les citations des auteurs classiques, ainsi que par les mythologies antiques, semble avoir marqué toute sa génération, comme nous le verrons encore plus fortement chez Bernardo Guimarães. Avec cet écrivain il a partagé l'influence de Byron, auteur qu'il copie en 1845: « *esse ano foi consagrado à mania que então grassava de byronizar.* » Il ne se sentait pas une grande affinité avec ce poète, mais il s'amusait à l'imiter avec succès, tout comme Hugo ou Lamartine. Ensuite, étudiant à Olinda, il découvre les chroniqueurs de l'époque coloniale dans la vieille bibliothèque d'un monastère; il reconstitue dans son imagination les paysages de son pays natal, le Ceará, qu'il avait parcourus dans son enfance et qui l'avaient fortement marqué. De retour à Rio, il s'abonne à un cabinet de lecture *riche en collections des meilleures nouvelles et romans issus jusqu'alors des presses françaises et belges.* <sup>66</sup> Il « *dévore les*

---

<sup>63</sup> Auerbach, Erich, *op. cit.*, p. 475

<sup>64</sup> *Id. ibid.*, p. 469.

<sup>65</sup> Alencar, José de, *Como e porque sou romancista*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>66</sup> *Id. ibid.* p. 144

*romans maritimes de Walter Scott et Cooper* » et passe ensuite au Capitaine Marryat. Ce sont ses plus grands enchantements à cette époque. Il avoue avoir reçu une profonde impression de Cooper en tant que poète de la mer, de Chateaubriand comme modèle pour chanter la poésie américaine, tout en reconnaissant que, pour ce faire, son plus grand maître fut « *la splendide nature qui l'entourait,* » laquelle lui fournit « *le portique majestueux par lequel passa son âme pour pénétrer dans le passé de sa patrie.* »<sup>67</sup> Avec l'aide du libraire français propriétaire de ce qu'il appelle à la fois, « librairie » et « cabinet de lecture », il finit de lire toute l'œuvre de Balzac, ainsi qu'Alexandre Dumas, Arlincourt, Soulié, Eugène Sue et autres.

### ***L'œuvre analysée par le créateur***

Ce sont celles-ci les influences qu'il pense à évoquer lui-même. Pour compléter ces informations fournies par le romancier, notre corpus peut être aussi éclairé par l'évocation de ses préoccupations constantes, qui se traduisent et se résument dans l'analyse chronologique qu'il fait rétrospectivement de son œuvre littéraire, en la reprenant et l'organisant dans la préface à *Sonhos d'Ouro*, « *Bênção paterna* »<sup>68</sup>. Ici, José de Alencar divise la littérature brésilienne en trois phases, et, surtout, subdivise la troisième, dont les éléments nous intéressent au plus haut point.

La première phase, qu'il appelle *aborigène*, serait constituée par les légendes des Indiens, mais qui renvoie aussi, lorsqu'il y inclue les histoires qu'un peuple enfant écoutait depuis le berceau, à sa propre enfance et aux récits de la tradition orale dans sa province natale, le Ceará qu'il avait quitté très tôt. Le poème en prose, épopée embryon du roman national qu'est en réalité *Iracema*, est l'œuvre emblématique de cette phase.

La deuxième période, qu'il appelle *historique*, se confond avec la période coloniale et correspond à l'élaboration d'une nouvelle forme de langage, de la modification des coutumes de l'envahisseur sous l'influx de la nature américaine. Ici il situe *O Guarani* et *Minas de Prata*.

---

<sup>67</sup> *Id. ibid.* p. 148

<sup>68</sup> Alencar, José de, « *Bênção Paterna* », préface à *Sonhos d'Ouro* datée de 23/07/1872. "Obra completa", Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1955, Vol. XII, pp. 29-38.

La troisième période commence avec *l'indépendance politique* ; elle correspond donc à une période précise, dont le début se situe en 1822. Et ici, l'écrivain romantique engagé, dont la patrie, la langue, la littérature doivent se construire avec sa contribution, explique en détail des préoccupations qui convergent vers notre corpus.

La première tâche qui revient à la littérature est de consolider l'indépendance « des cœurs et des âmes » nationales, tout en préservant les traditions déjà formées dans certains recoins préservés. Les romans qui accomplissent cette mission, sont *O Tronco do ipê*, *Til* et *O Gaúcho*, mais pas au même degré, car le premier, l'œuvre d'ouverture de notre corpus, se passe dans une région proche de la cour qui, du fait de sa situation, subit plus fortement l'influx des idées européennes. Et, l'on peut dire aussi, qui se charge de mettre en discussion les modes, la politique, tout ce qui vient de l'Europe vers la capitale impériale toute proche et que *O Tronco do ipê* filtre et commente depuis une fazenda différente des autres deux.

*O Tronco do ipê, Til e O Gaúcho vieram dali [desses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado]; embora, no primeiro sobretudo, se note já, devido à proximidade da corte e à data mais recente, a influência da nova cidade, que de dia em dia se modifica e se repassa do espírito forasteiro.*<sup>69</sup>

Pour lui, ainsi, *O Tronco do ipê* ne se situe pas tout à fait au même plan que les deux autres œuvres. Les raisons évoquées par l'auteur se réfèrent au lieu de l'intrigue de ce roman, la vallée du Paraíba proche de la capitale impériale du Brésil, Rio de Janeiro, et au temps de l'action, plus récent. En conséquence, ce roman enregistre une influence plus marquée de la ville « qui se modifie à chaque jour et s'empreint de l'esprit étranger », tandis que les deux autres décrivent des terroirs préservés par l'éloignement - une fazenda dans l'intérieur de São Paulo et une *estância* dans le Rio Grande do Sul - en relative autarcie, tout au moins par rapport à la vie urbaine telle qu'elle se manifestait alors dans la seule grande ville du pays.<sup>70</sup> Nous essayerons d'ajouter à la raison entrevue par l'auteur, d'autres réflexions qui justifient encore d'avantage cette différenciation entre *O Tronco do ipê* et les autres œuvres de « consolidation nationale ».

---

<sup>69</sup> *Id. ibid.*, p. 35.

<sup>70</sup> L'intérieur de São Paulo, Alencar l'avait connu au cours d'un voyage pendant ses années d'étudiant en droit ; quant à la région des « *pampas gaúchos* », dans le Rio Grande do Sul, il ne la connaissait pas, ce qui lui a été reproché par la critique réaliste et régionaliste.

Son analyse se termine par les villes en train de se former dans ces pays « adolescents », fascinés par les idées importées, parmi lesquelles dominent les influences portugaise et française, cette dernière lui apparaissant comme un contrepoids indispensable pour rééquilibrer (ou neutraliser) la première. Cette thématique n'est pas étrangère aux problèmes déjà mis en discussion dans *O tronco do ipê*, mais qu'il se place sous l'une ou l'autre de ces influences, sa réflexion tend inlassablement vers l'élaboration de ce « sentiment intime de la nationalité » que Machado de Assis va préciser plus tard. Dans ses romans, il reconnaît et défend la présence de l'influence étrangère, mais surtout parce que celle-ci est ancrée dans l'expression même de la société, car comment « tirer sa photographie sans lui reproduire les traits », à cette société citadine de la capitale, qui s'habille selon la mode française et se ballade en babillant dans un vocabulaire composite qui se prétend universel. Les romans représentatifs de « cette lutte entre l'esprit local et l'invasion étrangère » sont *Lucíola*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, mais aussi, comme nous verrons, le roman de la fazenda qui nous intéresse.

### ***La réception d'une création artistique***

Dans son œuvre et peut-être, comme nous essayerons de le montrer, surtout dans les « romans de la fazenda », Alencar ébauche une problématisation qui ne sera achevée que par Machado de Assis, qui, pour plusieurs critiques, se situe dans la droite ligne de l'élaboration littéraire montée en ombre dans les romans de Alencar. Pour Roberto Schwarz, ce qui est périphérique chez Alencar sera attiré vers le centre du roman machadien, ce déplacement affectant autant les motifs (européens) que la tonalité grandiloquente et sérieuse du narrateur alencarien. Ces éléments, à peine désignés par l'ironie du narrateur et surtout des personnages secondaires chez le premier, prendront leur juste tonalité grotesque chez le second. La fazenda esclavagiste se révèle comme un « monde réduit » où les contradictions de la société impériale brésilienne apparaissent en filigrane, sans que le récit prétende apporter les réponses à la problématique qu'il évoque et à laquelle il ne peut apporter que ses propres solutions littéraires.

*Frente a frente, no espaço estreito e lógico de um romance [et d'une fazenda], [forma européia e sociabilidade local] contradizem-se em princípio, ao passo que a sua contradição não é levada adiante por... senso da realidade. Nem conciliadas, nem em guerra, não dão a referência uma à outra, de que precisariam para desmanchar a sua imagem convencional e ganhar integridade artística : a primeira fica sem*

*verossimilhança, a segunda fica sem importância, e o todo é peço e desequilibrado. Todo, no entanto – eis a surpresa – em que há felicidade imitativa, o « cunho nacional » que leva Alencar a insistir na receita, a estabilizá-la para as nossas letras. Para a tradição de nosso Realismo, é o seu legado mais profundo.<sup>71</sup>*

Certains termes de l'analyse ci-dessus entrent dans notre réflexion sur l'œuvre de José de Alencar, pour montrer qu'en se servant de touches formelles dictées par sa sensibilité et ses connaissances littéraires, juridiques, historiques, etc., Alencar avait déjà commencé à retourner les valeurs du monde qui l'entourait. L'auteur appartient à ce monde, mais sa création en déborde, tant que faire se peut, étant donné les différentes limitations signalées par les critiques, celles dues à sa naissance privilégiée, comme l'a remarqué son parent Araripe Jr. ou comme cela ressort de cette chronique de Monteiro Lobato sur Machado de Assis, sur un tout autre registre, mais qui met le doigt sur la même touche que le critique contemporain des deux écrivains.

*Talvez que o Destino o fizesse nascer no degrau último justamente para que a sua ascensão fosse completa e ele pudesse ter a intuição perfeita de tudo. Quem nasce em degrau do meio só adquire experiencia daí para cima – e jamais será um completo.<sup>72</sup>*

## **Bernardo Guimarães : un écrivain méprisé pour cause de pédagogie ?**

Les auteurs qui ont traité du thème des fazendas de café entre romantisme et réalisme sont regroupés par Monteiro Lobato sous une de ses assertions perfides et à la demi-vérité savoureuse qui peut être prise comme une incitation à la relecture. « *No concerto dos nossos romancistas, onde Alencar é o piano querido das moças e Macedo a sensaboria d'um flautim piegas, Bernardo é a sanfona.* »<sup>73</sup> Dans cette synthèse métaphorique, Alencar e Bernardo Guimarães sont figurés par des instruments iconiques, qui dispensent le qualificatif, nécessaire pour désigner Macedo. Nous essayerons de voir pourquoi leur image malgré toutes les restrictions subies, résiste et s'affirme auprès d'un public lecteur encore fidèle aujourd'hui.

---

<sup>71</sup> Schwarz, Roberto, *Ao vencedor as batatas – Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1981, p. 38.

<sup>72</sup> Lobato, Monteiro, "Assis, Machado de", in *Urupês – outros contos e coisas*, op. cit., p. 575

<sup>73</sup> Lobato, Monteiro, "A vida em Oblivion", in *Urupês – outros contos e coisas*, op. cit., p. 141.



## *L'homme plus visible que l'écrivain*

Le deuxième auteur du corpus, Bernardo Guimarães était, avec Alencar, le préféré du public dans le genre « romance *brazileiro* », genre qui s'impose dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, selon José Veríssimo. D'après ce critique, l'appellation est apparue sous le titre *Dous amores*, de Macedo, en 1848 et depuis, elle retenait la préférence d'un public qui aimait se voir ainsi reflété dans ce qu'il lisait.<sup>74</sup> Machado de Assis, à propos de la publication d'*Iracema* en 1865, énumère les écrivains proches de José de Alencar par la thématique nationaliste et indianiste : José Basílio da Gama, Domingos José Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Araújo Porto-Alegre, Bernardo Guimarães.<sup>75</sup> Ce sont ainsi les romans « sertanistes » de Bernardo Guimarães, héritiers du courant indianiste qui retiennent généralement l'attention de la critique. Ses traits stylistiques remarquables se concrétisent dans une prose décontractée, relâchée pour certains, une *conversa de rancho* donnant le ton à des romans qui inaugurent le régionalisme romantique au Brésil.

*... os romances desse juiz, Bernardo Joaquim da Silva Guimarães, parecem boa prosa da roça, cadenciada pelo fumo de rôlo que vai caindo no côncavo da mão, ou pela marcha das bestas de viagem, (...). Conversa de bacharel bastante letrado para florear as descrições e suspender a curiosidade do ouvinte, mas bastante matuto para exprimir fielmente a inspiração do gênio dos lugares.*<sup>76</sup>

Pour Antonio Candido, cet écrivain qui fait partie de la deuxième génération romantique, opère avec sa prose la fusion d'Álvares de Azevedo et Manuel Antônio de Almeida. Cependant, « son univers psychologique, de conception essentiellement romantique, est réductible à quelques situations et types fondamentaux, schématisés sur des représentations les plus courantes de héros, héroïne, père et bandit ».<sup>77</sup> Bien que les observations ci-dessus concernent surtout son œuvre sertaniste, elles peuvent s'étendre à son roman abolitionniste, dont le thème l'aurait emmené à abandonner sa récurrente vision optimiste de l'humanité ainsi que ses paysages préférentiels.

*Apesar de ter situado uma narrativa em São Paulo e outra na Província do Rio de Janeiro (Rosaura e Escrava Isaura); (...) o seu mundo predileto é o oeste de Minas e*

---

<sup>74</sup> Veríssimo, José, *Estudos de Literatura Brasileira – Segunda série*. Rio de Janeiro, H. Garnier Livreiro-Editor, 1899, p. 257.

<sup>75</sup> Magalhães Jr., Raimundo, *op. cit.*, p. 185.

<sup>76</sup> Candido, Antonio, *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos) – 2<sup>o</sup> volume (1836-1880) (2<sup>a</sup>.ed.)*, São Paulo, Livraria Martins Ed. (1964 – date d'impression), p. 233.

<sup>77</sup> *Id. ibid.*, p. 235.

*o sul de Goiás (...). Zona de fazendas esparsas, gente rude e primitiva, que deixou péssima impressão em Saint-Hilaire; para Bernardo, todavia, as mulheres eram ali mais belas, e os homens, melhores, mais valentes.*

*Alias, para êle, os homens eram, no fundo, todos honestos; por isso mesmo, certa feita, sendo juiz de Catalão, mandou abrir a cadeia e soltar os coitados dos presos, depois dum simulacro de julgamento... (...) O único perverso integral e sem retôrno é Leôncio, o senhor e carrasco da escrava Isaura.<sup>78</sup>*

Un problème qui semble faire hésiter la critique est celui de décider qui, du poète ou du fictionniste, mériterait d'être conservé dans le canon, mais ce que paraît avoir retenu le public, avec le passage du temps, est plutôt l'œuvre du romancier et, en particulier, *A escrava Isaura*, qu'il ne cesse de plébisciter, que ce soit sous forme imprimée ou audio-visuelle. Dans ce roman, Bernardo Guimarães abandonne les représentations du monde du sertão, qui disparaît pour faire place à un thème plus urgent en 1875, l'abolitionnisme. Encore ici, l'écrivain engagé est placé par la critique sous une lumière plutôt condescendante, et semble, pour Alcântara Machado, être bien moins important que l'homme.

*Não falemos no escritor. Porém gozemos o homem. Que sujeito extraordinário. Está que está esperando um livro como o de René Benjamin sobre Balzac: A vida Romântica de Bernardo Joaquim da Silva Guimarães.<sup>79</sup>*

Entré à l'académie de droit de S.Paulo en 1846, la même année qu'Alencar et contrairement à celui-ci, il participe intensément à la vie étudiante et bohémienne qui domine la ville de trente mille habitants avec ses discours, ses beuveries et amours scandaleuses. De cette période, *Rosaura a enfeitada* donnerait un témoignage fidèle de la ville et sa population, souvent scandalisée par les aventures livresques des étudiants. *Tôdas as extravagâncias Byron era quem ditava. A vida imitava a literatura e esta era o pão nosso de cada dia.<sup>80</sup>*

Couto de Magalhães, de passage par Catalão, le trouve dans une maison sans un seul meuble, sale, buvant dans des godets ébréchés. Pires de Almeida le décrit, juge de paix à Ouro Preto, allongé dans son hamac, demandant à son « *moleque* » de secouer bruyamment de grandes nappes rouges pour fabriquer une tempête; de lancer en l'air de petits bouts de papier en feu, après quoi il pouvait commencer à lire le premier chant de la *Divine Comédie*. Des étudiants de S.Paulo en vacances à Ouro Preto (c'est Lúcio de Mendonça qui raconte, toujours

---

<sup>78</sup> *Id. ibid.*, p. 234

<sup>79</sup> Machado, Antônio de Alcântara, *op. cit.*, p. 216.

<sup>80</sup> *Id. ibid.* p. 220

d'après Alcântara Machado) rencontrent au milieu d'une halte de muletiers un type maigre et hirsute, mal habillé, "sans chapeau ni cravate", l'air endormi, qui soudain se réveille pour se mêler à la discussion des étudiants sur la littérature française.

*E é assim sem gravata, mal vestido, sujo, sonolento, fumando e bebendo que eu queria que o romancista o pusesse diante da gente. Assim mesmo. E só deixando a vagabundagem caipira para figurar em grandes pagodeiras. Mas ainda nestas calado e pensativo. Semeando tempestades sem se mexer. Apenas lá de vez em quando um gozinho de éter. Para desmanchar o nó da garganta como ele falava.<sup>81</sup>*

Basílio de Magalhães, dans sa biographie évoque l'importance de l'écrivain pour connaître la vie étudiante dans le petit bourg qu'était alors São Paulo. L'importance du roman *Rosaura, a enfeitada*, disparu du canon et de la mémoire littéraire, est également reconnu par d'autres critiques pour son importance dans l'illustration de la vie de la capitale provinciale. Cet autoportrait ainsi que ceux de ses camarades d'alors auraient été de la plus grande importance pour confirmer les traits de certaines figures d'étudiants qui, dans *A escrava Isaura*, interviennent dans les épisodes des villes d'Olinda et Recife, mais malheureusement, nous n'avons pas pu consulter ce roman.

*Não sei como escapou aos críticos do escriptor mineiro a fiel descrição das estudantadas, de que foi elle magna pars, e que se encontra no primeiro volume de « Rosaura, a enfeitada ». Antoretou-se elle ahi, focalizando tambem, em traços indeleveis, o conspecto physico-psychico de Alvares de Azevedo e Aureliano Lessa.<sup>82</sup>*

### ***L'apport d'une vision du monde impliquée***

Dans *Dialética da colonização*, Alfredo Bosi commente le manque de vision esthétique de ce *mineiro* qui décrit l'art baroque des villes de l'or du Minas Gerais, perplexe devant des formes pour lesquelles le provincial romantique n'avait pas les outils esthétiques requis.

*Não admira, portanto, que um regionalista romântico, nascido e criado em Ouro Preto, Bernardo Guimarães, tenha dito dos profetas de Congonhas do Campo*

---

<sup>81</sup> *Id. ibid.* p. 224

<sup>82</sup> Magalhães, Basílio de, *Bernardo Guimarães – esboço biographico e critico*, op. cit., p. 27.

*palavras de absoluta incompreensão estética misturadas embora de espanto pelo vigor exceptional do Aleijadinho.*<sup>83</sup>

Cet extrait nous permet d'introduire une question capitale, suscitée par l'organisation même du corpus. Ce qui apparaît généralement comme une limitation pour les critiques, nous est apparue dans l'ensemble des lectures mises côte à côte, comme une extraordinaire sensibilité commune à nos trois écrivains, qui leur fait faire un certain nombre de pas inauguraux, résultat de préoccupations communes et, visionnaires pour les deux premiers, dénonciatrices pour le dernier. Ce sont elles qui les font entrevoir ce pourquoi ils n'étaient pas armés, ni esthétiquement ni en général idéologiquement, et essayer de faire arriver coûte que coûte à leur public une production artistique contenue dans des formes et expressions que ce public ne discernait pas complètement en raison de l'organisation même de son monde. Nous nous permettons de nous étendre sur cette question, car elle est fondamentale pour montrer comment ces écrivains qui ont créé des œuvres sur les fazendas avaient en commun un certain nombre d'inquiétudes et pour sélectionner plus loin les traits stylistiques pertinents pour nous dans les œuvres de chacun. Les observations évoquées par le critique ci-dessus se trouvent dans le roman *O Seminarista* et elles rapportent l'impression qu'avaient causées au romancier les sculptures des prophètes de Congonhas do Campo.

*É sabido que estas estátuas são obras de um escultor maneta ou aleijado da mão direita. Por isso, sem dúvida, a execução artística está muito longe da perfeição. Não é preciso ser profissional para reconhecer neles a incorreção do desenho, a pouca harmonia e a falta de proporção de certas formas. ... Todavia, as atitudes em geral são características, imponentes e majestosas, as montagens dispostas com arte, e por vezes o cinzel do rude escultor soube imprimir às fisionomias uma expressão digna dos profetas.*

*O sublime Isaías, o terrível e sombrio Habacuc, o malancólico Jeremias são especialmente notáveis pela beleza e solenidade da expressão e da atitude. A não encará-los com vistas minuciosas e escrutadoras do artista, esses vultos ao primeiro aspecto não deixam de causar uma forte impressão de respeito e mesmo de assombro. Parece que essas estátuas são cópias toscas e incorretas de belos modelos de arte, que o escultor tinha diante dos olhos ou impressos na imaginação.*<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Bosi, Alfredo, *Dialética da colonização*, São Paulo, Cia. das Letras, 1992, p. 58.

<sup>84</sup> Guimarães, Bernardo, *O Seminarista*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira/INL/MEC, 1976, p. 184, ch. IV.

Pour Bosi, c'est la logique poétique et esthétique de Bernardo Guimarães qui réclamait en réalité d'autres formes symboliques et une autre qualité de finition. *O comentário final ... dá a medida da distorção estética de um olhar endurecido pela fórmula neoclássica.*<sup>85</sup>

Dans les lignes d'analyse qui s'esquissent avec la délimitation du corpus, cependant, il nous semble que Bernardo Guimarães, comme les autres auteurs à des degrés différents, est surtout conduit par sa perception passionnée de tranches de réalité demeurées encore invisibles à ses lecteurs citadins, qui le font s'évertuer à enregistrer littérairement les parlers et les drames du sertão, ou à évoquer la beauté des sculptures rustres (ou, au moins, vues comme telles pendant longtemps) d'un sculpteur handicapé par la syphilis, fils bâtard d'une esclave noire et d'un architecte portugais, dans le parvis d'une église perdue dans l'intérieur du Minas Gerais. Il veut attirer l'attention de ses lecteurs citadins sur une expression artistique qui les concerne, qui fait partie de leur histoire, pour essayer d'ouvrir les yeux de ces mêmes lecteurs sur la nécessité de s'intéresser à d'autres expressions littéraires que celles consacrées par la vie de la capitale médusée par l'Europe. Comme nous avons pu constater, cette interpellation n'avait pas encore trouvé de réponse même après 1922, ce qui nous permet de comparer deux visions assez éloignées dans le temps, pour éclairer la perception esthétique – nécessairement limitée et à la fois clairvoyante – de notre auteur.

### ***Un renouveau qui tarde à venir***

Pour que ce « regard durci par la formule néoclassique » commence à être ébranlé chez des intellectuels brésiliens, il faudra attendre un voyage à Ouro Preto, Congonhas do Campo et Mariana (Etat du Minas Gerais) par Mário de Andrade et autres intellectuels de São Paulo en 1924, escortés par Blaise Cendrars, dont le « regard lointain » peut s'émerveiller de ce qu'il découvre sans aucun préjugé réducteur de ce qui se présente à ses yeux. Nous pensons qu'une comparaison entre ces deux réactions peut éclairer ce que nous avançons sur l'importance des perceptions et représentations de nos auteurs.

*Blaise Cendrars, ambassadeur bienveillant de l'esprit nouveau, après avoir bu sur la côte le bon café de l'amitié brésilienne, a pénétré dans l'intérieur. Dans cet immense continent aux possibilités infinies, il a vu des œuvres d'une remarquable architecture indigène et s'est écrié : « Brésiliens, gardez vos trésors » ! » (...) Peut-*

---

<sup>85</sup> Bosi, Alfredo, *op. cit.*, p. 59.

*être que Cendrars sera le Virgile des Géorgiques brésiliennes. Et si dans cent ans, de cette terre qui sera gorgée de richesses s'élever ce cri : « Le Brésil aux Brésiliens ! » il me semble que Blaise Cendrars en portera historiquement une part de responsabilité.<sup>86</sup>*

Brito Broca accentue encore cette impression, chez le groupe des Modernistes en voyage à Minas, d'une certaine insécurité en même temps qu'un désir de découvrir et montrer ces « trésors ». Encore ici, le même désir, voire la même insécurité de la première description rapportée par Bernardo Guimarães.

*O que merece reparo nessa viagem é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século 18, seus casarões coloniais e imperiais, numa paisagem tristonha, onde tudo sugere ruínas. Pareceria um contrasenso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio, em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu, da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas, como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às raízes da nacionalidade, na procura de um filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras, haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte.<sup>87</sup>*

Aracy Amaral rapporte une discussion significative de cet état de formulation esthétique encore incertaine, entre Mário e Oswald de Andrade, relatée par René Thiollier, où Mário déclare admirer surtout la technique de l'Aleijadinho, ainsi que sa liberté et « la richesse de ses déformations, qui lui semblent très proches des artistes modernes de l'actualité ». À cela, Oswald riposte avec une citation du conte Afonso Celso, pour qui l'Aleijadinho est un « artiste inculte et génial », dont la principale caractéristique serait son ignorance, présente dans toute sa statuaire et révélatrice de son manque de connaissance en anatomie, ce qui le rendrait incapable d'une intentionnalité quelconque.<sup>88</sup> Nous ne sommes pas très loin, dans les propos repris par le premier héraut du Modernisme, de l'appréciation faite par l'écrivain du

---

<sup>86</sup> Mayr, W., « Chez Blaise Cendrars », *Le Journal Littéraire*, Paris, 3/1/1925, in Amaral, Aracy, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo, Livraria Martins Editora S/A, 1970 (date d'impression), p. 47.

<sup>87</sup> ...*(Mário) tinha andado por aquelas cidades, escrevendo uma série de artigos na « Revista do Brasil » com a assinatura de M. Moraes de Andrade. Era assim o genuinamente brasileiro, e ao mesmo tempo, o exótico que atraía o alegre grupo de excursionistas*. Broca, Brito, «Blaise Cendrars no Brasil, em 1924», *A Manhã*, Rio, 4/5/1952, in Amaral, Aracy, *op.cit.*, p.48.

<sup>88</sup> Amaral, Aracy, *op.cit.*, pp. 48, 50.

XIX<sup>o</sup> siècle, qui a l'avantage d'émettre ses propres hésitations, bien moins empreintes de prétention scientifique.

*Blaise Cendrars (...) em Ouro Preto fez questão de visitar um a um todos os monumentos da cidade, impressionando-nos sempre com o seu interesse”, declarou-nos Gofredo Silva Telles. Daí porque a relação de Cendrars com o “re-descobrimento” do Brasil pelos modernistas, a nosso ver motivados intensamente pela importância que o poeta emprestava a essas tradições que cabia revalorizar.*<sup>89</sup>

Cette confrontation d'opinions émises au XX<sup>o</sup> siècle avec celle de notre auteur si décrié nous a paru justifiée pour essayer d'arriver à l'analyse de son œuvre retenue pour notre corpus avec un peu moins de réserve. M. Cavalcanti Proença, comparant deux des auteurs du corpus, déclare que *Alencar (...) não tem aquele marginalismo de Bernardo Guimarães, em quem a cultura não passou de verniz a recobrir uma alma de tropeiro nômade*. Ces caractéristiques de nomade, bohémien et autres, reviennent parfois comme défaut, parfois comme qualité toute relative, s'associer à sa production littéraire comme un insistant biographisme qui ne semble pas choquer des critiques modernes. D'autre part, la critique semble se référer de préférence à sa poésie, sinon à sa production sertaniste, plus rarement à l'aspect mémorialiste de *Rosaura*, le roman abolitionniste *Isaura* ne méritant pas de lecture plus attentive en dehors d'un aspect presque pamphlétaire, presque le seul à avoir été retenu.

Avant de passer au temps républicain de l'écriture de Coelho Neto, il serait opportun de relire cette dénonciation prémonitoire faite par Bernardo Guimarães en 1883, et qui préannonce le ton général de nombreuses critiques faites à la période qui va s'étendre jusqu'au Pré-modernisme, par la critique postérieure<sup>90</sup> :

*Parece-me contudo, que esse sistema crítico-filosófico-positivista, o mais que pode conseguir é abafar, ou amesquinhar a inspiração, suprimir mesmo a poesia, mas nunca criar, nem mesmo dirigir a nascente literatura de uma nacionalidade nova. Se alguma coisa dela pode resultar, será uma literatura fria e raquítica, fictícia e convencional, que poderá constituir um ofício, mas nunca uma arte verdadeiramente inspirada, e criadora.*<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> *Id. ibid.* p. 63

<sup>90</sup> Bernardo Guimarães a aussi exercé la critique littéraire, avec une durée qui varie selon les commentateurs. Pour Magalhães, Basílio de, *Bernardo Guimarães – esboço biographico e critico, op. cit.*, p. 38, « *A atividade de Bernardo Guimarães como jornalista e como critico, (...) durou apenas dois annos, 1859 e 1860 (diretor da parte literária da Atualidade, órgão do Partido Liberal).* »

<sup>91</sup> Guimarães, Bernardo, “Prólogo às Folhas do outono”, in, Castello, José Aderaldo, *Textos que interessam à história do romantismo – I*. S.Paulo, Conselho Estadual de Cultura/Comissão de literatura, “Col. Textos e documentos”, 1960 (date d'impression).

## **b) Deuxième temps de l'écriture des romans – les années 1910.**

Après les deux premiers écrivains du corpus, dont l'œuvre tient pour objet leur propre époque, brassant des valeurs qui impliquaient leur vie et la société où ils évoluaient, nous avons une œuvre curieusement anachronique, mais qui ne semble pas être gratuite. Dans *Rei Negro*, Coelho Neto revit le drame de l'esclavage en pleine euphorie de la Belle époque brésilienne et crée un héros noir en période parnassienne, ce que le romantisme brésilien n'avait jamais fait – même les héros de race noire étaient blancs de peau. En outre, si l'esclavage a été aboli depuis 1888, la situation des nègres « abolis » et des autres travailleurs qui viennent les rejoindre notamment dans la région de la vallée du Paraíba peu à peu désertée par le café, est loin de correspondre aux espérances des anciens abolitionnistes, comme Coelho Neto.

Pressenti par Machado de Assis pour rendre compte de l'épopée de Canudos, il laissera cette tâche à Euclides da Cunha, qui publiera son livre en 1902 pour ramener sous les yeux des citadins les étendues de l'arrière-pays brésilien. Dans cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le Nord-est tout entier voit se développer le phénomène du *cangaço*, tandis que le Ceará rural et asséché plonge dans le mysticisme des suiveurs du « petit parrain », le *Padim Ciço* ou Père Cícero, qui atteindra un climax d'hystérie religieuse entre 1911 et 1915. La Capitale Fédérale, cependant, qui se veut civilisée et tourne le dos à ce Brésil misérable et rétrograde, rase ses quartiers pauvres pour ouvrir une Avenue Centrale aux airs parisiens (1905) et expulse ses pauvres vers les mornes voisines, dont la première occupation sera appelée *Morro da Favela*, en souvenir de la région de Canudos, d'où provient une partie de ces populations marginalisées. Pour la ville aseptisée et moderne, Coelho Neto créera l'épithète de *Cidade Maravilhosa*, qui est pourtant loin d'émerveiller la totalité de sa population. Les cariocas plus pauvres, bousculés par les travaux de modernisation qui les excluent, se révoltent pendant la campagne de vaccination obligatoire contre la fièvre jaune en 1904.

Tandis qu'en 1910 est organisée la Première Exposition Nationale, vitrine de la capacité industrielle du pays le plus grand exportateur de café au monde, avec plus de 80% de la production mondiale, à Rio, des marins dans la plupart métis ou noirs, descendants d'esclaves, revenus d'Angleterre avec les bateaux les plus modernes au monde, acquis par la



Marine nationale, se révoltent contre le maintien de la punition par le fouet. Cette permanence rétrograde d'un châtement qu'ils subissent encore, comme une relique des temps de l'esclavage, va provoquer un épisode épique, la « *Revolta da Chibata* », bizarrement inexploré par l'historiographie brésilienne. Rien que les motifs de cette révolte, conduite par un sous-officier noir, João Cândido, ignoblement trahi par le gouvernement avec lequel il avait conclu un armistice, semblent assez anachroniques pour être associés à la création d'un roman sur l'esclavage en plein XX<sup>e</sup> siècle. Entre l'ancien républicain et abolitionniste et l'écrivain mondain les liens de la cohérence n'étaient pas rompus, mais ses contradictions semblent être les mêmes que celles de la société brésilienne pendant la même période.

D'autre part, initiée par de grands fazendeiros plus perspicaces dès qu'ils avaient pressenti la fin de l'esclavage, l'immigration s'accroît avec des lois favorables qui font entrer dans le pays, rien que dans les dix premières années du siècle environ un million d'immigrants. Dans les campagnes, tout est fait pour profiter au mieux de cette masse humaine, qui remplace avantageusement l'esclave et remplit le sud du pays d'une humanité claire, qui le conduit vers le blanchiment tant souhaité.

*É este Brasil então, que sai da República da Espada (governos militares de 1889 a 1894) para a República do café-com-leite (presidentes ligados às oligarquias rurais, sucessivamente eleitos de 1894 a 1930), que será espelhado e transfigurado nas obras dos autores pré-modernistas.*<sup>92</sup>

À São Paulo, qui se modernise à pas de géant avec la transformation du produit du café en capitaux industriels, Anita Malfatti, de retour d'Allemagne en 1914, année de la publication de *Rei Negro*, organise une première exposition de « peinture moderne » dans la *Casa Mappin*, et obtient une critique prudemment élogieuse du journal conservateur *O Estado de S. Paulo*, sans vraiment attirer l'attention d'un public prétendument cultivé, mais qui ne s'intéresse qu'à ses propres références bien maîtrisées. *Só me perguntavam pela Mona Lisa, pela glória da Renascença italiana e eu... nada*<sup>93</sup>, déclare Anita Malfatti, à propos de cette première exposition d'un art neuf et incompris de l'élite financière et sociale du pays.

---

<sup>92</sup> Rodrigues, A. Medina; Castro, Dácio A.; Teixeira, Ivan P., *Antologia da Literatura Brasileira*. S. Paulo, Marco Editorial, 1979, Vol. 1, p. 240.

<sup>93</sup> Brito, Mário da Silva, *História do Modernismo brasileiro - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira/MEC, 1971, p. 42.

Lorsqu'elle devient la *protomártir da nossa renovação plastica*<sup>94</sup> trois ans plus tard, ce sera plutôt grâce à la chronique cruelle de Monteiro Lobato, critique d'art aussi traditionaliste que son public et dont le jugement était le plus à même d'obtenir une résonance vraiment étendue. Si les choses commencent à bouger, il y a de toute évidence toute une masse de lecteurs attachés à la forme littéraire cultivée encore par Coelho Neto.

## **Coelho Neto – un professionnel de l'écriture.**

La bohème littéraire brésilienne, où s'est parachevée la formation de Coelho Neto, est un phénomène caractéristique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, que les différents témoignages situent entre les années 1880 et 1900. Sérgio Milliet rappelle les cénacles et cafés littéraires de la belle époque, où des réputations d'écrivains se sont affirmées sans que leurs auteurs n'en aient laissé d'autre registre que la mémoire de leurs compagnons de table, mais qui ont de toute évidence contribué à la formation de notre écrivain. « *Um Paula Nei se celebrizou sem escrever por assim dizer um livro de verso ou prosa.* »<sup>95</sup> Cette bohème présente à la fois un côté stérile et un aspect séduisant de découvertes et développement d'affinités littéraires, d'échanges enrichissants et généreux, qu'il faut connaître pour comprendre ce moment de fermentation de tendances qui vont se diversifier dans la littérature brésilienne immédiatement postérieure. Quelques livres de mémoire, dont le roman autobiographique *A Conquista*, de Coelho Neto, et des biographies des figures les plus significatives permettent de comprendre cette époque.

*A boemia literária assinala a presença de um estado de alma coletivo; ela exprime uma sensibilidade específica. O que compete portanto a quem a estuda é apontar como, porque e até que limites é ela significativa. Ao estudioso cumpre acentuar os aspectos positivos dessa representatividade, bem como os aspectos negativos pelos quais ela constitui uma evasão de marginais, uma solução de fuga, de protesto contra a sociedade.*<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Phrase de Machado, Lourival Gomes, in Brito, Mário da Silva, op. cit., p. 47

<sup>95</sup> Milliet, Sérgio, *Diário Crítico*, op. cit., Vol. 7, p. 317.

<sup>96</sup> *Id. ibid.* p. 318. Dans cette récapitulation de la réception critique de l'auteur, nous ne nous référons pas à l'oeuvre de Moraes, Péricles, *Coelho Neto e sua obra*, Porto, Livraria Chardron, de Lello & Irmão, Ltda. 1926, sorte d'hagiographie littéraire, où l'auteur est plus vénéré qu'analysé. Nous n'avons pas non plus voulu évoquer la critique de Lima Barreto, car outre la relation de rejet passionnel qu'il établit avec notre auteur, la complexité de son oeuvre ne nous permettait pas de l'inclure dans une citation accessoire dans notre travail.

## *Témoignage d'une époque*

Outre *A Conquista*, roman qui s'insère pleinement dans le genre de l'autofiction, et où Coelho Neto s'est laissé heureusement influencer par les styles plus dépouillés de ses amis devenus personnages de ce livre, Aluisio Azevedo, José do Patrocínio, Olavo Bilac, Paula Ney et autres, nous avons aussi des registres rétrospectifs. *Ciro Vieira da Cunha*<sup>97</sup> rapporte des dialogues, des extraits de correspondances qui font le portrait social et psychologique d'une génération qui s'essaie à écrire dans les journaux, qui se teste dans des lectures entre auteurs pas encore publiés, qui hésite entre les carrières qui s'offrent alors à des jeunes aux ambitions intellectuelles. La vie de la capitale fédérale s'y résout dans des épisodes divers, tels que création et disparition de journaux qui font revivre la chronique de l'époque.

*O decênio de 1880-1890 começou barulhentemente no Rio de Janeiro. No primeiro dia daquele ano, entrara em vigor o Impôsto do Vintém, provocando forte reação do povo, instigado pelo verbo flamejante de Lopes Trovão (...) E o tumulto serviu apenas para assinalar com sangue o início do decênio que assistiria à vitória de dois movimentos – a Abolição e a República (...)*

*Agitado no nascedouro, teve aquêlê decênio uma intensa vida literária e jornalística nesta leal e heróica cidade de S. Sebastiao. Em 1880, circulava o primeiro número de “O Corsário”, jornal que iria desaparecer (...) Em 1884, vinha à arena “O País”, fundado pelo conde S. Salvador de Matosinho, tendo Quintino Bocaiúva como figura central, fôlha diaria que chegaria até 1930, (...) Só em setembro de 1887 é que iriam aparecer a “Cidade do Rio”, o famoso jornal de [José do] Patrocínio – no qual daria os primeiros passos a vocação de repórter de Paulo Barreto (...) em 1886 (...) “A Vida Moderna”, de Luiz Murat, desejava de acabar “com o estribilho lorpa de Elogio Mutuo (...)<sup>98</sup>*

Pour Nicolau Sevcenko, l'espace qui s'ouvre ensuite dans la société nouvellement républicaine facilite la mercantilisation de la littérature et des littéraires forcés de s'adapter aux nouveaux temps. Cette vision est sans doute cohérente avec la celle que jettera sur toute cette période qui les antécède, la génération des modernistes de 1922.

*Dessa forma, uma vez assentado o regime republicano e mortas as esperanças da « Grande Mudança » em que todos depositavam sua fé, a condição do grupo intelectual diante das novas pressões pareceu oscilar entre a tradição engajada da « geração de 70 » e a tendência à assimilação desvirilizadora da nova sociedade.<sup>99</sup>*

---

<sup>97</sup> Cunha, *Ciro Vieira da, No tempo de Paula Nei*. São Paulo, Edição Saraiva, 1950

<sup>98</sup> *Id. ibid.*, pp. 24-25.

<sup>99</sup> Sevcenko, Nicolau, *Literatura como missão – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. S.Paulo, Ed. Brasiliense, 1999.

Le témoignage que donne Coelho Neto de cette époque vécue par lui et par ses amis qu'il admire et affectionne est autrement plein de l'humour jeune et curieux que les candidats à la condition d'écrivain exprimaient dans leur recherche à la fois d'idées, de conversation et de quoi manger. Il reproduit des dialogues pleins de vie entre les écrivains « bohèmes », qui sont bien obligés de vendre leur travail aux journaux qui, de leur côté, cherchent une forme raffinée pour leurs publications, s'ouvrant ainsi aux tournures plus ou moins élaborées des jeunes écrivains. C'est Lins (Lins de Albuquerque) qui parle:

*Eu escrevi os versos fazendo a apologia da sorte do kiosque. Ganhei vinte mil réis. Vocês não leram os versos na Gazeta? Estão bem bons para o preço. Há apenas uma rima pobre demais para um poema da fortuna; rimei, imaginem vocês, rimei estrellá com véla. O e de estrellá não faz bôa liga com o de véla, um é grave, outro é agudo, mas também, por vinte mil réis, não posso estar a escolher rimas milionárias. Mergulho a mão no sacco e o que sahe é magnífico.<sup>100</sup>*

Ce que la critique fait dire par la suite à Coelho Neto se trouve généralement déjà bien dit dans ce roman autobiographique. Il y est question de la faim généralisée entre ces écrivains incipients, « *Ah! meu amigo, a literatura, entre nós, não dá para o charuto* »<sup>101</sup>; de l'affection des amis, comme José do Patrocínio ou autres, et du cadre de vie qui se dessine, tandis que les dialogues situent Coelho Neto face aux difficultés du métier, qu'il analyse, tout en expliquant sa formation et les lectures toujours partagées dans des discussions passionnées, avec toute la naïveté d'un aspirant à la situation d'écrivain. Ses influences littéraires apparaissent dans le même paragraphe que la faim qui tordait son estomac ; la situation de l'écrivain brésilien, qui n'avait pas changé depuis la pauvreté de José de Alencar est dépeinte avec ironie, ainsi que le passage obligé par les journaux, seul débouché en attendant la gloire littéraire, mais aussi la grande école de formation du style.

*Anselmo [Coelho Neto, esse, sem amigos influentes, lançado no grande desconhecido, passeiava com orgulho a sua fome. Enquanto o estomago se lhe contrahia, em rodas litterarias, no fundo obscuro dos cafés, discutia os dramas de Shakespeare, os poemas de Byron, a prosa sonora e rútila de Flaubert, a fina argucia de Balzac e o sentimentalismo de Musset.<sup>102</sup>*

---

<sup>100</sup> Coelho Neto, Henrique Maximiniano, *A Conquista*. [1ère. éd. 1899], Porto, Livraria Chardron, de Léo § Irmão, 1909. 3e.éd.; p. 55.

<sup>101</sup> *Id. ibid.*, p. 208

<sup>102</sup> *Id. ibid.* p. 125

(...)

- Alencar vendia os seus romances ao Garnier por quatrocentos mil réis. Quantas edições tem O Guarany? Está ainda na primeira e é conhecido em todo o Brasil. O editor fez com o romance o milagre de Tiberiade: multiplicou-o. Se houvesse fiscalização a coisa era outra.<sup>103</sup>

... jornalistas. Dizemos jornalistas porque no Brasil o nosso mister não tem ainda classificação. Somos forçados a tomar de empréstimo à imprensa um título de apresentação. Em verdade nada temos de jornalistas: fazemos romances e contos e lá de vez em quando um folhetim.

- Ah! fazem romances?

- Sim, senhora. Carlota lançou a Ruy Vaz [Aluísio Azevedo] um olhar cheio de incredulidade.

- Como são os seus romances?

- Naturalistas.

- Ah! E o senhor também? Anselmo [alter ego de Coelho Neto] empertigou-se:

- Não, senhora; eu sou romântico.<sup>104</sup>

### ***L'autocritique de l'écrivain***

Ce dernier dialogue montre une conscience très claire et une sorte de revendication quelque peu naïve de sa position conservatrice face aux tendances de la littérature qu'il connaît pourtant très bien et retrouve chez des amis qu'il admire. L'ironie dirigée contre lui-même se confirme partout dans le texte de *A Conquista* où se trouvent, résumées avec plus de verve, son évolution et ses opinions littéraires qu'il reprendra d'une manière plus systématique dans la conversation avec João do Rio<sup>105</sup>. Le projet d'écrire une grande épopée nationale, ambition qu'il partage avec Alencar, apparaît dans son récit autobiographique comme un rêve littéraire encore informe – et qui allait rester ainsi. Cette récapitulation des projets d'une époque où les jeunes écrivains et la jeune république se cherchaient se termine par une sorte de perplexité déçue, cohérente avec la déception ressentie par tous ceux qui avaient lutté et espéré un vrai changement avec la proclamation de la République.

... acudiu-lhe ao espírito o plano da sua grande obra: uma série de romances nacionais que começasse no descobrimento do Brasil (...) [mas] faltava-lhe o grande final, a luminosa apotheose.

---

<sup>103</sup> *Id. ibid.* p. 254

<sup>104</sup> *Id. ibid.* p. 194

<sup>105</sup> Rio, João do, *O momento literário*, Rio de Janeiro, Edições do Depto. Nacional do Livro/Fundação Biblioteca Nacional, 1994, p. 51-60.

*Via a terra virgem, as galéras, (...) depois as cidades suplantando as florestas, o ouro e os diamantes (...) Depois os heróis da independência e o primeiro imperador e o segundo e os dias modernos... Mas como acabar? Onde o grande episódio?*<sup>106</sup>

Le « grand épisode » historique escompté, que la *República Velha* des Colonels n'a pas su lui inspirer, a ainsi été remplacé par l'épisode épique tout à fait emblématique de l'esclavage qu'est *Macambira*, le héros de *Rei Negro* et titre qu'a pris le roman en français.

Comme Alencar, il considère que sa qualité essentielle est l'imagination<sup>107</sup>, dont la source première serait aussi commune à tous deux : les histoires écoutées lors des veillées familiales. Parmi ses lectures fondamentales il nomme en premier lieu *Les mille et une nuits* et, chez les écrivains européens, les « descriptions de la vie levantine », comme le *D. Juan* de Byron ou *Salammbô* chez Flaubert. Sans l'Orient et son atmosphère le créateur se sent perdu, mais l'écrivain sait se moquer de ses propres penchants et poser les questions auxquelles il fallait répondre en tant qu'intellectuel responsable. Anselmo, son alter-ego, est amené à avoir des remords pour son manque d'intérêt pour ce qui l'entoure, en discutant avec un ami son projet d'écrire un roman qui se passerait dans un royaume imaginaire en Afrique, et ce sont les goûts de l'auteur que son personnage délégué questionne

- *Por que não deixas essa mania de orientalismo, homem ?*

- *Gosto.*

- *Ora, gostas.... Trata de aplicar o teu espírito ao meio*<sup>108</sup>. *Podes fazer obra magnífica sem sahir da tua terra. Tens natureza, tens almas, que mais queres? Preferes lidar com titeres a lidar com homens. Nunca farás um livro verdadeiro, sentido, farás sempre obra convencional.*

(...)

- *Tambem os contos. Queres assumptos deliciosos para contos admiráveis? estuda o povo. A alma moderna é mais soffredora do que a antiga e a Dôr é um manancial inesgotável. Deixa-te de nymphas e de faunos, trabalha com homens.*

---

<sup>106</sup> Coelho Neto, Henrique Maximiniano, *A Conquista*, op. cit., p. 218

<sup>107</sup> Dans « Como e porque sou romancista », Alencar oppose l'imagination à une « mécanique littéraire » qui ne produirait que des saynètes pour marionnettes. Alencar, José de, « Como e porque sou romancista, op. cit., p.134. José Veríssimo reconnaît à Coelho Neto une imagination sans originalité ni force créatrice, outre une « complication sans complexité ». Veríssimo, José, "O Sr. Coelho Netto" in *Estudos de Literatura Brasileira – Quarta série*, Rio de Janeiro, H. Garnier Livreiro-Editor, 1910, p. 7, 9.

<sup>108</sup> L'interlocuteur d'Anselmo se pose ainsi indirectement en disciple de Balzac à l'instar de Alencar, mais à travers le scientisme dominant à l'époque. Auerbach retrace le passage du terme « milieu » depuis la biologie jusqu'à la littérature. « Le terme de milieu, qui apparaît [chez Balzac] pour la première fois en un sens sociologique et qui était destiné à une si grande carrière (Taine semble l'avoir pris de Balzac) est emprunté à Geoffroy Saint-Hilaire, qui l'avait lui-même transféré de l'ordre physique à l'ordre biologique. Il passe donc maintenant de la biologie à la sociologie. » Auerbach, Erich, op. cit., p. 471

*Queres saber a razão porque muitos escriptores preferem o orientalismo? porque é mais facil fazer a pompa do que a verdade:*

(...)

*Anselmo começava a irritar-se com essa observação que lhe soava aos ouvidos com a insistencia de um remorso.*<sup>109</sup>

Ainsi, ce que la critique postérieure lui reprochait, cet écrivain devenu malgré les difficultés un écrivain professionnel, le premier du pays, le met en évidence lui-même. Il semble étaler des aspirations irréalisables face aux attentes de ses lecteurs potentiels. Face à la population de treize millions d’habitants que comptait le Brésil en 1899, année de la publication de *A Conquista*, même l’écrivain reconnu n’a de lecteurs ni parmi les nationaux ni parmi les étrangers.

*- Pois bem: doze milhões e oitocentos mil não sabem ler. Dos duzentos mil restantes, cento e cincoenta lêem apenas jornaes, cincoenta lêem livros franceses, trinta lêem traduções, quinze mil lêem a cartilha e livros espiritas, dois mil estudam Augusto Comte e mil procuram livros brasileiros.*

*- E os estrangeiros?*

*- Não lêem livros nacionais.*<sup>110</sup>

L’observation suivante apporte une profession de foi ambiguë chez cet écrivain à la fois précieux dans la forme et souvent pressé dans la construction de ses intrigues. En tout cas, devant survivre par son écriture, il sait comment séduire ses lecteurs, qu’il connaît très bien, tout en ne cédant pas à toutes les injonctions des tendances littéraires de cette fin de siècle.

*O leitor não se preocupa com a substancia nem com a fórma; a inverosimilhança é o seu ideal, quanto mais irreal melhor. (...) Agora, eu te digo: tambem não vou muito com as taes psychologias. A sciencia tem o seu logar no real, o romance faz-se de sonhos e, até para o equilibrio intellectual, acho necessária a discriminação – a cada um o que lhe cabe: ao sabio a investigação, ao poeta a fantasia. Cada macaco no seu galho.*<sup>111</sup>

(...)

*Quer saber? O Brasil começou escravo, ganhou a liberdade e fez-se traficante e comboieiro, depois atirou-se a um balcão de negocio, não teve tempo de aprender a ler: É um analfabeto millionario. É possivel que os netos venham a interessar-se pelas coisas intellectuaes, mas por enquanto, meu amigo só há uma preocupação – o*

---

<sup>109</sup> *Id. ibid.*, p. 380

<sup>110</sup> *Id. ibid.*, p. 301

<sup>111</sup> *Id. ibid.*, p. 208

*café. Qual é o homem de letras que, entre nós, vive exclusivamente da penna? Qual é? nenhum...*<sup>112</sup>

Le vœu de Coelho Neto, que les héritiers du café s'intéressassent un jour à la littérature ne s'est pas réalisé tout de suite. Dans la région du café, justement, Lobato examine, quelques années après la période référencée dans le dialogue ci-dessus, les lectures dans une ville de province décadente, à la lumière des souvenirs de grandeur économique et aux illusions de culture universelle des personnalités locales. « *Os que sabem* » (“Ceux qui savent”) lisent en tout et pour tout trois livres : « *La mare d'Auteuil de Paulo de Kock, para o uso dos conhecedores do francês ; uns volumes truncados do Rocamboles, para enlevo das imaginações femininas ; e a Ilha Maldita de Bernardo Guimarães, para deleite dos paladares nacionalistas* ». <sup>113</sup> Dans un village de la même région, on fait la lecture à un pauvre aveugle de « *capitulos do Bertoldo e da História de Carlos Magno e dos Doze Pares da França.* » <sup>114</sup> Malgré cette rémanence des œuvres lues depuis toujours dans les veillées qui semblent perpétuer des goûts hérités de l'ancienne métropole dans ce qu'elle avait de plus arriéré, sans parler de l'analphabétisme de la plupart de la population qui écoute un récit partagé par tout un groupe familial, l'écrivain professionnel s'incarne pour la première fois dans cet créateur forcément adapté à tous les compromis avec le lecteur : à la fois ses préférences réelles, inavouées lorsqu'elles ne sont pas prestigieuses, et son goût pour un vocabulaire retentissant dont le sens parfois lui échappait, mais qu'il pouvait toujours deviner par une sorte de mémoire collective de la langue d'autrefois.

Otávio de Faria reconnaît à Coelho Neto contiste d'avoir fait « resurgir parmi nous la puissance de notre nature et l'hostilité de l'environnement face à la débilité et à l'inconsistance des créatures qui se battent contre lui », et le situe en partie dans une lignée inaugurée par Alencar. Il serait aussi un écrivain isolé, toujours au-dessus des écoles et des groupes qui, « *vivendo da pena e vivendo para a pena, jamais cedeu à sedução das escolas literárias.* » Tout en tenant compte des différences de forme et d'esprit, ce critique situe Coelho Neto dans le grand courant naturaliste, fortement imprégné de dionysisme, venu de Gonçalves Dias et José de Alencar jusqu'à Castro Alves et Euclides da Cunha.<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> *Id. ibid.*, p. 210

<sup>113</sup> Lobato, Monteiro, “A vida em Oblivion”, in *Urupês – outros contos e coisas*, op. cit., p. 141.

<sup>114</sup> Lobato, Monteiro, “O rapto”, in *Urupês – outros contos e coisas*, op. cit., p. 370.

<sup>115</sup> Faria, Otávio de, “Coelho Neto”, in Coutinho, Afrânio (Org.), *A literatura no Brasil*, Vol. III, 2<sup>a</sup>. ed., Rio de Janeiro, Editora Sul Americana S/A, 1969, p. 209-210



Outre les lectures, nous avons vu que l'écrivain apprécie les échanges verbaux, autant en mettant en valeur la contribution de ses amis, qu'en accentuant le rôle de la littérature orale aussi importante dans sa formation qu'elle l'avait été pour ses prédécesseurs. Ses préoccupations éthiques et esthétiques explicitées ci-dessous montrent en outre qu'il n'était pas l'écrivain bornée par l'idée de la littérature comme « sourire de la société » qu'on lui a souvent reproché :

*- Para a minha formação literária, começa ele, não contribuíram autores, contribuíram pessoas. Até hoje sofro a influência do primeiro período da minha vida no sertão. Foram as histórias, as lendas, os contos ouvidos em criança, histórias de negros cheias de pavoros, lendas de caboclos palpitando encantamentos, contos de homens brancos, a fantasia do sol, o perfume das florestas, o sonho dos civilizados... Nunca mais essa mistura de ideais e de raças deixou de predominar, e até hoje se faz sentir no meu ecletismo. A minha fantasia é o resultado da alma dos negros, dos caboclos e dos brancos. É do choque permanente entre esse fundo complexo e a cultura literária que decorre toda a minha obra, e daí Baladilhas, Rapsódias, livros de uma fatura absolutamente especial.<sup>116</sup>*

Comme ses précurseurs, pendant toute sa carrière, il a écrit des feuilletons pour les journaux de la capitale, où il reconnaît avoir trouvé un espace pour faire ses premiers essais littéraires, tout en remerciant indirectement son ami José do Patrocínio, qui avait publié son premier conte dont le thème était par ailleurs l'esclavage.

*Tenho um processo de trabalho constante. Só as novelas foram acabadas e retocadas antes de serem entregues aos editores. O resto de minha obra tem sido escrito dia a dia para os jornais. Assim fiz A Capital Federal, O Rei Fantasma, o Turbilhão. (...) Devo muito à Gazeta e a O País, que receberam os meus primeiros ensaios.<sup>117</sup>*

### ***Une réception très diversifiée***

La critique de Lobato va anticiper le rejet général du passé par les Modernistes de la première heure, lorsqu'il dénonce le romantisme dépassé du *caboclisme*. « *Rangel, é preciso esmagar o caboclo que evoluiu dos índios de Alencar e veio até Coelho Neto* »<sup>118</sup> Cependant,

---

<sup>116</sup> Rio, João do, *O momento literário*, Rio de Janeiro, Edições do Depto. Nacional do Livro/Fundação Biblioteca Nacional, 1994, p. 53.

<sup>117</sup> *Id. ibid.*, p. 56.

<sup>118</sup> Lobato, Monteiro, *A Barca de Gleyre*. (correspondance avec Godofredo Rangel), "Obra completa", São Paulo, Brasiliense, 1959, p. 364, lettre du 20/10/1914. Mêmes observations p. 367, 22/11/1914. Tome 2.

à propos de *Turbilhão*, il lui reconnaît aussi les mêmes qualités de style que Machado de Assis avait pointé à l'époque de sa parution :

*... um livro simples, sem esparramo de adjetivos, sem pompas orientais, dum Coelho Neto evidentemente podado a podão e tesoura (...). Os tipos são fotograficamente montados e de tudo resulta a montagem fotográfica do avacalhamento moral e social da família carioca.*

(...)

*[Coelho] Neto é aquela jaboticabeira que vejo daqui. A folhagem excessiva não me deixa ver o desenho nervoso e bonito do tronco e dos galhos. Se Neto tivesse a coragem de podar-se, que lindo não ficaria! há nele 200 mil adjetivos a mais.*<sup>119</sup>

Reprenant et relativisant cette vision lucide, nous avons encore ici remarqué dans notre corpus, comme trait commun à nos écrivains et à côté du culte inéluctable des *períodos dourados* par Coelho Neto, une préoccupation à donner une forme littéraire à des valeurs émergentes et pas encore pleinement reconnues par leurs contemporains. Mais en cherchant la forme, « le terme exact », l'adjectif sans lequel « la phrase est un corps sans nerfs », cet écrivain au vocabulaire démesuré ne s'imposait pas de limites, comme l'a bien vu Otávio de Faria, en soulignant les qualités contradictoires de son style, où la précision peut très bien coïncider avec la rareté du terme adéquat. « *O mal de Coelho Neto foi que a sua teoria da palavra, da busca do termo exato, coincidiu com o seu invulgar, verdadeiramente extraordinário vocabulário. Buscando o termo exato, Coelho Neto o encontrava sempre – e o usava.* »<sup>120</sup> Pour ce critique, il était pleinement imbu de « l'instinct de nationalité » réclamé par Machado de Assis en 1873, qui saluait de grand cœur la publication de son roman *Miragem*, tout en lui assignant la tâche d'ouvrir les yeux de leurs concitoyens à ce qui se passe dans l'intérieur du pays, d'un point de vue autant sociologique que littéraire.

*Como não se há de só escrever história política, aqui está Coelho Neto, romancista, que podemos chamar Historiador, no sentido de contar a vida das almas e dos costumes. É dos nossos primeiros romancistas, e, geralmente falando, dos nossos primeiros escritores; mas é como autor de obras de ficção que ora vos trago aqui, com o seu recente livro *Miragem*. Coelho Neto tem o dom da invenção, da composição, da descrição e da vida, que coroa tudo.*<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> *Id. ibid.*, p. 29, lettres du 17/5/1915 et du 20/5/1915.

<sup>120</sup> Faria, Otávio de, "Coelho Neto, Henrique Maximiniano" op. cit., p. 214.

<sup>121</sup> Assis, Machado de, *Crônica, A Semana*, 25/8/1895 in "Obra completa", Vol.III, Rio de Janeiro, Ed.Nova Aguilar, 1997, p. 667 (À propos de la lecture de *Um Estadista do Império*, biographie de son père par Nabuco, Joaquim, qui rappellent à Machado les figures de l'ancien Sénat)

Sensible à la grandeur de la révolte de Canudos, Machado avait prévu qu'un écrivain rendrait compte un jour ou l'autre de cette tragédie et il voyait la tâche comme étant du ressort de Coelho Neto. En se trompant dans son attribution, il ne se trompe pas sur l'importance du thème dans la littérature brésilienne : ce que Machado nous invite à voir est l'importance des manifestations littéraires qui fuient le style « sourire de la société », poli et superficiel, note littéraire dominante alors, dans l'expression littéraire « *do tom* », pour employer un terme de José de Alencar. Faisant preuve de la même prudence que nous retrouvons partout ailleurs, il s'identifie d'abord à son lecteur citadin et à son regard exotique sur le *sertanejo*, pour évoquer ensuite la possibilité de comprendre un paysage infini et un être humain aussi complexe que ce lecteur, à condition de s'ouvrir à d'autres perspectives et à d'autres rythmes. Il évoque encore les contes de *Sertão*<sup>122</sup> pour parler d'une littérature régionaliste réaliste qui fait ses premiers pas et pour laquelle il va chercher une lignée amorcée avec les poètes romantiques.

*Um dia, anos depois de extinta a seita e a gente dos Canudos, Coelho Neto, contador de cousas do sertão, talvez nos dê algum quadro daquela vida, fazendo-se cronista imaginoso e magnífico deste episódio que não tem nada fim-de-século. Se leste o Sertão, primeiro livro da "Coleção Alva", que ele nos deu agora, concordarás comigo. Coelho Neto ama o sertão, como já amou o Oriente, e tem na palheta as cores próprias – de cada paisagem. Possui o senso da vida exterior. Dá-nos a floresta, com os seus rumores e silêncios, com os seus bichos e rios, e pinta-nos um caboclo que, por menos que os olhos estejam acostumados a ele, reconhecerão que é um caboclo.*

*Os costumes são rudes e simples, agora amorosos, agora trágicos, as falas adequadas às pessoas, e as idéias não sobem da cerebração natural do matuto. Histórias sertanejas dão acaso não sei que gosto de ir descansar, alguns dias, da polidez encantadora e alguma vez enganadora das cidades. Varela sabia o ritmo particular desse sentimento; Gonçalves Dias, com andar por essas Europas afora, também o conhecia; e, para só falar de um prosador e de um vivo, Taunay dá vontade de acompanhar o Dr. Cirino e Pereira por aquela longa estrada que vai de Sant'Ana de Paranaíba a Camapuama, até o leito da graciosa Nocência. Se achardes no Sertão muito sertão, lembrai-vos que ele é infinito, e a vida ali não tem esta variedade que não nos faz ver que as casas são as mesmas, e os homens não são outros. Os que parecem outros um dia é que estavam escondidos em si mesmos.*<sup>123</sup>

Le léger parfum d'ironie décelable dans le commentaire de Machado de Assis – « avoir le sens de la vie extérieure » peut être lu aussi comme « n'avoir que le sens extérieur de la vie » - est en même temps la reconnaissance d'une approche qu'il admet comme

<sup>122</sup> Volume de contes de Coelho Neto, Henrique Maximiliano, publié en 1896.

<sup>123</sup> *Id. ibid.* 14/2/1897, p. 764

nécessaire à la littérature mais dont lui-même ne portera pas la charge. Le registre des larges horizons de l'intérieur du pays, avec ses épopées tragiques et ses paysages méconnus qui ne trouvent pas d'échos dans les voix des capitales du littoral. Il y a lieu de rappeler ici la tentative bien plus timide de Bernardo Guimarães de faire tourner les yeux de ses concitoyens vers les trésors artistiques cachés dans les montagnes de Minas Gerais, ainsi que son œuvre sertaniste. Mais surtout, il faut rapprocher ce rappel lucide de Machado de Assis de la tentative que fera Coelho Neto, avec *Rei Negro*, de re-présenter à la réflexion de ses contemporains le drame de l'esclavage, enfoui dans l'oubli par un pays qui veut effacer son passé récent de nation esclavagiste, sans jamais avoir apporté de solution à des milliers d'hommes largués par la société qui se veut de plus en plus moderne et cosmopolite.

En même temps, cette critique détaillée s'attarde sur ce que l'on va par la suite critiquer le plus durement chez Coelho Neto. Il aime le sertão avec les mêmes sentiments, les mêmes yeux et les mêmes mots qu'il avait aimé l'Orient, celui des *Mille et une nuits*. Et cette vision ne le quittera jamais complètement, comme nous le verrons dans les évocations de paysages, grandioses ou morbides, et dans les délires de gloire martiale du fils de rois nègres. La critique de Machado de Assis donne assez à percevoir ce que l'on reprochera à cet écrivain, vu généralement par la suite d'une manière dépréciative. Il est vrai que, plus tard, à un moment clé des discussions littéraires entre intellectuels de Rio et de São Paulo, il a incarné le passéisme irréductible. Il devient protagoniste de la séance de l'Académie Brésilienne de Lettres du 19 juin 1924, à la fin de la conférence de Graça Aranha sur « L'esprit Moderne ». Cette conférence qui revendique une création artistique tout d'abord nationale et rénovatrice dans son expression, qui ne peut plus être « la chambre mortuaire du Portugal », se termine par une injonction à ce que l'Académie change ou meure. Parmi beaucoup d'autres, Coelho Neto réagit en disant la phrase récupérée par la suite comme un emblème caricatural de l'auteur : « *Eu sou o último heleno !* » Ainsi provoquée, la critique inaugurée par le mouvement Moderniste va prôner presque son éradication du canon littéraire.<sup>124</sup>

Brito Broca reprend et commente les successives visions critiques sur cet auteur, pour qui le roman serait le genre le plus adapté à son tempérament, comme d'ailleurs il l'avait lui-même déclaré à plusieurs reprises.

---

<sup>124</sup> Moraes, Marcos Antônio de, "Coelho Netto entre Modernistas" in *Literatura e Sociedade*, N° 7, "Modernismo", Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, São Paulo, 2003-2004

*O romance era, sem dúvida, o gênero de ficção em que Coelho Neto devia sentir-se mais à vontade e no qual pretendia, decerto, realizar plenamente seu ideal literário. A exuberância do temperamento, a plethora da imaginação, em que quase se perdia o escritor, exigiam dimensões amplas, que só o romance lhe poderia facultar.<sup>125</sup>*

Il rétablit la parenté idéologique entre lui et Alencar, dans le projet de créer “un vaste cycle romanesque”, projet donc qui aurait hanté les écrivains brésiliens depuis le romantisme de Alencar influencé par Balzac jusqu’à la création de Coelho Neto empreinte de tous les courants esthétiques du passage entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle. Cette aspiration est peut-être la même qui trouve un épilogue condensé dans la rhapsodie que créera dans cette visée Mário de Andrade, dans la grande synthèse que sauront faire les Modernistes de 1922 en rejetant le travail dispersé sur tous les genres par Coelho Neto.

*Era, decerto, uma idéia semelhante à de Alencar, de envolver tôda a vida brasileira numa rapsodia romanesca, que o apaixonava. As origens românticas de Coelho Neto foram fundas e sensíveis. (...) E estaria qualificado, melhor do que qualquer outro, para relizar tão belo empreendimento. (...)*

*Em vez de levar a cabo o seu belo plano, Coelho Neto se dispersou largamente em todos os gêneros, numa atividade prodigiosa e incessante [premências econômicas, a inexistência de meios, na época, para um escritor viver da pena e realizar uma obra regular e metodica], a que faltou sempre um sentido, uma unidade, mas da qual ficaram, no romance e no conto, resultados parciais apreciáveis.<sup>126</sup>*

Nous passons maintenant à la période commune que nos auteurs ont tous choisie pour situer leurs représentations des fazendas de café esclavagistes.

### **c) Un temps unique pour les histoires – Autour de 1850 - Premiers ébranlements d’un système de valeurs littéraires et autres.**

Après des années de pression, les nouveaux intérêts de l’industrie anglaise en quête de marchés élargis réussissent finalement à décider l’empire brésilien d’arrêter le trafic négrier, faisant ainsi tarir la source habituelle d’approvisionnement de main d’œuvre servile. La loi Eusébio de Queiroz, mettant fin à la traite des esclaves depuis l’Afrique, libéra ainsi en 1850 les énormes capitaux des négriers pour des investissements dans la modernisation du pays.

---

<sup>125</sup> Broca, Brito, “Coelho Neto, romancista”, in Hollanda, Aurelio Buarque de, (org.) *O Romance Brasileiro (de 1752 a 1930)*, Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1952, p. 226.

<sup>126</sup> *Id. ibid.* p. 227-228.

D'autre part, la montée subséquente du prix des esclaves fut ruineuse pour les petits exploitants, mais les grands propriétaires, qui avaient déjà un cheptel constitué depuis l'époque des prix plus bas, se retrouvèrent en possession de garanties considérées comme les plus solides (le nombre d'esclaves possédés) pour obtenir des prêts, mettant ainsi fin à la période austère de l'autonomie et de l'isolement.

Par ailleurs, l'approvisionnement des fazendas en esclaves se réorganisa immédiatement, les faisant venir depuis les *engenhos* de canne à sucre du Nord-est, dont les besoins en main d'œuvre avaient baissé en même temps que la production, par convois entiers qui descendaient vers les plantations de café. L'économie se réorganisa vite sur ces nouvelles bases et la peur des premiers moments face à ce dérèglement, fit bien vite place à une vraie euphorie provoquée par la disponibilité des capitaux financiers.

Les grands *fazendeiros* de la vallée, disposant désormais de bons crédits dans la place de Rio, se mirent à étendre leurs possessions, mais aussi à embellir et moderniser leurs cadres de vie, à promouvoir la construction de chemins de fer. La proximité croissante avec les nouveautés de la *Rua do Ouvidor*, arrivées directement de l'Europe, informait et stimulait les aspirations au confort et à une vie culturelle et sociale plus riche.

*Cessado o tráfico, ocorre um retorno das divisas obtidas nas vendas de produtos de exportação e até então reservadas para financiar a compra de africanos.(...)*

*Com a inauguração, a partir de 1850, de uma linha regular de navio a vapor entre Liverpool, na Inglaterra, e o Rio de Janeiro, o tempo imperial entra em sincronia com o tempo da modernidade européia*<sup>127</sup>

Même à l'intérieur du pays caféier la demande de produits de luxe et d'animation culturelle n'est pas moindre. À Vassouras, capitale de la vallée, dont l'opulence fait venir des artisans de Rio et d'ailleurs, comme des peintres espagnols, des couturières parisiennes, etc. l'activité sociale prétend faire concurrence à la capitale. Les journaux de la ville ont désormais pour collaborateurs les écrivains et hommes politiques qui pèsent le plus dans la formation de l'opinion publique ; de plus, une élite locale formée par l'association des vieux fazendeiros, dont les familles se confondent avec celles des puissants financiers locaux,

---

<sup>127</sup> Alencastro, Luiz Felipe de, *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional* – (Introd. et Org.), p.36, 38

apporte une volonté de plus en plus novatrice et exigeante, poussant à la modernisation des structures matérielles et culturelles, dans le sens de leur intérêts, qui peuvent, occasionnellement, aller à l'encontre d'une politique nationale qui ne répond pas à ces aspirations.

*Joaquim Nabuco, Sílvio Romero, Raimundo Correa, Coelho Neto e outros grandes nomes do beletrismo, alcançaram o final da fase gloriosa de Vassouras. João Caetano abrilhantou-lhe a vida teatral.( ...) O "Vassourense", que ainda hoje existe, fundado por Lucindo Filho, um humanista, tinha por colaboradores Machado de Assis, Raul Pompéia, Alcindo Guanabara, Valentim Magalhães, Lúcio de Mendonça, Escragnolle Taunay, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Coelho Neto, Raimundo Correa e Pujol...Vassouras tinha mais luzimento do que a corte. Vida noturna nas ruas. Saraus contínuos nos palácios.( ...)*

*E não só bens ideais, os mais exigentes do Brasil, porém, bens práticos, os mais protelados no Brasil. E Vassouras, são principalmente os seus Teixeira Leite que impulsionam a Estrada de Ferro Pedro II, a Central do Brasil, serra acima. E isto num tempo em que os nossos grandes homens, os estadistas eram cegos e paralíticos. O marquês do Paraná julgava a estrada uma utopia ...*<sup>128</sup>

Ce que montrent les œuvres littéraires du corpus, c'est le positionnement de leurs auteurs face à ces changements décisifs intervenus dans cette décennie, choisie par tous les auteurs du corpus comme le temps de leurs histoires. La période et les sites d'où proviennent les richesses à la base de ces changements sont les fazendas de café de la vallée, dont la vie culturelle est attirée et bouleversée, certes, par Vassouras, mais aussi par la capitale de l'Empire. Cette période a une production intellectuelle nationale conservatrice et de plus en plus érudite, comme la *Revista do Instituto Histórico e Geográfico* ou l'*História Geral do Brasil* du Visconde de Porto Seguro, mais elle est aussi très marquée par les courants de la pensée européenne véhiculés par les auteurs français et leur réception au Brésil, marquant ainsi la réflexion qui accompagne la consolidation du règne de D. Pedro II :

*Daí a influência conjunta, por intermédio de autores franceses e dos círculos francófilos, de três correntes de pensamento e de prática social que, numa certa medida, se completam no cotidiano do Segundo Reinado: o positivismo, o kardecismo e a homeopatia. O positivismo enfatiza, nos escritos de Auguste Comte a preeminência da cultura latina e introduz o Império do Brasil no concerto das grandes nações contemporâneas: não era pouca coisa para um país até então vilipendiado por causa do tráfico negreiro. O kardecismo aparece como uma religião de brancos que integra o cientificismo e um dos componentes catárticos, liberadores,*

---

<sup>128</sup> Oliveira, Teixeira de, *Vida maravilhosa e burlesca do café*, op. cit., p. 169, 205.

*das religiões afro-brasileiras, o transe. Enfim, a homeopatia incorpora, (...), práticas de medicina afro-brasileira e da fitoterapia indígena.*<sup>129</sup>

Il y a lieu de rappeler ici des caractéristiques économiques qui forment le fond mouvementé d'un tableau choisi comme cadre pour inscrire les récits de nos trois romans qui, tous, en portent les marques de manière visible et volontaire

*Entre 1850 e 1860, cresceram, notavelmente, as forças produtivas do país. Dizem os autores do tempo que os capitais impedidos de operar no tráfico africano voltaram-se para as aplicações internas. Empresas e mais empresas se fundaram, ferroviárias, de colonização, mineração, de seguros, iluminação e transportes diversos. E, lateralmente, grande especulação que levou o govêrno a intervir, pela lei de 22 de agosto de 1860, visando coibir as irregularidades surgidas.*<sup>130</sup>

Ce progrès économique se reflète aussi dans la capitale de la vallée qui centralisera l'action des trois romans du corpus, et que les trois auteurs ont connu.

*O prestígio do dinheiro faz de Vassouras um banco de descontos e de reservas, financiando empresas. Em cinquenta e tantos, só Vassouras exporta um milhão e meio de arrobas de café. O município tem 36.000 habitantes, dos quais 24.000 são escravos, da “mata de café”, como se chamava no norte e que fazem a riqueza do sul. Para tanta gente há as senzalas e para os senhores 300 casas na cidade, “algumas de príncipe, diz Ribeyrolles, “pequenos palácios assoalhados de mármore”.*

*Nas fazendas, em torno, há solares e castelos coloniais. Num deles, feudo dos Correa e Castro, o “secretário”, ao aproximar-se, Ribeyrolles fala nas “Tulherias”...*  
131

## ***O Tronco do ipê – une étrangeté pas encore inquiétante.***

Reprenant des faits historiques contemporains de ses premières créations romanesques, José de Alencar va les transformer à leur tour en matière littéraire pour les revoir d'une manière plus critique. Cette manière, décrite comme *désenchantée* par Araripe Jr., sera signée *Sênio*, l'homme mûr, voire le plus mûr de sa génération, celui qui se sent le plus responsable de son expression et de sa formulation dans et par la parole.

---

<sup>129</sup> Alencastro, Luiz Felipe de, *op. cit.*, p. 44

<sup>130</sup> Taunay, Affonso de E., *Pequena História do Café no Brasil (1727-1937)*. Rio de Janeiro, Departamento Nacional do Café, 1945, p. 82.

<sup>131</sup> Oliveira, Teixeira de, *Vida maravilhosa e burlesca do café*, *op. cit.*, p. 207.



[O tronco do ipê] é das mais bem realizadas obras de Alencar e possui entre outros méritos, uma originalidade : em suas páginas há um considerável espaço ocupado por personagens negros, quer, individualmente, quer enquanto comunidade. (...) aqui se fala mais do negro do que da escravidão. Apenas poucas linhas são dedicadas à crise escravista, embora o livro tenha sido publicado em 1871, quando a questão ocupava todos os pensamentos. Situando seu romance no passado, embora próximo, precisamente na metade do século, Alencar traça um painel social abrangente em que o regime escravista ainda se mostra estável e aparentemente seguro, sendo a instituição servil descrita como amena e mesmo benevolente.<sup>132</sup>

Nous verrons comment la vision conservatrice de l'auteur sera en quelque sorte traversée par le narrateur, comme le remarque Heloisa Toller Gomes, qui reconnaît que, pour comprendre ce roman, il faut le lire « à l'envers ». Outre le contexte historique, il nous faudra, également pour la comprendre, situer l'œuvre par rapport à certains épisodes qui infléchissent la vie affective du romancier. Rappelons tout d'abord que dans l'œuvre de José de Alencar une influence nouvelle se fait sentir à la suite de son mariage avec la fille du médecin anglais Thomas Cochrane en 1864, par lequel il entre vraisemblablement en contact bien plus intime et assidu avec la culture et la littérature anglaises. Quelques traces de cette influence se font sentir notamment dans *O tronco do ipê*, à travers la figure de Mário, sorte de Hamlet tiraillé entre les valeurs d'une tradition terrienne plus projetée qu'ancrée dans l'histoire et la modernité capitaliste tant décriée par Alencar tout au long de son oeuvre. Les éléments de l'intrigue de ce roman de la maturité se trouvent tous dans *La fiancée de Lammermoor*, de Walter Scott, où des nouveaux venus au pouvoir, des barons violents et sans scrupules s'emparent des propriétés d'une vieille famille aristocratique, aux valeurs dépassées. Le climat d'étrangeté et de malédiction des criminels est créé par les décors mais surtout par la parole d'une vieille sorcière dénommée Alice, par une fontaine pleine des fantômes du passé, par un arbre autrefois majestueux comme l'*ipê* du titre de notre roman. Mais l'héroïne de Alencar rappelle aussi la littérature de jeunesse anglaise, car ce personnage homonyme du protagoniste de Lewis Carroll passe de l'autre côté du miroir des eaux du Paraíba, pour se jeter dans les bras de la *Rainha das Aguas*, qui vit au fond du gouffre mortel du Boqueirão, à la fois légende et vérité de la nature, détourné par la violence des valeurs de civilisation qui s'imposent sur le site. *Alice in Wonderland* avait été publié en 1865, l'année de la naissance du premier fils de José de Alencar.

---

<sup>132</sup> Gomes, Heloisa Toller, *O Negro e o Romantismo brasileiro*. São Paulo, Atual Editora Ltda, 1988, p. 34.

Dans sa préface à *O Tronco do ipê*, Gilberto Freyre attire l'attention sur un point capital dans tous les romans de Alencar : la supériorité de la beauté naturelle sur celle créée ou inventée par l'art, la civilisation, la mode. Cela est valable pour les choses, les paysages, les personnages, et même pour les institutions, comme l'éducation contrastée des deux jeunes filles, la citadine et la campagnarde. Dans ce roman « *caracteristicamente de casa-grande aristocrática, com sinhás e mucamas, com iôidôs e negros velhos do tempo da escravidão, com barão, padre e até compadre* », Gilberto Freyre évoque les relations avec la nature, polarisées dans les deux éducations. Tandis qu'Alice se soumet contrainte aux injonctions de sa *mucama*, et renonce au plaisir de grimper aux arbres pour cueillir des fruits avec ses propres mains, ce désir scandalise Adélia, « *menina do tom* » et de la ville, qui incarne « les excès de l'éducation seigneuriale ou esclavocrate, qui faisait des blancs du *sobrado* et même de la *casa-grande*, des figures surnaturelles, qui ont sans cesse besoin des esclaves pour communiquer avec la nature, avec le paysage, avec les arbres, avec les eaux, avec les animaux ». <sup>133</sup> Nous verrons le rôle éminent de médiateur qu'Alencar réserve à l'esclave dans ce roman, et qui va plus loin que celui invoqué par Gilberto Freyre. En effet, l'esclave sera le médiateur entre le passé et le présent, reliant les origines troubles de la richesse, l'apogée de la vallée et les menaces sur un présent qui s'interroge. Associé à l'arbre mort, l'esclave fait aussi l'annonce de la mort de la région, inscrite à plusieurs endroits cachés des paysages de Alencar.

Luís da Câmara Cascudo apparaît en introduction à notre édition de *O tronco do ipê* <sup>134</sup>, en raison de l'importance qu'il attribue à ce roman dans la reconstitution des coutumes de la fazenda seigneuriale.

« ... Há um dos seus romances, publicado em 1871, com o pseudônimo de Sênio, *O Tronco do Ipê*, que reúne uma das mais ricas e variadas informações etnográficas e folclóricas de que há notícia no romance brasileiro em todo o século XIX. (...) fixou a fazenda senhorial, a vida abastada e farta, (...) as festas inesquecíveis do São João e do Natal, os doces, os bolos, os quitutes do tempo, a Missa do Galo, as danças, os poetas improvisadores, as saúdes cantadas que ainda resistem nos coretos de Minas Gerais, o presépio, o batuque dos escravos, a quadrilha dos amos, o jogo de prendas, enfim a inimitável vida doméstica de outrora, vista com os olhos limpos,

---

<sup>133</sup> Freyre, Gilberto, “José de Alencar, Renovador das letras e crítico social”, Préface à *O tronco do ipê*, “Obra completa”, Vol. X, p. 25, 27 Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1955.

<sup>134</sup> Cascudo, Luís da Câmara “(Edição comemorativa do centenário de morte do autor)” Rio de Janeiro/ Brasília, José Olympio/INL, 1977, p. 170.

*fixada com afeto, com um carinho minucioso onde havia saudade e alegria de evocar”.*<sup>135</sup>

Il nous est devenu de plus en plus clair que le choix de situer la narration autour de 1850, pour Alencar comme pour les autres romanciers, est profondément lié aux événements qui, intervenus cette année-là, commencent à ébranler les bases de la société brésilienne telle que ce conservateur l’avait toujours connue, aimée mais aussi critiquée. Ces fondements sociaux et culturels se réfèrent évidemment surtout au mode de vie basé sur l’esclavage, dont la disparition devient inéluctable à tous les yeux tant soit peu capables de voir. L’impossibilité de renouveler par l’importation les stocks d’esclaves africains apporte des problèmes à l’agriculture, se reflétant immédiatement dans les relations établies entre maîtres et esclaves partout, mais, pourrait-on dire, d’une manière plus sensible dans les fazendas, centre de production le plus significatif dans ce pays dépourvu d’industries ou d’autres richesses notables.

C’est surtout dans ce roman qu’Alencar ose introduire et commenter dans sa fiction d’importantes innovations linguistiques à une langue nationale qu’il fallait créer sans trop la populariser. Dans sa préface, Gilberto Freyre fait remarquer combien sa façon d’écrire le portugais était scandaleuse pour l’époque— « *um estilo para a época escandaloso, pelo que trazia de agrestemente antiacadêmico, para a língua literária do Brasil* »<sup>136</sup>

Dans cette œuvre également, le politique expérimenté et déçu qu’était Sênio comparait régulièrement pour dénoncer les vices de son temps. Il critique le militarisme, voire les généraux victorieux à la guerre du Paraguay, parmi lesquels le Duque de Caxias, vainqueur de la révolution libérale de 1842, dont l’un des chefs était José Martiniano de Alencar, père de l’auteur. Dans l’épisode où Mário offre un cadeau à l’esclave *Pai Benedito*, le narrateur imagine qu’il aurait sacrifié ses désirs, normaux chez un garçonnet, d’avoir des petits soldats de plomb, lesquels deviennent dangereux lorsqu’ils sont manipulés par des ministres.

*... [meninos] que sonham com uma caixa de soldadinhos de chumbo, ou com uma carta de bichas; ambições tão ardentes, porém menos funestas, do que a dos meninos de cabelos brancos pelos soldadinhos de chumbo que se chamam correios de ministros, e pelas bichas que se chamam salvas de artilharia. (ipê, p. 192, ch. V-1)*

---

<sup>135</sup> Le texte complet de cet extrait se trouve dans la préface à *Til*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1955, "Obra completa", Vol. XI, pp. 3-10.

<sup>136</sup> Freyre, Gilberto, Préface à *O tronco do ipê*, op. cit., p. 21.

Lorsque Sênio évoque les figures politiques de son temps il se permet de rendre hommage à des figures réelles contemporaines de l'auteur, voire de celles qui étalaient leur éloquence à la chambre ou dans le "Velho Senado" dont se souviendra aussi Machado de Assis. « ...se Mário algum dia fosse deputado, seria um rival do Aprígio, o maior apartista da Câmara ; glória até hoje sem sucessor. » (ipê, p. 239, ch. XVII-1) Le personnage qui reconnaît ce fait avait aussi un grand talent d'orateur et avait reçu le titre de *Conselheiro* « à cette époque-là », c'est-à-dire, dans un passé déterminé par une intrusion d'auteur, 1850, où ni le titre ni le caractère des politiques n'était encore aussi discrédité que dans le présent du narrateur.

*Seus amigos acreditavam que na primeira organização lhe seria confiada uma pasta, e das mais importantes. Quando se falava nisso, o futuro ministro regurgitava de importância e derramava em torno um ar de proteção. Nesse tempo ainda não tinham os políticos adquirido o sestro das loureiras, que mostram desdém pelo que mais cobiçam. (ipê, p. 216, ch. XII-1)*

Les difficultés qu'Alencar lui-même avait éprouvées lors de ses débuts à la chambre semblent revenir à travers le *Conselheiro*. C'est peut-être lui-même le comparant, le jeune député par le Ceará face aux grands orateurs expérimentés qui l'avaient laissé presque sans voix lors de ses débuts dans les débats.

*O conselheiro tinha desfraldado os panos à eloquência; assim interpelado de chofre, engastou-se como um deputado noviço quando recebe à queima-roupa um aparte de escachar no meio do recitativo de um improviso anunciado com duas semanas de antecedência. (ipê, p. 257, ch. III-2)*

Ailleurs la raideur des ministres sert de comparant à Mário, qui a du mal à se départir de sa gravité. « *Um reumatismo ministerial, o que é a quintessência da seriedade, se aí estivesse, apesar das calças azuis, e da etiqueta imperial, jogava as canelas com toda a certeza.* » (ipê, p. 275, ch. VII-2). Le chapitre qui traite de l'ascension d'un Conseiller de l'empire dénonce les relations troubles entre pouvoir et presse, dont Alencar avait subi le poids à plusieurs reprises.

*A Excelência preparava a pasta para o despacho da noite. Lopes [le futur Conselheiro], que era íntimo do ministro e mediante 500\$000 mensais pagos pelas despesas secretas o defendia na imprensa em artigos bombásticos, fumava recostado familiarmente em uma cadeira de balanço. (ipê, p. 216, ch. XII-1)*

Et parfois il évoque l'amertume que lui avait laissé le douloureux épisode où il avait été écarté de la liste sénatoriale par l'Empereur, malgré la votation qui le plaçait clairement en tête ; curieusement, il semble se moquer plutôt des Sénateurs et Ministres sans envergure que de celui qui tire les ficelles des marionettes « *Excelentíssimo, disse ele sentenciosamente, os ministros fazem programas, e os reis epigramas.* » (*ipê*, p. 217, ch. XII-1) La figure du politique opportuniste, récurrente dans le roman, est introduite ici, dans une claire allusion à la constitution d'un Sénat qui ne pouvait se constituer sans l'approbation du pouvoir Modérateur réservé à l'Empereur.

*Ergueu-se discretamente um canto do reposteiro, e o correio participou achar-se na sala o Senador X, parlamentar muito distinto, que mudava de partido regularmente duas vezes por ano ; ao abrir-se a sessão declarava-se oposicionista e pouco antes de encerrar-se dava sua adesão ao governo.* (*ipê*, p. 216, ch. XII-1)

Et il conclue avec une joyeuse ironie l'appréciation du personnage qui donne le titre au chapitre:

*O conselheiro era realmente um talento notável ; e as esperanças de seus amigos não podiam ser mais bem fundadas. Um deputado capaz de provar ao governo e à oposição que ambos se acham de perfeito acordo, estava talhado para ministro.* (*ipê*, p. 218, ch. XII-1)

Dans *O tronco do ipê*, la campagne traditionnelle n'est ainsi pas isolée, elle répercute comme une caisse de résonance le monde de la cour impériale, représentée par des cabinets ministériels au fonctionnement très codé, mais ce monde n'apparaît qu'en ombre chinoise, uniquement à travers la projection du désir d'anoblissement du fazendeiro, un anoblissement rendu possible par l'acquisition équivoque de sa fortune. Son destin dépend de décisions émises par un centre de pouvoir qui lui échappe dans son fonctionnement et dans ses aboutissements. L'intrigue du roman évolue ainsi vers un dénouement conséquent avec les crimes du passé, jamais clairement affirmés, jamais tirés sous une lumière cruelle comme celle dont Machado de Assis va éclairer les vices de cette même société, après Alencar – et certainement pas sans lui.

***A escrava Isaura - un pamphlet séduisant et pas si bête.***

Un pamphlet hautement pédagogique, organisé en tableaux courts sur des décors de carton-pâte, où les personnages sont convoqués pour des dialogues exemplaires de la pensée abolitionniste qui se popularise en mode accéléré en 1875, année de la publication de *A escrava Isaura*. Outre son organisation textuelle, Bernardo Guimarães s'appuie sur des événements historiques, tels que, à côté de la contestation de l'esclavage, la dissolution des coutumes des nouveaux riches du café, qu'il oppose aux traditionnels et plus cultivés *senhores de engenho* et leurs héritiers qui, dans la capitale, sont admirativement désignés par la presse comme les *lions du Nord*. Dans leur parcours vers le Nord, l'esclave marronne et son père font le parcours inverse de celui de la descente des *comboios*<sup>137</sup> d'esclaves acheminés vers le café. Le personnage du père de la belle métisse présente, peut-être ironiquement, une contradiction dans les termes, comme nous le verrons plus loin : un *feitor* (administrateur) gentil et faible, tandis que l'arche du salut qui les transporte vers la liberté est le bateau négrier d'un ami portugais et discret. À Recife, dans le cadre hautement sélectionné d'un bal où viennent même les vieilles familles encore plus traditionnelles d'Olinda, Isaura fait désordre, car l'esclave intruse et clandestine est plus belle que les dames qui ont le droit d'y être. Le roman repousse ainsi les limites du thème de Cendrillon, car celle-ci a toujours été de la même classe et de même origine que les autres dames du bal, une fois epoussetée la cendre qui cache une beauté tout à fait attendue.

Dans sa critique à *O Seminarista*, Antonio Candido retient la qualité de conteur d'histoires de Bernardo Guimarães, qui l'aurait sauvé des défauts plus graves qui infirment, par exemple, *As Vitimas algozes*, de Macedo. « *Graças à singeleza de contador de casos, Bernardo passa longe do romance de tese* »<sup>138</sup>. De la même façon, il peut séduire ses lecteurs avec l'histoire d'une malheureuse esclave trop belle pour sa condition d'objet de désir de maîtres odieux. Quant à l'efficacité du pamphlet abolitionniste sur le public de l'époque, nous n'avons pas d'éléments pour en juger, comme le fait remarquer Cavalcanti Proença.

*Se desempenhou com eficiência o que dele pretendia o escritor, não há estudo a respeito, nem se conhecem dados que orientem o pesquisador; mas certo é que o livro transcendeu o seu engajamento contemporâneo e ainda hoje sobrevive, pelas características populares que nele se acumulam.*<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Andrade, Eloy de, *O Vale do Paraíba*. Rio de Janeiro, édition privée, 1989. *Comboios ou levas, c'étaient les groupes d'esclaves achetés dans le Nord-est et acheminés vers les plantations de café, dans un trafic interprovincial qui a augmenté depuis 1850 jusqu'en 1885, où il fut interdit*. p. 85.

<sup>138</sup> Candido, Antonio, *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 238.

<sup>139</sup> Proença, M. Cavalcanti, Introduction à *A escrava Isaura*, São Paulo, Ediouro, 2001, p. 3.

Le succès de *La case de l'oncle Sam*, traduit quelques années auparavant, ouvre encore la voie au retentissement du thème de l'abolitionnisme, pleinement à l'ordre du jour dans cette décennie. Le roman de Bernardo Guimarães y associe le motif bien plus particulier au Brésil, celui de l'insertion du métis dans une société esclavagiste, qui s'inscrit par ailleurs dans une certaine tradition littéraire, comme le rappelle José Aderaldo Castello, à propos de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo. Ce roman, à son tour, ne traduirait pas non plus uniquement un ressentiment de l'auteur contre l'esprit étroit de sa province :

*Sem dúvida o motivo mais próximo da elaboração do romance foi o clima criado pela campanha abolicionista, além do exemplo dado por Bernardo Guimarães e da sugestão deixada pelo drama romântico, pessoal, de Gonçalves Dias*<sup>140</sup>

Le roman *A escrava Isaura*, qui ne cesse d'être réédité, d'être filmé, et d'être dénigré, devient une sorte d'icône, à ne surtout pas prendre au sérieux, mais néanmoins incontournable. Il fournit à Mário de Andrade le titre de l'œuvre où il jette les bases de la réflexion moderniste sur la littérature et dont l'inversion parodique du titre n'est certainement pas anodine : *A escrava que não é Isaura* ; également l'historien Luiz Felipe de Alencastro le reprend pour une rubrique du chapitre « *Vida privada e ordem privada no império* » intitulée « *A síndrome de escrava Isaura* ». Dans les deux cas, ni le titre ni le roman ne sont repris dans le corps du travail, comme si leur simple mention suffisait à rendre significative son insertion dans un livre qui lance les bases théoriques du modernisme, comme chez Mário, ou dans une rubrique d'une œuvre de l'historiographie actuelle, comme chez Alencastro.

Cet historien rappelle, parmi les valeurs dominantes dans cette société (et encore présents mais atténués, ou tout au moins illégitimes, aujourd'hui), le besoin et l'envie d'être ou de paraître blanc comme de purs Européens qu'on voulait être, ayant pour corollaire la caractérisation, à tout prix, de l'esclavage comme un statut exclusivement réservé aux Noirs et aux métisses.

*Apos 1850, com a intensificação do tráfico inter-regional de escravos, podia acontecer que aparecessem no Rio cativos brancos ou praticamente brancos. (...) o estatuto do filho seguia o estatuto da mãe: o filho da escrava nascia escravo. Naquela altura, alguns escravos brancos – filhos, netos e bisnetos de escravas mulatas e de*

---

<sup>140</sup> Castello, José Aderaldo, *Aspectos do romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Serviço de Documentação, s/d, p. 91. Le poète, en 1851, avait vu sa demande en mariage d'une fille de la bonne société *maranhense* refusée en raison de ses origines bâtardes et métisses.

*brancos* –, até então isolados em fazendas sertanejas, começaram a ser vendidos para a corte.<sup>141</sup>

Il rappelle encore l'épisode d'une vente publique d'esclaves – ce qui était possible jusqu'à la loi instaurée par José de Alencar Ministre de la Justice – où le public, emporté par ses bons sentiments, organise une collecte pour acheter l'affranchissement des esclaves blancs exposés à la vente. Le recensement de 1872 respecte encore cette sensibilité, n'enregistrant en tant qu'esclaves que des Noirs.

*Todos [os escravos] são computados como pretos (69%) ou pardos (31%). À diferença da escravidão na Grécia e na Roma antiga, o escravismo moderno reforça o estatuto legal do cativo com a discriminação racial: o escravo só podia ser preto ou mulato, nunca branco.*<sup>142</sup>

La représentation de l'esclave par Bernardo Guimarães s'avère ainsi une claire contravention à un désir exprimé par la doxa de l'époque. D'autre part, la comparaison entre le Rio de Janeiro du café et le Nord-est de la canne à sucre ne se justifie pas uniquement par les comparaisons entre propriétaires plus ou moins traditionnels, mais aussi entre esclaves, les deux étant présentes dans le roman. Les esclaves qui viennent du Nord vers les fazendas de café, dans les *comboios* de plus en plus nombreux après 1850, suscitent la jalousie des esclaves du Sud, car ils sont valorisés par les maîtres, non seulement par leur peau plus claire, mais aussi parce qu'ils sont considérés plus cultivés. D'autre part, ils sont plus fiers et se permettent d'exprimer leur désir de dignité, d'être respectés, ce qui paraît insupportable dans l'organisation des fazendas de café. Ces aspirations, constamment bafouées par l'hypocrisie de seigneurs « gentils » seront mises en exergue par tous les auteurs de l'époque, mais lorsqu'elles sont repérées dans le discours de la presque blanche Isaura, ce discours est régulièrement vu comme alambiqué et creux, par une critique qui s'est penchée sur l'œuvre de Bernardo Guimarães sans tenir compte d'un référent historique pourtant indissociable de sa création.

*Na sua maioria essas levas do Norte eram constituídas de mestiços de brancos com índios e africanos, em cruzamentos sucessivos. Fortes, inteligentes, eram eles, entretanto, pouco dóceis. Ver-se-á mais tarde que o maior número de assassinatos de*

---

<sup>141</sup> Alencastro, Luiz Felipe de, *op. cit.*, p.87.

<sup>142</sup> *Id. ibid.*, p. 88



*feitores e capatazes e mesmo de alguns senhores foram cometidos pelos nortistas ou “baianos”, como eram apelidados todos daquela procedência.*<sup>143</sup>

Bien que née à la fazenda, Isaura viendra illustrer cette situation de désordre que le nouveau type de l’esclave *crioulo* métis crée et prolonge sans que les fazendeiros de la vallée s’inquiètent de ses conséquences. Si son image est idéalisée en tant que Blanche, c’est peut-être que son idéalisation en tant que Noire était impossible, en application des canons esthétiques coutumiers de l’époque, qui ne pouvaient pas admettre simplement une beauté « negra e linda », avec les deux adjectifs reliés en totale équivalence. Cette association des deux adjectifs pourrait être traduite aujourd’hui par « noire et belle » mais si l’on se tient au contexte de l’époque, il faudrait les traduire par « nègre et belle », ce qui peut apporter une explication supplémentaire au choix de Bernardo Guimarães.<sup>144</sup>

Même pour mourir à la guerre, ou, autrement dit, pour être un héros non pas littéraire mais patriotique, il fallait être le plus blanc possible, comme le rappelle l’écrivain et militaire Vicomte de Taunay. Son narrateur tient un discours paternaliste sur le choix des esclaves, nécessairement mulâtres, que le fazendeiro affranchit pour leur permettre de devenir, à sa place, soldats à la guerre contre le Paraguay. Il constate, déçu, le refus veule de certains esclaves, qui préfèrent rester vivants et captifs à goûter les joies éphémères d’une liberté probablement bien courte.

*Trajano (...) levara à capital da província vinte escravos pardos, aos quais dera a liberdade, cem mil réis, fardara e equipara.*

*A escolha fora feita depois de formada a escravatura e de consultada a vontade daqueles, a quem a cor, robustez e altura indigitavam. Coisa singular. Muitos negaram-se à indicação que nobilitava; preferiram os ferros da escravidão à arma que lhes daria as regalias de ente social. Espíritos esfraquecidos no servilismo não conheciam a franca espição à liberdade.*<sup>145</sup>

Comme nous pouvons le constater, la figure centrale de la configuration sociale et littéraire esclavagiste qui caractérisait le pays, n’a jamais été amenée par le Romantisme de

---

<sup>143</sup>.Andrade, Eloy de, *op. cit.*, p. 85.

<sup>144</sup> Á notre connaissance, d’ailleurs, ce rattachement des deux adjectifs sans une adversative pour les opposer dans une négation réciproque, ni un diminutif réducteur, n’allait se produire dans la littérature brésilienne que dans le roman *Amor ?*, d’ Angelo, Ivan, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

<sup>145</sup> Taunay, Visconde de, *A mocidade de Trajano*, São Paulo, édition de la Biblioteca Academia Paulista de Letras, 1984. Voir, à ce sujet, dans le conte “Urupês”, de Lobato, Monteiro, le Jeca qui prend le relais de l’esclave dans son refus et horreur du recrutement militaire.

l'époque impériale au centre de l'action en tant que protagoniste, avec sa couleur originale. L'esclave noir devra ainsi attendre une œuvre des années du Pré-modernisme pour devenir héros.

### ***Rei Negro* – rachat épique et anachronique d'une dette du romantisme**

Même en 1914, le rachat de la dette littéraire qu'effectue Coelho Neto dans son roman construit autour d'un héros pleinement noir, n'était pas aussi évident qu'il peut paraître aujourd'hui. L'esclave héros dans la poésie remonte au moins à Fagundes Varela, mais le protagoniste de son poème « Mauro, o escravo », exclamationnement beau, avait pu hériter de la race africaine toutes les qualités : courage surhumain, une génialité volcanique, mais pas la couleur.

*Apenas das faces de um leve crestado,  
Um fino cabelo, contudo anelado,  
Traíam do sangue longínqua fusão.*<sup>146</sup>

Mauro semble plutôt un cousin d'Isaura par les qualités extraordinaires et par la couleur, mais il nous intéresse ici pour expliquer le rachat moral de Coelho Neto. Mário da Silva Brito rappelle encore cette difficulté à propos de la publication de *Juca Mulato* en 1917, par le futur moderniste Menotti del Picchia, d'un poème au moins aussi romantique que le roman *Rei Negro*:

*a palavra mulato, aplicada em poema, ao herói da fábula cabocla, aberrava dentro do mundo marmóreo do parnasianismo e destoava da atmosfera aristocrática, alva ou, muitas vezes, penumbrenta do simbolismo.*<sup>147</sup>

Même l'axiome encore en cours, « *um preto branco por dentro* », que le narrateur de Lobato rapporte dans son expression d'un racisme bien intentionné, ne suffit pas pour racheter la tache de la couleur ; le jardinier Timóteo peut ainsi être hellé dans un conte post-moderniste (1924) par une voix au racisme le plus grossier, mais qui ne paraît pas déplacé ni anachronique presque quarante ans après l'abolition.

---

<sup>146</sup> Varela, Fagundes, « Mauro, o escravo », in *Vozes da América*, 1864.

<sup>147</sup> Brito, Mário da Silva, *op.cit.*, p. 85

- *E para não perder tempo, enquanto o Abrogi não chega ponho aquele macaco a me arrasar isto – disse o homem, apontando para Timóteo.*  
- *O’ tição, vem cá!*<sup>148</sup>

Il y aurait ainsi, à côté du rachat moral nécessaire et justifié par le roman dans ce mouvement de créer le héros noir que le romantisme n’avait pas pu ou voulu faire, la dénonciation d’une situation économique encore opportune dans l’ancienne République des Colonels. L’ancien esclave, devenu un citoyen nominal, continue marginalisé par sa négritude dans une République qui n’a pas su l’intégrer et qu’elle se permet de remplacer par l’immigré blanc et salarié. L’intérêt et les avantages économiques et pragmatiques de ce changement avait d’ailleurs été compris par les fazendeiros du centre et de l’Ouest paulista bien avant les grands conservateurs de la vallée.

L’esclave dans le roman se confond dans ses traits culturels (habits, travail, déplacements) avec le *caboclo*, en quoi Coelho Neto a un prédécesseur chez Castro Alves qui, dans *A cachoeira de Paulo Afonso*, fait passer Lucas de « bûcheron captif » à « sertanejo », paradoxalement toujours captif,

*Deixar ouvir a toada*  
*Do – cativo lenhador –*  
*E o sertanejo assim solta a tirana,*  
*Descendo lento p’ra a servil cabana...*<sup>149</sup>

Cet esclave, dont la carnation est à peine plus vive que celle de Mauro, figuré comme une « statue de bronze », chante déjà une musique rurale régionale qui, avec sa couleur, en fait un précurseur du *caboclo* littéraire, car le type social et ethnique coexiste, voire se confond avec lui. Le type du *caboclo* ou *caipira* trouvera son image emblématique un peu plus tard dans le Jeca, engendré par la rage de Monteiro Lobato contre tout ce qui rappelle le passéisme contradictoire du gigantisme pauliste. Dans l’eau du même bain, Lobato jette, avec le personnage et avant les Modernistes, le régionalisme arriéré, le romantisme, le *sertanisme* sentimental, juste après le regard rétrospectif de Coelho Neto sur l’esclavage.

Dans *Rei Negro*, comme dans *Isaura*, ce que montre la figure impériale et revêche d’un fils de roi africain réduit à l’esclavage, est surtout l’impossibilité pour l’être humain

---

<sup>148</sup> “O jardineiro Timóteo, in Lobato, Monteiro, *Urupês – outros contos e coisas*, op. cit., p. 274.

<sup>149</sup> Alves, Castro, “Lucas”, in *A cachoeira de Paulo Afonso*, 1876.

d'avoir droit à sa dignité, à des sentiments ou des désirs individuels, lorsqu'il se trouve livré entièrement à l'arbitraire du maître du monde clos de la fazenda, situation qui s'ébauche dès la première approche du thème par Alencar. Nous verrons que chez ce dernier, il n'y a pas de problématisation, il y a juste des associations d'images qui suggèrent de légères suspicions, pas plus. Cela indique toutefois un chemin qui, dans la littérature, ne sera jamais simplifié car, par ses allusions et nuances de couleur et autres, elle va rendre compte des complexités croissantes que l'évolution de la société brésilienne présente comme un défi à ses écrivains.

Dans notre corpus, c'est ainsi la fazenda esclavagiste qui constitue un noyau à la fois originel et continuellement représentatif de la société brésilienne. Elle est au centre d'un monde polarisé entre les seigneurs et les esclaves vivant en intime convivialité, un mode de vie qui apparaît comme un thème constant et central pour nos écrivains, mais cette sociabilité attirait déjà l'attention des voyageurs contemporains de la période que racontent ces oeuvres. Déjà, pour Pierre Denis, elle constituait un monde mythique et autocrate :

*...“a fazenda é algo de intermediário entre uma família e um reino. O fazendeiro é, nela, senhor; como deixaria de gozar seu poderio?” Os seus interesses nasceram e tomaram vulto numa sociedade em que as instituições que representassem a coletividade de maneira impessoal e abstrata, definindo direitos e deveres genéricos, apenas começavam a se delinear.<sup>150</sup>*

L'image du fazendeiro comme roi de son territoire trouve une contraposition dans le roman de Coelho Neto, comme le montre la réflexion de Gregory Rabassa, ci-dessous, sur la conscience que peut avoir Macambira de sa position contradictoire de roi et d'esclave, qui devient d'autant plus intéressante lorsqu'elle est comparée à la position de suzerain du fazendeiro. Tous deux étaient rois dans le cadre restreint du rayonnement du pouvoir de chacun, mais pas au-delà, comme d'ailleurs l'avait amèrement constaté le Baron de José de Alencar, en négociant son titre avec le pouvoir impérial, bien d'années auparavant. Le *fazendeiro*, lorsqu'il quittait le cadre de rayonnement de son pouvoir, était aussi désemparé et déplacé que l'esclave arraché à son lieu d'origine.

*Embora Macambira seja um rei de direito e esteja bem consciente desse fato, sua atitude em relação ao senhor branco é a mesma de qualquer outro escravo, a de um subordinado e inferior. Seu sentimento de realeza evidentemente se limita a seu próprio povo e, assim, é o sentimento de um rei de segunda classe. Essa é,*

---

<sup>150</sup> in Franco, Maria Sylvia de Carvalho, *op. cit.*, p. 152.

*freqüentemente, a atitude mantida em relação aos governantes europeus pelos chefes nativos em vários dos impérios coloniais do mundo. Um homem que, pelos padrões da monarquia, não se deve submeter a ninguém, exceto a um outro monarca de quem seja vassalo, muitas vezes se sujeita às exigências e ao govêrno de um vassalo muito inferior daquele governante superior. Tal não é exatamente o caso de Macambira, mas sua aceitação do papel subserviente que deve representar, sem nenhuma consideração do assunto, reduz em muito sua eficácia como figura heróica representativa da rebelião e da esperança de seu povo.*<sup>151</sup>

Ainsi, l'esclave roi devient une sorte de miroir et à la fois une mise en abyme de la situation de servitude et d'infériorité du seigneur blanc dans un pays pauvre dont la richesse majeure est encore une monoculture d'exportation. Cette richesse toujours pas redistribuée, peut encore se refléter dans un modèle littéraire inspiré des temps de l'esclavage par un auteur à grand succès et à la réception favorable assurée à ce moment-là. La situation de dépendance caractérise encore la littérature brésilienne en 1914, moment où la société locale peut encore se voir dans la fazenda de café esclavagiste dans un roman qui brasse des formules romantiques, réalistes, naturalistes, mais surtout symboliques d'une situation qu'il veut dénoncer par une mise en intrigue dépourvue d'espoir.

---

<sup>151</sup> Rabassa, Gregory, *O negro na ficção brasileira – meio século de história literária*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1965, p. 111.

## CHAPITRE II

### UNE PÉRIPHÉRIE LITTÉRAIRE

#### a) Ville et campagne – « Cidade » et « Roça »

Le corpus principal, tel que nous l'avons délimité tient compte, comme nous avons vu, de critères proprement littéraires, tels que le genre commun aux trois œuvres retenues, mais aussi de leur référentiel, toujours la grande fazenda seigneuriale. Mais cette grande propriété orgueilleuse n'était pas isolée dans la nature, elle était au contraire entourée d'un petit monde qui non seulement apparaît en filigrane dans les textes des romans, mais apparaît surtout dans des textes courts qui lui font une place centrale. Si la fazenda esclavagiste de la vallée du Paraíba, dans son apogée – temps de l'action des trois romans du corpus – avait presque évincé toute autre forme d'exploitation dans la région, de petits *sítios*, *chácaras* vivent précairement autour d'elle pendant qu'elle s'agrandit. Dans l'histoire comme dans la littérature ils représentent autant son passé que son avenir, car ils finiront par la supplanter. Les tenants et les aboutissants de ce temps renferment une brève et éphémère échéance dans la littérature, raccourcis en une phrase du premier chapitre du *Tronco do ipê*. La belle et majestueuse propriété du premier paragraphe disparaît avant la fin de la page et l'orgueilleuse *Casa Grande* se désagrège tandis que les terres sont réparties entre probables petits propriétaires qui les récupèrent : *Os edifícios arruinaram-se ; as plantações em grande parte ao abandono morreram sufocadas pelo mato; e as terras, afinal retalhadas, foram reunidas a outras propriedades.* (*ipê*, p. 175, ch. I-1)

Ces petites exploitations, ainsi que les *vilas*, les agglomérations du type *bairro caipira*<sup>152</sup>, ou encore les *vendas*, les épicerie polyvalentes à la croisée des chemins, sont toujours présentes, mais leur poids économique et social est alors réduit au minimum. Lorsqu'elles sont évoquées par Alencar, c'est comme des échos lointains d'une forme de vie proprement rurale, périphérique à la fazenda, avec une culture archaïsante et dépositaire des traditions, différente de celle des familles des fazendeiros, plus liées à la culture citadine. Pour

---

<sup>152</sup> *Esta é a estrutura fundamental da sociabilidade caipira, consistindo no agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas.* Candido, Antonio, *Os parceiros do Rio Bonito, op. cit.*, p. 81

décrire le mariage de la *Reine des Eaux*, dans le chapitre « História da Carochinha », Tia Chica se sert d'une image contemporaine à sa narration, correspondant à un épisode qui se passe en dehors de la fazenda, dans le monde proprement rural qui l'entoure :

*Mas essas histórias de branco, eu não sei não, minha gente ; façam de conta que foi assim uma cavalhada, como houve na vila pelo São João passado.(ipê, p. 195, ch. VI-1)*

Ces lieux dits ruraux sont fréquentés par les petits propriétaires, les *sitiantes*, dénommés *roceiros* par Alencar, qui leur attribue une connotation valorisante, le sens péjoratif actuel étant absent, ou alors neutre, désignant une des catégories sociales en présence :

*A gente do lugar, tanto os fazendeiros e ricos, como os simples roceiros e agregados se preocuparam muito durante algum tempo com o desamparo em que o dono deixava uma fazenda tão fértil e aprazível. (ipê, p. 175, ch.I-1)*

(...)

*O primeiro galo cantou e os outros responderam sucessivamente dos quintais vizinhos e das palhoças dos agregados. (ipê, p. 266, ch. V-2)*

Mais la *roça* peut indiquer explicitement le passé de la fazenda dans le texte de Alencar, la simple occupation ou *posse* de la terre par un paysan que l'histoire avait dépossédé à l'occasion de la réglementation des propriétés terriennes par la *Lei de Terras* en 1850, ou même avant :

*... um negro cambaio, que ali viveu desde tempos remotos, quando a fazenda não passava de uma roça à-toa com um velho casebre e alguma plantação de mandioca e milho. (ipê, p. 197, ch. VII-1)*

Alice à son tour se désigne comme *roceira* pour opposer son goût simple et traditionnel à l'information sur les modes en vigueur à la capitale que lui fournit son amie Adélia, presque scandalisée de la permanence des habitudes anciennes – mais défendues par la narration comme seigneuriales - dans les commémorations de la fazenda.

*- ... eu prefiro dançar na sala a machucar os pés no chão duro; assim como acho mais bonita uma ária italiana do que os tais descantes.*

*- São gostos. O teu deve ser melhor do que o meu, pois vives na Corte e eu sou apenas uma roceira; porém Mário, que veio de Paris, pensa comigo. (ipê, p. 273, ch. VII-2)*

## Des oppositions toponymiques et valoratives

Nous avons trouvé chez Dante Moreira Leite<sup>153</sup> une réflexion sur le topos de la fazenda qui problématise ce point de la représentation de la fazenda chez José de Alencar. En effet, il ouvre la possibilité d'introduire une différence entre *campo* et *roça*, ce qui permet de prendre en compte, d'une part l'espace rural (*campo*), avec un mode de vie qui s'oppose au mode citadin, et d'autre part ce qui se situe en dehors, ce qui est différent et dévalorisé par rapport à la ville, non seulement dans l'espace mais dans le temps – la *roça*, donc. *Campo* reste un mot neutre, avec des résonances littéraires et poétiques possibles, peut-être impliqué sociologiquement avec la ruralité, mais sans la même connotation péjorative et archaisante que peut présenter le mot *roça*.

Nous pensons que *roça*, tout au moins dans notre corpus ne peut pas s'appliquer à la fazenda patriarcale exploitée par le bras de l'esclave. Elle serait restreinte tout d'abord aux petits *sítios* où le propriétaire fait lui-même le travail, aidé uniquement par les personnes de la famille<sup>154</sup>, mais où il n'y a pas d'esclavage. Par la suite, et presque comme un succédané, *roça* désignerait une forme d'exploitation qui s'affirme avec la fin de l'esclavage, et liée à deux facteurs : la présence des « colons », travailleurs libres immigrants ou nationaux et l'absence du grand propriétaire, qui délègue, soit à un administrateur, soit à de petits exploitants la gestion de la fazenda, mais n'y habite pas. Il contrôle de loin, il y vient éventuellement, mais il n'en fait plus partie, et pour lui, en tant que citadin, la campagne, source de revenus, n'est plus que la *roça*, domaine qui ne relève plus que du régionalisme, comme le fait apparaître la réflexion suivante.

*Em seu ensaio de 1922 sobre Affonso Arinos – e que talvez seja, ainda hoje, um dos mais lúcidos estudos sobre o regionalismo brasileiro do século XIX e início do XX – Alceu Amoroso Lima traça um panorama histórico e ideológico desse movimento. Segundo Alceu Amoroso Lima, desde o início da colonização seria possível pensar em duas correntes de nossa literatura: uma, ligada à tradição da*

---

<sup>153</sup> Leite, Dante Moreira, *O caráter nacional brasileiro – História de uma ideologia*. São Paulo, Livraria Pioneira Ed., 1983.

<sup>154</sup> Comparer ce que dit Antonio Candido sur les couches sociales ébauchées dès la colonisation, créées par les différences dues à la possession d'esclaves d'un côté, et de l'autre, le travail personnel et familial. Candido, Antonio, *Os parceiros do Rio Bonito*, op. cit., p. 105.



*cultura vinda de Portugal, outra formada pelo “cancioneiro espontâneo” do povo. Embora durante muito tempo independentes, o encontro dessas duas correntes iria provocar a “diferenciação nacional” da literatura brasileira.<sup>155</sup>*

Alceu Amoroso Lima aurait en conséquence proposé une division de la littérature selon l'environnement : les villes, les plages, la campagne, la forêt et la « roça ». Cette division serait plus tard remplacée par celle utilisée effectivement par l'auteur, qui va parler plus simplement de « sertanisme » et « urbanisme ». Pour nous, c'est la première qui convient, car dans les romans de la fazenda de café, Alencar monte l'intrigue dans une seule atmosphère rurale, la fazenda, à l'exclusion de la roça, peut-être simplement ébauchée dans *Til*. Pour Leite, il vaut mieux parler simplement de littérature régionaliste, par opposition à une littérature urbaine. Nous ne discutons pas le principe, mais la production de José de Alencar ne s'y encadre pas, et c'est pourquoi la première division suggérée par Alceu Amoroso Lima et citée par lui nous a intéressée comme une complexification de celle qu'il adopte. Ainsi :

*A literatura urbana tende a apresentar o homem contemporâneo, “civilizado”; a literatura regionalista, a apresentar o homem “primitivo”, histórica ou socialmente deslocado com relação à cidade.<sup>156</sup>*

Or, chez Alencar et les autres auteurs du corpus, la division entre civilisé et primitif se fait à l'intérieur même de la fazenda esclavagiste, où le clivage se situe entre le seigneur blanc et l'esclave noir (même si la proposition est en quelque sorte inversée parodiquement chez Coelho Neto. Nous-même avons constaté une différence stylistique dans le traitement, par Alencar, des fazendas esclavagistes et de celles où le travailleur rural peut devenir protagoniste – et s'opposer ainsi au citadin - parce qu'il est un homme libre. Il s'agit, dans les deux cas, d'œuvres à thématique rurale, mais clairement séparées en deux groupes.

*...tandis que dans les deux ouvrages proprement régionalistes, ce sont les travailleurs typiques de leurs régions qui donnent le nom aux romans – le gaúcho dans les pampas [O gaúcho] et le sertanejo dans la sertão do Nord-est [O sertanejo], dans les deux romans des fazendas esclavagistes [O tronco do ipê et Til], le titre est donné par un procédé synecdochique qui accentue sa concision d'une œuvre à l'autre. Dans la première, par un morceau d'arbre mort et creux - o tronco – et un symbole de la nationalité – l'ipê - réduit à une caisse de résonance des crimes du passé. Dans la deuxième, par un sourcil, une trace d'un visage évoqué par un tilde, simple signal*

---

<sup>155</sup> Lima, Alceu Amoroso, *Estudos Literários*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1966, pp 533-621 in Leite, Dante Moreira, *op.cit.* p 219

<sup>156</sup> Leite, Dante Moreira, *id. ibid.*

*diacritique qui modifie la valeur des symboles graphiques. Les stratégies poétiques de Alencar rendent ainsi compte de ses contradictions mais elles les dépassent dans une polysémie qui ouvre différentes perspectives à la création littéraire postérieure : dans les ruines de la fazenda, ceux qui restent sont l'esclave demi-fou et l'arbre-symbole vidé et détourné de son sens, dans la roça, la campagne, un idiot prénommé Braz, inventeur du titre du roman et du surnom de son Esmeralda caïpira forment, avec les animaux mutilés et les monstres désuets, des reliquats grotesques, littérairement et socialement encombrants. À l'opposé, les familles patriarcales des deux fazendeiros émigrent vers la ville et la modernité, pour absorber l'éclairage littéraire prééminent, chez Alencar et ceux qui viendront après lui.<sup>157</sup>*

C'est à partir de la délocalisation du fazendeiro vers la ville que l'opposition ville-campagne se simplifie et s'accroît, car le grand seigneur ne fait plus partie du monde rural. Lui et ses enfants partagent avec les citadins la culture urbaine et la campagne revient de droit aux « ploucs », mot qui présente des connotations communes avec *caïpiras*, lesquels occupent un espace culturel interstitiel, qui aurait tendance à se rétrécir mais qui ne revient qu'à eux et qui, dans le Sud-est est étroitement et marginalement lié au café dans la zone de S.Paulo, avec la fin de l'esclavage.

## **b) En amont : des documents historiques, des apologues, des contes.**

### **L'histoire abusée par la littérature ?**

*Alguns autores há que atribuem ao Vice-Rei, Marquês do Lavradio, decisiva influência sobre a propagação cafeeira no Rio de Janeiro. Quer nos parecer que decorre tal ato da divulgação de um dos mais velhos dos romances brasileiros, o de Luiz de Azambuja Suzano, O Capitão Silvestre e Frei Veloso ou a Plantação de café no Rio de Janeiro, publicado em 1847.<sup>158</sup>*

Ce prédécesseur de notre corpus doit être évoqué ici sous un double éclairage car, s'il a pu apporter une distorsion à l'histoire du café, c'est que sa diffusion à une époque a dû être assez large, ce qui nous amène à nous intéresser à sa disparition du canon littéraire et à la question de son statut contesté dans le cadre de ce même canon. Dans ce « roman », le

---

<sup>157</sup> Machado, Regina M.A., *D'une fazenda l'autre*, Colloque sur *La formation du roman au Brésil*, CREPAL, Sorbonne, 3-5/11/2005.

<sup>158</sup> Taunay, Affonso de E., *Pequena História do Café*, p.34

« héros » est un personnage historique, le franciscain Frère Veloso, illustre botaniste brésilien qui, en 1774, aurait convaincu le Marquis du Lavradio, Vice-Roi du Brésil, de convoquer les plus grands planteurs de canne à sucre pour leur présenter les premiers fruits du caféier planté dans le jardin de son couvent. La narration ne rapporte que les résultats de cette audience, dans des dialogues assez cocasses entre la pédagogie du scientifique et l'entêtement borné de l'agriculteur obsédé par la monoculture de la canne à sucre. L'intellectuel du XIX<sup>e</sup> siècle met dans la bouche du botaniste une critique de la monoculture qui avait jusqu'alors dominé la production agricole de la colonie, en annonçant par là même l'étendue que prendrait le petit fruit rouge, méprisé alors par les planteurs convoqués par le Vice-Roi, et qui l'avaient immédiatement fiché dehors en sortant de l'audience :

- ... *Fomos à sala, cuidando que era alguma coisa ; e sai-se de lá o homem com um açafatinho de frutas vermelhas pequenas, e entra a dar uma meia dúzia a cada um, para que fôssemos plantar, que era coisa muito boa, muita riqueza, para mandarmos para o reino. Ora! vamos agora plantar frutinhas e doídices da cabeça do vice-rei! Eu, logo embaixo do palácio mesmo, botei as minhas fora: tomara eu plantar cana; que me importa cá do café!*<sup>159</sup>

Cet agriculteur est lourdement caricaturé dans ses traits et dans son langage borné, à la prosodie lusitane, contrastant avec le langage clairement brésilien et illustré de son interlocuteur – les luttes de Susano lui-même pour l'indépendance, ainsi que les sentiments anti-lusitains subséquents n'étaient pas encore oubliés. Dans la même situation où ce personnage fait état de la limitation de son esprit, la narration introduit la justification de la monoculture, l'une des raisons subséquentes de la décadence de la vallée. Déjà ici elle est pointée comme un danger pour l'agriculteur, ce qui, en 1848 était une constatation partagée avec quelques rares planteurs plus clairvoyants.<sup>160</sup> Néanmoins, l'agriculteur ne fait que refléter le poids d'une situation de fait. *“A posse de um engenho de açúcar confere, entre os*

---

<sup>159</sup> Susano, Luiz da Silva Alves d'Azambuja, *O Capitão Silvestre e Fr. Velloso – Romance Brasileiro*, Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1847. Reproduit en appendice à Magalhães, Basílio de, *O café na História, no Folclore e nas Belas-artes*, op.cit..p. 243

<sup>160</sup> À propos de la monoculture, nous avons trouvé plusieurs mentions à Werneck, Francisco Peixoto de Lacerda, Barão do Paty do Alferes, et son mémoire sur la création et le maintien d'une fazenda, *Mémória sobre a fundação e o custeio de uma fazenda na província do Rio de Janeiro*, dont la première édition serait antérieure à 1847 (Stein, Stanley, *Vassouras - Um município brasileiro do café, 1850-1900*, op. cit., p. 46, note). Nous-même n'avons pas eu accès à ce travail.

*lavradores do Rio de Janeiro, como que uma espécie de nobreza. De um senhor de engenho só se fala com consideração e adquirir tal proeminência é a ambição geral*".<sup>161</sup>

Le narrateur présente ensuite les avantages de la plantation du café, dont les installations, moins coûteuses, seraient plus accessibles aux agriculteurs plus démunis, ainsi qu'aux nouveaux venus à la région, comme les futurs Barons et autres dignitaires de l'Empire et des romans du corpus.

*O café há de dar mais lucro do que a cana. Depois de plantado, dura muito mais tempo do que o pé de cana: dispensa moendas, carros, bois e caldeiras; dispensa muitas despesas, que fazem com o cozimento do açúcar; e dá mais dinheiro uma arroba de café do que uma arroba de açúcar.*<sup>162</sup>

La démonstration pédagogique s'insère dans un dialogue entre le savant et le rustre planteur qui, par une question méfiante, - « qui, dans le monde, inventa cette chose ? », permet le changement de la technique narrative. Pour y répondre, le narrateur délégué qu'est Frei Veloso se fait remplacer par un livre, la partie historique antérieure à son arrivée sur scène étant ainsi traité comme transcription d'une source préalablement écrite. La valeur ainsi ajoutée à la crédibilité de la partie historique du café ne convainc pas le personnage, car ce n'était pas lui qu'elle visait, mais le lecteur de l'époque.

Transformée en rappel référentiel, l'intrigue va brasser des personnages historiques, comme l'ambassadeur turc à la cour de Louis XIV, dépeint comme un personnage ébloui par l'éclat et le degré de civilisation et raffinement de cette cour, qui mettent en échec la rusticité et l'absurdité de ses propres coutumes barbares.

*Pasmava Solimão, vendo os costumes humanos, a delicadeza, suavidade e vida de Paris. Muito de propósito, e para fazer ostentar a sua grandeza, a civilização, a generosidade, a nobreza, enfim, de um povo cristão, em contraste com a rudeza, acanhamento e caprichos bárbaros dos maometanos, mandou Luís XIV que o hospedassem com bizarria, em um palácio magnífico da rua de Notre-Dame, perto desta catedral.*<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> Saint-Hilaire, Auguste de, in Franco, Maria Sylvia de Carvalho, *Homens livres na Ordem Escravocrata*, São Paulo, Editora UNESP, 1997, p. 117.

<sup>162</sup> Susano, Luiz da Silva Alves d'Azambuja, *op. cit.* p.243-4.

<sup>163</sup> *Id. ibid.* p. 245

Le style enlevé permis par le décalage de l'énonciation, fait place parfois à une indignation face à l'inaccessibilité des femmes de l'ambassadeur. Dans la citation suivante, le narrateur se trahit par un présent verbal, dans l'irruption intempestive d'une voix qui n'est plus le même qui utilisait l'imparfait au début du même paragraphe. Ici, les courtisans français, chargés de décrotter le rustre ambassadeur se ruent chez lui, attirés par la curiosité envers ses coutumes exotiques et surtout par son harem, jalousement gardé par des eunuques encombrants. Bien qu'invitées à participer des joyeuses activités des dames de la cour royale, les pauvres Turques n'avaient (ou *n'ont*) même pas le droit de se montrer.

*.. as infelizes muçulmanas não apareciam, não recebiam visitas : encerradas em suas alcovas, eram estas estranhas a toda sociabilidade; não respiram, não vivem estas tristes, senão com o ar que lhes concede a presença de enormíssimos eunucos, guardas infernais, que nada aí fazem e embaraçam a quem podia fazer!*<sup>164</sup>

Tout en tenant ses propres femmes à l'écart, l'ambassadeur tient un discours d'exaltation de la sociabilité courtoise qu'il découvre entre les deux sexes, mais à son tour il va étonner ses invités français par le raffinement de ses réceptions et, surtout, par l'introduction d'une boisson nouvelle, le café, servi avec grand raffinement.

*Eram, nestes festins, servidas as francesas com café, à moda de Constantinopla e de Alexandria; e tantas vezes servidas, e com tanto asseio e elegância de aparato, que por fim lhe tomaram o gosto, e já não se falava, nos círculos e adjuntos, senão nas delicadezas do turco, na suavidade aromática e gostosa do seu café.*

*Na primeira vez que se apresentou esta estranha bebida, em substituição do chá da China e do chocolate do México, não puderam as delicadas huris (assim apelidava ele as francesas) deixar de estranhá-la.*<sup>165</sup>

Pour donner à ses compagnes l'envie de goûter à cette boisson trop noire, une autre personnalité historique fait son entrée dans le roman, Madame Dacier, qui montre sa grande érudition en commentant les origines mythiques et historiques du café, jusque là ignorées de son hôte, et en montrant sa connaissance de la langue arabe, ce qui permet au dignitaire mahométan de s'entretenir enfin directement avec un interlocuteur français, langue qu'il ne connaissait pas. L'illustre dame peut ainsi servir à ce personnage toujours lourdement contrefait par la narration, un brillant laïus sur l'éducation et la liberté des femmes dans la

---

<sup>164</sup> *Id. ibid.*

<sup>165</sup> *Id. ibid.* p. 246

civilisation européenne, mais aussi sur les héroïnes de sa propre civilisation qu'il méconnaissait tout autant.

Enchantement et découvertes mutuelles, donc, qui servent au but de l'histoire : le café devient indispensable à la vie sociale de la cour, nous apprenons les aléas de son introduction en Europe, les détours des plants envoyés ultérieurement par Soliman Agha à l'intention de son amie si cultivée, et finalement leur acclimatation dans le Jardin royal de Plantes, confiées par le roi à son savant jardinier, M. Tournesol. Les premiers plants se reproduisent, ensuite ils voyagent vers Cayenne, d'où ils arrivent au Brésil.

À la fin de la lecture, Frei Veloso revient vers son hôte scandalisé par les propos et les idées de cette écriture nouvelle pour lui, et qui profite pour nous informer de ses habitudes littéraires.

*- Isto é um livro de turcos e hereges, padre ! Gente cristã não anda lendo isto. Eu gosto de ler a Magalona, o Imperador Clarimundo...*

*- Sim, e também o Carlos Magno é bom. Mas não viu (...) como o café é estimado (...)? E [se], em vez de ir para os turcos e para os hereges o dinheiro, com que ele se compra, ficarmos por aqui com ele?*<sup>166</sup>

Les compagnons du Capitão Silvestre, sont finalement punis pour leur désobéissance aux ordres du Vice-Roi, pendant que quelques rares « industriels » défendent les vertus du café. Il s'ensuit un petit traité d'économie politique dans les colonies dépendantes des aléas de l'histoire de l'Europe, d'où le destin fortuit chasse le roi vers sa colonie lointaine. Les changements économiques apportés par l'arrivée de la famille royale en 1808, les premiers emprunts à l'Angleterre changent les personnages, remplacés par des négociants établis sur la place de Rio, ainsi que leurs discours, qui introduisent l'engouement général pour la nouvelle richesse du pays :

*- Café ! café ! Queremos ouro ou café ! Trocamos por café as nossas mercadorias !*

*Há males que vêm para bem, e da necessidade gera-se a indústria.*

*- Eis um verdadeiro recurso (atingem agora, afadigados, negociantes e lavradores, depois que se viram sem ouro). Abaixo as nossas florestas! Revistam-se de cafezeiros as nossas montanhas!*<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> *Id. ibid.*

<sup>167</sup> Susano, Luiz da Silva Alves d'Azambuja, *op. cit.*, p. 261

## ***O Capitão Silvestre*...Premier roman brésilien sur le café : une lecture qui se voulait utile.**

La période d'implantation du café trouve ainsi son premier témoignage littéraire dans cet ouvrage caractérisé comme « roman » autant par son auteur que par Affonso Taunay et Basílio de Magalhães. C'est ce dernier historien qui nous le rend accessible, en le reproduisant en appendice à *O café na História, no Folclore e nas Belas-artes*, dans le but avoué de rendre justice au premier roman sur le café en langue portugaise. L'historien Capistrano de Abreu, « dans un excès inexplicable de bonne volonté, le considéra comme l'une des meilleures œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle parues dans notre patrie » et João Ribeiro se trompa en lui attribuant une priorité chronologique parmi les romans brésiliens<sup>168</sup>.

L'auteur, Luis da Silva Alves de Azambuja Susano vécut de 1791 à 1873, entre Rio de Janeiro et Vitoria (ES), et, ayant fait ses études dans un séminaire, devint fonctionnaire et juriste, écrivit des œuvres originales et fit des traductions toujours dans le but d'être utile, d'aider ceux qui sont obligés de faire appel à la justice pour défendre leurs droits, aux fonctionnaires qui doivent rédiger des rapports selon les normes, enfin à tous ceux qui ont besoin d'utiliser adroitement les diverses conventions du langage. L'œuvre qui nous intéresse, sur laquelle Basílio de Magalhães attira l'attention d'un public un peu plus récent et étendu en la reproduisant dans la prestigieuse collection « Brasiliana », disparut, tout au moins pour le canon littéraire actuel ; mais nous avons vu combien son importance a été soulignée par quelques-uns de nos grands historiens. L'œuvre de Susano, outre des études juridiques, guides et analyses des lois sur différents sujets administratifs ; des manuels de grammaire et de morale, en latin et en portugais ; comprend aussi des traductions d'œuvres de la Renaissance italienne et de la tradition latine et, pour ce qui se rapproche de la manière fictionnelle, trois romans historiques dont la référence la plus complète se trouve chez Sacramento Blake :

---

<sup>168</sup> Góes, Fernando, "Notícia (incompleta) sôbre a literatura do café" in *O Espelho infiel – Estudos e Notas de Literatura*. S.Paulo, Conselho Estadual de Cultura - Comissão de Literatura, (1966 - date d'impression). (1ère publication de l'article dans le *Diário de S.Paulo*, édition spéciale sur le café, 1955).

- *Um roubo na Pavuna*, Romance histórico, Rio, 1843, in-8.º
- *O Capitão Silvestre e frei Veloso ou a plantação do café no Rio de Janeiro*, Romance brasileiro, Rio, 1847, 58 pags. in-16.º, saiu também na Folhinha de Laemmert, de 1848.
- *A baixa do Matias, ordenança do conde dos Arcos, vice-rei do Rio de Janeiro*, Romance histórico-jurídico, Rio, 1858, 63 pags. in-16.º (saiu também na folhinha acima referida).<sup>169</sup>

Magalhães, contrairement à Fernando Góes, se dit plutôt d'accord avec le jugement favorable de Capistrano de Abreu sur l'œuvre qui nous intéresse, et il rapporte l'abrégé du *Capitão Silvestre* par l'historien Afonso Cláudio :

*É uma sátira ao atraso dos fazendeiros da época. O trecho da novela é a propaganda do plantio do café, feita pelo conhecido botânico franciscano, com o auxílio do marquês de Lavradio, e a repulsa que lhe opuseram os agricultores boçais, que não podiam conceber como de um grão era possível brotar uma árvore. A leitura é interessante; não há no livro descrições fastidiosas; nota-se que foi escrito todo ele com certa habilidade e muita graça, principalmente no ponto relativo aos costumes da época.*<sup>170</sup>

Et Basílio de Magalhães se trouve obligé de disculper l'exagération de ce commentateur « quant à l'incapacité mentale de nos agriculteurs ». Or, si c'était le cas, ce serait la capacité mentale du commentateur qui serait en cause ; mais si celui-ci avait voulu, en utilisant une métaphore, parler du manque de vision des fazendeiros, qui refusaient d'abandonner la canne à sucre, richesse sure et prouvée, pour cette petite graine inconnue, il aurait ciblé exactement le thème central de l'œuvre. Ce commentateur, par ailleurs, justifie l'inclusion d'Azambuja Susano et d'un contemporain dans une histoire littéraire, pour les mêmes raisons présentes dans la réflexion commune à tout le mouvement romantique brésilien :

*Foram estes dois brasileiros incansáveis na adaptação das formas ricas da literatura européia à incipiente formação da cultura na província, e esse afã de transplantar trabalhos fecundos revela o louvável propósito de desviar os espíritos das imitações servis, que nenhum préstimo têm.*<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> Blake, Augusto Victorino Alves Sacramento, *Diccionario bibliographico brasileiro*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1899, p. 465-467.

<sup>170</sup> Cláudio, Afonso, *Historia da literatura espírito-santense*, p.139-141, [1912], in Magalhães, Basílio de, *op.cit.*, pp 233-236.

<sup>171</sup> *Id.ibid.*



Pour Fernando Góes, « à la rigueur, *O capitão Silvestre* n'est pas un roman et l'auteur même semble le reconnaître »<sup>172</sup>. En effet, Azambuja Susano, qui publie son livre deux ans après *A Moreninha* e *O moço loiro*, se démarque dans son Prologue des thèmes du roman sentimental, lui préférant des « faits véridiques » relatifs à l'histoire du café, devenu « si intéressant » pour la patrie. Mais, ne pouvant pas se dérober entièrement aux injonctions de la mode, il sacrifie aux préférences des lectrices qui avaient fait le succès que l'on connaît aux romans de Joaquim Manuel de Macedo, et introduit une motivation amoureuse fictive à l'apport du café en Martinique par De Clieu, qui se trouve à l'origine de l'implantation du café en Amérique :

*Para entreter uns dias de plena ociosidade, escrevi este romance, fundado em fatos verdadeiros da história da descoberta e uso do café, que tão interessante se tornou para a nossa pátria. Pareceu-me o assunto útil e agradável, ainda que desviado da estrada ordinária dos romancistas e cômicos<sup>173</sup>, para quem são as intrigas de amor eterno ponto de suas lucubrações: respeitando, contudo, este gosto e opinião comum, desenvolvida sempre nesta espécie de composições, fingi em Desclieux (sic) este incentivo, nobre, porém, e generoso, que lhe valeu os trabalhos e sacrifícios, com que transportou de França à Martinica a planta do cafezeiro (sic). Não dar, pois, o leitor por mal empregado um quarto de hora que despender com a leitura deste romance.<sup>174</sup>*

C'est donc une concession à l'esprit du temps de faire jouer comme moteur fictif de l'histoire un sentiment, l'amour, qu'il admet être noble et généreux, mais qui ne constitue pour autant pas la raison qui lui permet de conseiller la lecture de son opuscule : être utile, voilà le but de son travail d'écriture, littéraire ou autre. Ce faisant il semble s'aligner sous les mêmes masques que les écrivains du XVIII<sup>e</sup> et des débuts du XIX<sup>e</sup> siècle, pour lesquels cette forme fictionnelle encore dénuée de prestige ne peut recevoir la signature d'un écrivain qui se respecte, comme Susano. Il leur faut un prétexte moral ou pédagogique pour justifier le recours à la fiction : il s'agit d'enseigner la Vertu, ou l'Histoire ou la Géographie.

Dans le prologue se trouvent ainsi des éléments qui vont, très probablement, écarter les amateurs de fiction, tolérée mais pas recommandée. Nous ne connaissons pas la réception

---

<sup>172</sup> Góes, Fernando, *op.cit.* p.199.

<sup>173</sup> À cette même époque les pièces de Martins Pena étaient représentées avec un grand succès dans les théâtres de Rio de Janeiro (surtout dans les années 1840)

<sup>174</sup> In Magalhães, Basílio de, *O café na História, no Folclore e nas Belas-artes, op.cit.*, p.238.

publique de cette œuvre, mais il n'a pas cherché à tromper ses lecteurs et lectrices, qui, tous les deux assuraient le succès des feuilletons que les journaux de Rio avaient commencé à publier quelques années auparavant. Ici, pas de suspens, le public sait que le peu de fiction présente sert de support à des faits réels à travers un récit informatif. Cette ambiguïté a très bien pu lui être fatale, car, pour un public acquis à la fiction palpitante du feuilleton, les faits, puisqu'ils ont existé et se trouvent enregistrés, peuvent parfaitement rester dans leurs archives, où on les trouvera bien le jour où on en aura besoin. Et c'est bien là qu'est resté enfoui le Capitaine Silvestre, tout au moins pour le canon littéraire, jusqu'à ce que, grâce à sa résurrection par Basílio de Magalhães, il puisse être inclus dans un corpus « caféier ». Notre travail essaie de le revoir à la lumière d'un repositionnement qui ne fait qu'évoquer son statut littéraire, sans le mettre en discussion, car sa place chronologique et historique suffit pour lui assurer une légitimité indubitable dans la constitution d'une littérature du café antérieure à notre corpus et, postérieurement, le mouvement plutôt régionaliste qui s'instaure à São Paulo après la proclamation de la République.

Tout en tenant compte des restrictions apportées par l'auteur lui-même quant au peu d'importance du caractère fictionnel de son œuvre, nous donnerons la priorité à ce qui fait l'intérêt principal et la double focalisation du thème du café, tout en soulignant les ressources stylistiques assez expressives mises en œuvre pour convaincre le lecteur. Ainsi, ayant été ignoré par les histoires de la littérature, mais souvent évoqué par l'histoire du café, cette œuvre a été importante pour la contextualisation de notre corpus, car elle relate la période qui anticipe l'expansion du café dans la zone rurale de Rio de Janeiro, ce qu'il va faire en traversant la Serra do Mar et en suivant, en aval, mais surtout en amont, le cours du fleuve Paraíba. En tout cas, s'il n'a pas joué un grand rôle dans la formation de la littérature brésilienne, il a été responsable, comme nous l'avons vu, d'une erreur d'imputation historique très répandue, comme le souligne l'historien Affonso de Taunay.

### **As vítimas algozes – *Un apologue de Joaquim Manuel de Macedo***

Parmi les livres qui traitent des grandes fazendas de café il y en a un qui serait un volume de contes ou un recueil de nouvelles si l'auteur ne désignait pas ses récits comme des « romans ». Sans donner des indications précises de sa topographie, *As vítimas algozes*, publié en 1869, se situe vraisemblablement dans la vallée du Paraíba, mais, par son organisation

textuelle, qui en fait se rapproche plutôt de la nouvelle et qui en tout cas ne correspond pas à ce que nous entendons par roman actuellement, il ne remplit pas les critères que nous avons explicités au début du travail. Son but est de raconter des « histoires vraies », par ailleurs déjà connues du lecteur, et ce n'est pas la forme ce que lui revendique l'auteur comme son attribut le plus important. *Serão romances sem atavios, contos sem fantasias poéticas, tristes histórias passadas a nossos olhos, e a que não poderá negar-se o vosso testemunho.*<sup>175</sup>

C'est donc l'adhésion du lecteur, qui ne devra pas refuser son propre témoignage des faits vrais racontés dans cette œuvre et qui se sont déroulés devant les yeux du narrateur comme du narrataire. Dans son introduction à ce livre de Macedo, Flora Süssekind nous fournit des raisons supplémentaires pour justifier encore l'exclusion de cette œuvre de notre corpus, et qui, toutes relèvent d'abord de sa faible fictionnalité et ensuite, beaucoup plus simplement, du fait qu'il s'agit là de « contes ou nouvelles exemplaires » mais en aucun cas d'un ou des romans. Les trois récits qui la composent, en démontrant à travers des paraboles le mal et le danger inhérents à l'esclavage, veulent être des récits représentatifs d'une même assertion : l'esclavage est un cancre qui ronge les maisons et les fazendas seigneuriales. Tout le livre répète en trois versions cette même idée. *Idéia que precede a própria construção narrativa das histórias e, de certa maneira, chega mesmo a tomar o seu lugar.*<sup>176</sup>

Ce qui relie les épisodes et qui explique la psychologie des personnages, ce n'est pas le développement de l'intrigue ou des caractères, mais la thèse abolitionniste basée sur un « danger noir » croissant. Leur fin n'est pas vraiment un dénouement romanesque, mais une dernière réaffirmation des convictions de l'auteur et d'une règle d'action.<sup>177</sup> En orateur reconnu par ses pairs, Macedo termine la dernière nouvelle par une exhortation à la sagesse et à la prudence des lecteurs : « ... *A escravidão é um crime da sociedade escravagista, e a escravidão se vingando desmoralizando, envenenando, desonrando, empestando, assassinando seus opressores. Oh!... Bani a escravidão! Bani a escravidão! Bani a escravidão!..* »<sup>178</sup> Il s'inscrit ainsi dans un retournement d'opinion qui se généralise en cherchant en quelque sorte à se justifier à mesure que la fin du régime esclavagiste s'annonce comme inéluctable.

---

<sup>175</sup> Macedo, Joaquim Manuel de, *As vítimas-algozes – Quadros da escravidão*. São Paulo/Rio de Janeiro, Ed.Scipione/Casa de Rui Barbosa, 1991, p. 1.

<sup>176</sup> Süssekind, Flora, «As vítimas-algozes e o imaginário do medo», estudo introdutório a Macedo, Joaquim Manuel de, *As vítimas-algozes – Quadros da escravidão*. São Paulo/Rio de Janeiro, Ed.Scipione/Casa de Rui Barbosa, 1991 p. XXIV

<sup>177</sup> *Id. ibid.*

<sup>178</sup> Macedo, Joaquim Manuel de, op. cit., p. 314.

*O cativo, antes tido como natural, benevolente e civilizador, passou a ser denunciado como cruel, injusto e pouco rentável. A substituição do trabalho escravo pelo assalariado se deu associada à percepção de uma sociedade dividida entre senhores indefesos, de um lado, e escravos violentos, de outro. A escravidão passou a ser vista como problemática e se falava, entre as camadas letradas, de um “perigo negro”, que traria riscos à sobrevivência da civilização no Brasil.<sup>179</sup>*

Depuis la moitié du siècle, cette question prend de l'importance et la discussion envahit tous les cercles des lecteurs des écrivains romantiques. Même (ou surtout ?) les « sinhás » jeunes et vieilles s'intéressent aux discussions sur l'abolitionnisme et le public prend position. Ce public auquel s'adresse Macedo est le même qui va faire de plus en plus de place à l'idée abolitionniste et républicaine, mais le rôle de l'écrivain dans l'évolution de l'opinion n'est pas plus reconnu actuellement que la valeur littéraire de son œuvre. En tout cas, ce qui nous incombe de dire à propos de *As Vitimas algozes* est que ces paraboles de 1869 constituent des libelles explicitement très manichéens, qui, face à notre parti pris fictionnel, ne s'encadraient pas dans nos réquisits.

Il est néanmoins indéniable qu'il inaugure un changement de perspective dans l'expression littéraire de ce qui ne pouvait pas encore être résolu, mais qui allait montrer dès lors— et surtout à partir de l'œuvre de José de Alencar — toute sa complexité et son ambiguïté. Alencar semble avoir admiré Macedo, ou tout au moins sa popularité ; raison de plus pour le contrer dans la peinture univoque que fait celui-ci des esclaves de plus en plus indésirables dans cette fin de l'Empire qui s'amorce dès les années 1870. A cette époque Macedo semble avoir entamé sa pente descendante et avoir besoin de l'appui de ses amis, comme le semble montrer ce dialogue recréé par le Vicomte de Taunay dans un (mauvais) roman de 1871, l'année même du *Tronco do ipê*. Après avoir dédié le livre et rendu hommage et gratitude « au respectable écrivain, éminent orateur et homme de bien » Joaquim Manuel de Macedo, Taunay fait parler ses personnages qui reprennent les termes de la dédicace de l'auteur : « *É um romance muito bonito do Macedinho, um de nossos mais populares e justamente estimados literatos... - Literato brasileiro ? – Sim, senhor, e bom patriota, que ama com entusiasmo o Brasil.* »<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> Ventura, Roberto, *Estilo Tropical – História cultural e polêmicas literárias no Brasil – 1870-1914*. São Paulo, Cia. das Letras, 1991, p.45.

<sup>180</sup> Taunay, Visconde de, *A mocidade de Trajano* (1ère. éd. 1871, sous le pseudonyme de Sylvio Dinarte). São Paulo, édition de la Biblioteca Academia Paulista de Letras, 1984

### c) Les contes et chroniques des gens de peu.

#### *Um leilão na roça et O Coronel F, de Augusto Emilio Zaluar*

Ces histoires courtes de Zaluar, que nous avons pu consulter uniquement à la bibliothèque municipale de S. Paulo, seront évoquées pour illustrer l'environnement des grandes fazendas, les petites propriétés qui les entouraient. Ces petites et précaires occupations des cultures vivrières se trouvaient dans la vallée avant les grandes fazendas ; elles ont été menacées d'être englouties par le développement de celles-ci, mais, avec la décadence des grandes familles et des plantations plus étendues, les *sítios* réapparaissent et font ainsi partie du cadre social complet de notre corpus.

Dans le recueil *Contos da roça*, de 1868, les deux contes retenus ont pour cadre des zones limitrophes entre des fazendas de café de la vallée, entre leur tradition seigneuriale et un environnement beaucoup plus humble. Il est à la fois plus réaliste dans ses préoccupations et d'un idéalisme romantique assez réducteur dans son éloquence. Sans développer sa fiction autant que les narrateurs du corpus, Zaluar évoque et commente des thèmes qui complètent la problématique évoquée par eux.

Dans « Um leilão na roça », l'auteur part d'une vente aux enchères d'une propriété ruinée et s'étend sur l'immigration et les problèmes que trouvent les colons arrivés pleins d'espoir et déçus des conditions d'acquisition de terres. Dans ce conte, antérieur à *O tronco do ipê*, la propriété est mise en vente avec ses meubles, ses esclaves et ses troupeaux, nivelés comme chez Alencar, et comme chez lui vus comme relevant d'un droit de propriété naturelle, dans un ordre tout aussi naturel.

*O escravo, o bruto e a matéria inerte... eis os tres objectos que se nos offereciam em espectaculos e forneceriam assumpto largo a quem quizesse philosophar sobre o papel que representam no trafego social d'este paiz.*<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> Zaluar, Augusto Emilio, "Um leilão na Roça", *Contos da Roça – Leituras fugitivas*. Rio de Janeiro, Typographia do Diario do Rio de Janeiro, 1868, p. 80.

Comme le juriste José de Alencar, également, l'aspect de la relation esclavagiste qui fait réagir l'auteur est l'exposition d'êtres humains à la vente et à la curiosité ou concupiscence des acheteurs. Les esclaves alignés à côté de la maison, entre le mobilier et les animaux, semblent aussi tristes que les bêtes, mais anxieux et interrogatifs envers leurs acheteurs éventuels, « *consultando de quando em quando, com uma espécie de curiosidade selvagem, os individuos que vinham examinal-os, a fazer-lhes mais ou menos repugnantes perguntas.* »<sup>182</sup> Dans ce conte, qui se termine par le rachat et l'affranchissement d'un vieil esclave par un noble *Barão*, l'esclavage est encore partie intégrante de la société, et si elle n'est pas idéalisée, elle est décrite comme dépendante du caractère des personnages pour être bonne ou mauvaise. Ici, un geste sentimental semble racheter l'iniquité du système par le rachat et affranchissement d'un vieil esclave dont personne ne voulait. Le vieil esclave sauvé occulte ainsi tous les autres passés « normalement » par la transaction commerciale dont ils font l'objet.

Dans « O Coronel F », la nature majestueuse et intouchée est comparée aux surprenantes richesses que recèle le cœur humain, dont la ville représenterait le côté pourri et misérable. Il semble aller aux mêmes sources que tous les autres romantiques en voulant identifier l'homme bon et le bon sauvage.

*N'estas ermas regiões, afastadas do contacto e do bulicio das grandes povoações, (...) não é raro, portanto, encontrar caracteres completamente de accordo com a selvatica rudeza do solo e a grandiosa estrutura de sua configuração topographica.*

(...)

*Não é facil encontrar d'estas temperas nos salões da côrte nem nos circulos palacianos. Os homens d'este talha são, por assim dizer, exclusivos da liberdade das florestas e do viver laborioso dos campos.*<sup>183</sup>

Ici, le héros est un vieux « Coronel », intègre et charitable, qui secourt les malheureux *caïpiras* et petits *sitiantes* menacés par de grands propriétaires sans scrupules. Le décor se situe de l'autre côté du *Paraíba*, entre le fleuve et les montagnes de la *Serra da Mantiqueira*. Le *Paraíba* décrit ici emprunte des éléments réalistes au majestueux et mythique fleuve de José de Alencar, mais n'a rien à voir avec le cours d'eau ensablé et presque mort des contes de Coelho Neto, écrits quelques cinquante ans plus tard.

---

<sup>182</sup> *Id. ibid.*

<sup>183</sup> *Id. ibid.*, p. 87.

*O rio, engrossado com as enchentes das cabeceiras e dos mil tributarios que desaguam em seu leito, apresentava um aspecto tenebroso e medonho. O temporal desfeito torcia e açoitava os ramos e os troncos das arvores das florestas circumvisinhas, e a ventania soprava em violentas rajadas pelos reconcavos das matas e as gargantas das montanhas com silvo agudo e aterrador. Era um espectáculo feroz (...)*

*O rio havia crescido a ponto que transbordava das margens. (...) As aguas pesadas e barrentas rugiam com furia, quebrando contra os penhascos, atirando-se pelas encostas das montanhas, engolfando-se pelas enseadas da praia, ou redemonhiando nos sorvedouros, (...) Qual seria a canôa bastante temeraria para se aventurar no meio desse pégo revolto, em cujas ribas se viam já os destroços de algumas ligeiras embarcações, e em cuja superficie se divisavam passar, impellidos por uma força irresistivel, os troncos vigorosos e os ramos ainda verdes das arvores das florestas?*<sup>184</sup>

La lutte qui va se nouer entre les êtres humains et le fleuve en furie renvoie aux efforts consentis par le Baron de José de Alencar en quête de légitimité et prouvant sa modernité, pour organiser des équipes de sauvetage et des cours de natation dont profitera le héros Mário pour sauver l'héroïne et faire démarrer l'intrigue du *Tronco do ipê*. La grande différence à remarquer entre ces contes et les romans des fazendas est justement le centre d'intérêt thématique qui, ici, focalise la faiblesse et la précarité des petites gens et les petits propriétaires, mêmes si les anges tutélaires adjuvants des héros sont toujours de puissants fazendeiros, seuls capables de les protéger. Autour des fazendas comme autour du corpus, une réalité périphérique continue d'exister dans l'ombre de la fiction et dans l'ombre des registres historiques.

#### **d) En aval – bilans et mémoires**

#### **Après 1888 - « Banzo » – un conte de Coelho Neto**

Un peu après l'abolition de l'esclavage et en prévision de la prochaine proclamation de la République, l'abolitionniste Joaquim Nabuco écrit à son ami André Rebouças, ingénieur ressortissant de l'élite mulâtre et, comme lui, ami affectueux et fidèle de la famille impériale. Il lui fait part de sa révolte contre les nouveaux venus au pouvoir.

---

<sup>184</sup> *Id. ibid.*, pp. 100-101

*“Com que gente andamos metidos! ... É certo que os negros estão morrendo e pelo alcoolismo se degradando ainda mais do que quando escravos, porque são hoje livres, isto é, responsáveis, e antes eram puras máquinas... A transformação do abolicionismo em republicanismo bolsista é tão vergonhosa pelo menos como a do escravagismo.”<sup>185</sup>*

Après Alencar et avant Coelho Neto, c’est ici la figure emblématique du mouvement l’abolitionniste qui se désole de la réduction d’un idéal à des attitudes opportunistes. En rapportant ses paroles, Alfredo Bosi réfléchit aussi sur la signification de l’abolition, telle qu’elle a été donnée par la division ultérieure de la société brésilienne.

*O Treze de Maio não é uma data apenas entre outras, número neutro, notação cronológica . É o momento crucial de um processo que avança em duas direções. Para fora: o homem negro é expulso de um Brasil moderno, cosmético, europeizado. Para dentro: o mesmo homem negro é tangido para os porões do capitalismo nacional, sórdido, brutesco.*

*O senhor liberta-se do escravo e traz ao seu domínio o assalariado, migrante ou não. Não se decretava oficialmente o exílio do ex-cativo, mas este passaria a vivê-lo como um estigma na cor da sua pele.<sup>186</sup>*

Dans notre analyse du thème littéraire de la fazenda, ce « passage obscur » qu’est le remplacement de l’esclave par le travailleur salarié revient comme une énigme, un problème non résolu, que Coelho Neto signalera à sa façon dans ses contes et romans, et qui sera signalé d’une manière bien plus complexe chez des auteurs comme Adelino Magalhães. Ce que nous donne, dans l’immédiat, le texte ci-dessus, est une image de trahison opérée par la société brésilienne lorsqu’elle se libère de ses esclaves et que certains écrivains se sentent dans l’obligation de réparer, au moins littérairement. Cette société qui se divisait en deux parties solidaires, c’est-à-dire, deux parties collées l’une à l’autre, lorsqu’elle prend la décision unilatérale (et pour cause) de se séparer de sa partie dépendante et faible, simplement l’efface de ses préoccupations sociales – elle ne la regarde plus, raison certainement suffisante pour qu’un écrivain engagé se sente obligé de regarder de ce côté-là. Ce faisant, il veut donner forme à l’être vivant dont l’humanité continue d’être trahie, lorsque, sans aucune préparation, la population esclave est jetée hors de sa case sociale. Il veut montrer que cette rupture n’est pas une séparation, mais une mutilation, laissant béante une incomplétude historique et littéraire qu’il fallait combler.

---

<sup>185</sup> Nabuco, Joaquim, *Cartas a amigos*, São Paulo, Ed. Ipê, vol. I, p.219, 1<sup>o</sup>/1/1893, in Bosi, Alfredo, *op. cit.*, p.244.

<sup>186</sup> Bosi, Alfredo, *op. cit.*, p. 267.



C'est ce qu'on retrouve dans « Banzo », où Coelho Neto dénonce, sous une forme nostalgique, les conditions inacceptables de l'abolition, où son vieux *tio Sabino*, joueur de *berimbau*, erre famélique sur les routes jusqu'à mourir de la tristesse que lui cause l'abattage du dernier grand arbre, supprimé par les croyances scientistes du nouveau fazendeiro moderne et puissant. À remarquer l'association entre les figures de l'esclave abandonné sur une terre dévastée et l'arbre mort ou abattu, déjà présente chez Alencar, et qui revient hanter les lecteurs d'un conte apparemment anachronique en 1912.

### **Casos da Roça - Adelino Magalhães**

Alceu Amoroso Lima place Adelino Magalhães, à côté de Xavier Marques et Nestor Vítor, comme les trois prosateurs dignes de mention dans les années de la « réaction spiritualiste ». Il se réfère à la réaction qui se produit au Brésil entre les années 1890 et les débuts du XX<sup>e</sup> siècle contre les valeurs du naturalisme et des philosophies matérialistes agissantes pendant le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour lui, cet écrivain est un adversaire de l'académisme réaliste du début du siècle, un solitaire précurseur du surréalisme et du monologue intérieur dans les lettres brésiliennes.<sup>187</sup>

Afrânio Coutinho, à son tour, le situe dans un mouvement allant « Du Réalisme à l'Impressionnisme » (nom du chapitre), représentant une réaction idéaliste et anti-matérialiste, où « l'écriture artiste » prônée par les frères Goncourt influence les écrivains de la période. Adelino Magalhães, tout comme Coelho Neto, n'échappe pas au dualisme représenté par l'héritage réaliste-naturaliste d'un côté et, de l'autre, l'aspiration symboliste.

*Coelho Neto, Afrânio Peixoto e muitos outros, que escapam, por certos aspectos, das classificações comuns, traem a forma impressionista. O caso de Adelino Magalhães não pode doutro modo ser explicado e interpretado.*<sup>188</sup>

L'Impressionnisme appliqué à la littérature permet ainsi de situer certains écrivains et une époque vue comme « marginale ou secondaire, mais qui a marqué durablement la littérature brésilienne. » Dans le chapitre consacré à « l'Impressionnisme dans la Fiction », Xavier Placer nomme, outre Adelino Magalhães, Raul Pompéia et Graça Aranha, mais pour

---

<sup>187</sup> In Coutinho, Afrânio (Org.), *A literatura no Brasil*, Vol. III, T.1, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959, p. 408.

<sup>188</sup> Coutinho, Afrânio, *op. cit.*, p. 39.

lui, comme pour Andrade Muricy, dont il reprend la réflexion sur la signification du mouvement pour le situer dans le contexte brésilien, seul le premier est vraiment représentatif de ce mouvement: *Nas letras brasileiras, só iríamos ter manifestação inquestionável de Impressionismo com Adelino Magalhães*.<sup>189</sup> Celui-ci prend le contre-pied de la tendance dominante dans la fiction, d'un costumbrisme citadin et suburbain, et du régionalisme. Placer lui trouve un style spontanée, personnel, à côté d'un accent lusitanien et d'échos bibliques, d'un langage individualisé par des phrases toujours brèves, citations du langage colloquial entre guillemets, parfois macaroniques, des exclamations et des réticences. Le goût pour un vocabulaire inventif et rare semble, entre autres traits de style, le rapprocher de Coelho Neto.

L'analyse de ce qu'il appelle la « moderne littérature expérimentale » dans la création de cet auteur, fait dire à Eugênio Gomes que, si dans d'autres pays l'on peut discuter sur la priorité de certains écrivains [Joyce, Édouard Dujardin] dans l'adoption du « monologue intérieur », « au Brésil il n'est que de justice de la reconnaître à Adelino Magalhães ». Ce critique analyse longuement les formes littéraires émergentes en Europe après la 1<sup>e</sup> Guerre Mondiale, pour conclure que toutes ont été préfigurées chez lui.<sup>190</sup>

Il nous semble que l'on pourrait voir dans l'oeuvre d'Adelino Magalhães l'apparition précoce de l'indifférence formelle chez l'écrivain brésilien, avec une volonté de renoncer aux « jugements de valeur » ; il présenterait ainsi une transition graduelle de l'ambivalence à l'indifférence des unités sémantiques. Une nouveauté formelle apparaît chez cet écrivain chez qui « l'objet devient indifférent à l'homme dont le langage a été vidé ou purgé de tous les sens traditionnels reconnus comme faux ». <sup>191</sup> Cette œuvre, que nous n'avons fait qu'effleurer - de sa production, nous ne nous référons qu'aux « Contos da roça », eux-mêmes une partie des *Casos e impressões*<sup>192</sup> - démontre une grande complexité et demande une analyse qu'il nous est impossible d'effectuer ici. En même temps, nous ne pouvions pas ignorer l'étonnante représentation de la décadence humaine et économique qui s'instaure dans le cadre environnant celui de notre corpus. En effet, ce n'est pas seulement dans une recherche langagière qu'on le sent proche de Coelho Neto. Ses personnages noirs en errance sur les

---

<sup>189</sup> In Coutinho, Afrânio, *op. cit.*, p. 246

<sup>190</sup> Gomes, Eugênio, "Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental", Introduction à Magalhães, Adelino, *Casos e Impressões* (1ère éd 1916), "Obra completa", Rio de Janeiro, Livraria Ed. Zélio Valverde, 1946, 2 volumes.

<sup>191</sup> Zima, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, pp. 151, 167.

<sup>192</sup> Magalhães, Adelino, "Casos da Roça" in *Casos e Impressões, op.cit.*, Volume 1. pp. 5-44.

routes, dans le conte « As rezas », s’opposent par toute la construction de la narration au conte « Banzo » de ce dernier, mais restent proches de l’autre écrivain par le désir de remplir le récit avec les impressions du narrateur. Dans le conte de Coelho Neto c’est sous une forme plus intimiste et affective que le narrateur accompagne la figure de l’esclave abandonné sur les routes, victime clairvoyante capable d’analyser le nouveau cadre social qui se dessine sous ses yeux. Après cette reprise romantico-réaliste, c’est la dérive impressionniste et bigarrée d’Adelino Magalhães qui reprend avec un distancement bien plus moderne l’errance par les routes d’une bande de (probables) travailleurs noirs en quête d’une fête où les attend une dinde qu’ils vont rater par la faute de leur guide tyrannique. Celui-ci, ancien esclave qui impose violemment ses valeurs religieuses et des haltes forcées devant toutes les chapelles qui se présentent sur la route, va leur faire rater le repas, dans des scènes qui alternent violence, rythme accéléré de la narration et des flashes burlesques qui font penser aux tableaux de l’expressionnisme avec leur désir de rendre aux descriptions un certain lyrisme de la répulsion. La manière comme le narrateur érudit marque sa différence avec le discours des personnages est aussi à rapprocher de la recherche linguistique et littéraire qu’effectue en même temps la littérature régionaliste qui commençait à se produire à la même époque. Le narrateur ici ne se rapproche pas du discours des personnages, mais en se démarquant, il crée son propre discours excessivement marqué, qui évite ainsi toute prétention à une neutralité objective.

- “*Não, chega, chega de tanta reza ! O peru do Zé Quinca tá lá à espera da gente!*”

*Com voz de quem pede humildemente, choronamente, mas que se sente vexado com êste rastejamento, um crioulinho filiforme, secundando o côro dos que protestavam, disse em tom meio dengoso e de intimidade:*

(...)

- “*Não, mais uma vêis, sim sinhô!*”

*Falando assim um negrão, muito desempenado levantava o colubrino porrete, horizontalmente, na ponta do recurvado braço, em arco*

*E acrescentava:*

- *Hué! Antonces qu’ê isso ? Quem manda aqui ? »*<sup>193</sup>

Tandis que pour l’auteur précédent l’accumulation des effets produits par l’inondation du Paraíba apportait un effet grandiose, ici cette même inondation sert de comparant grotesque à la description d’une dispute désordonnée aux effets accumulatifs.

<sup>193</sup> Magalhães, Adelino, “Casos da Roça”: “As rezas”, *op. cit.*, p. 20.

*E trapos para um lado ; e canastra aberta ; e tomates pisados e abóboras e melancias e cebolas que o Quinca ajuntava ali por dentro; e o arroz espalhado, desde o quarto do fundo até à porta d'entrada...*

*Uma devastação pior que uma enchente do Paraíba!...*<sup>194</sup>

Assez proche des descriptions sensuelles de Coelho Neto, il marque à la fois son insertion dans une esthétique encore réaliste, qui énumère, organise et explique des mouvements et des paysages, pour passer ensuite à une contemplation esthéticiste et contemplative, à la fois plus retenue mais plus impliquée que le regard sensuel mais au point de vue plus distante du premier.

*O vargado aparecia lá, em baixo, como uma grande visão redentora, incontida visão ampla e festival, anunciando outro mais surpreendente país nos horizontes! Em audaciosos horizontes, ao longe se enfileiravam as gigantescas corcovas das montanhas (...)*

*E o vargado surgia, para um esteta voluptuoso, como um verde espasmo, epifônico, de gôzo em últimas ânsias, em pizicato de vivacidade na melopéia da sonolência; e para um esteta ativista era como que um grande estímulo municioso e verde arautando combates contra a inércia.*<sup>195</sup>

Ainsi, cette œuvre fait la synthèse entre les aspirations d'une génération de littéraires qui se veulent des esthètes raffinés, d'une littérature à la fois « sourire de la société » et créatrice de personnages édentés, comme le fait sans mièvreries Adelino Magalhães. Il le fait dans un registre de langage qui semble plus problématisé que chez Coelho Neto, mais qui n'arrive pas encore à résoudre les problèmes qui se posent à tous deux et à leurs contemporains.

### ***Le « Général Café » et les « Cidades mortas » - Monteiro Lobato***

Les fazendas de la vallée ont dé péri pour différentes raisons, toutes plus ou moins présentes dans la fiction créée par les auteurs qui se sont penchés sur l'existence de la vallée. Avec l'abandon des terres, les personnages de la fazenda passent à la condition de citoyens, dont les héritiers vont peupler les contes de Monteiro Lobato. Dans sa *Pequena História do café*, Taunay rappelle deux causes de la décadence de la région, à savoir l'abolition de l'esclavage et l'érosion de ces terres au relief vallonné. Ce n'est qu'ensuite qu'il parle de

---

<sup>194</sup> *Id. ibid.*, p. 29

<sup>195</sup> Magalhães, Adelino, "Casos da Roça": "A filha do Zé Domingues", *op. cit.*, p. 16.

l'absentéisme, dans un paragraphe que nous transcrivons, pour le relier aux premières, car l'alignement de ces causes, tel qu'il les présente, paraît indiquer que le travail esclave compensait et à la fois permettait une agriculture destructrice d'une terre où, finalement, personne ne crée de racines et où, une fois la terre épuisée, tous s'en vont.

*Outro fator do empobrecimento proveio do absentéismo. Enriquecidos rapidamente, deixaram muitos fazendeiros, sobretudo os da segunda geração, as glebas onde seus pais haviam aberto lavouras e feito fortuna. Chegados ao ápice de prestigiosíssima situação social, foram-se aos poucos afastando da terra. Entregaram bens, por vezes vultosos, a administradores mais e menos broncos, a feitores mais e menos boçais. Muitos e muitos não se afastavam da Corte, outros foram fixar-se no estrangeiro, sobretudo em França, varios havendo que passaram anos e mais anos sem volver à Pátria.<sup>196</sup>*

L'abandon de la terre par un propriétaire sans racines et sans attachement était déjà présent dans le premier roman de notre corpus, dont nous rappelons l'excipit : *Da indiferença do Barão pela Fazenda do Boqueirão proveio a sua decadência e ruína* (ipê, p. 328, ch.XX-2) qui ferme la boucle de la « mort annoncée » en ouverture du roman. Cette constatation à une époque où la vallée était encore riche ressort comme un avertissement si comparée à une autre période postérieure, où la ruée vers l'or rouge du café provoque l'abandon de ces terres désormais appauvries que le fazendeiro n'habite plus, tout en s'accrochant à sa propriété et aux anciennes périodes de richesse mythifiées mais disparues.

*E depois não queria que ele fosse monarquista... Havia de ser, havia de detestar a república porque era ela a causa de tamanha calamidade, ela com seu Campos Sales de bobagem!<sup>197</sup>*

Dans le conte « Café café », Monteiro Lobato crée un personnage aussi borné que le Capitaine Silvestre, celui qui faisait état de la résistance entêtée des planteurs de canne à sucre face à l'arrivée de la nouvelle plante qui allait la détrôner. Celui-ci partage aussi avec le premier propriétaire de la fazenda « Cachoeira », de *Rei Negro*, son « obtusité granitique », mais pas l'obésité ni la dissolution des coutumes du roman aux accents naturalistes. Chez Lobato, les jours de gloire du café déjà passés, c'est un vieux « Major » du café qui est incapable de se renouveler face aux crises du marché. Nous avons ainsi des personnages

---

<sup>196</sup> Taunay, Affonso de E., *Pequena História do café*, op. cit., p. 198.

<sup>197</sup> Lobato, Monteiro, « Café! Café! » (1900) in *Cidades mortas* (1ère éd., São Paulo, Revista do Brasil, 1919, avec le sous-titre *Contos e impressões*), São Paulo, Editora Brasiliense, 1959. «Obra completa», vol. 2, p. 177.

parallèles en ouverture et à la clôture de la civilisation du café dans la vallée, plus quelques échos dans notre corpus. Le *fazendeiro* et écrivain Lobato n'épargne pas plus ses pairs que le *caboclo*, le Jeca que l'écrivain allait caricaturer plus tard sous des traits tout aussi grotesques.

*Todo ele rescendia a passado e rotina. (...) E ficou nisso o meu major; se uma ideiazita nova voava para ele, batia de peito em seus ouvidos moucos, como rolinhas em paredes caiadas, caindo morta no chão; ou como borboleta em casa aberta, entrava por uma orelha e saía por outra. Ficou naquilo o major Mimbua, uma pedra, um verdadeiro monolito que só cuidava de colher café, de secar café, de beber café, de adorar o café. Se algum atrevido ousava insinuar-lhe a necessidadezinha de plantar outras coisinhas, um mantimentozinho humilde que fosse, Mimbua fulminava-o com apóstrofes.*

*- O café da para tudo. Isso de plantar mantimentos é estupidez. Café. Só café.*<sup>198</sup>

Le refrain « *Só café, só café* » serait encore repris, cette fois-ci comme une injonction à l'impérialisme nord-américain dans les « *autos* » des Centres populaires de culture de l'Union Nationale des Étudiants dans les années 1960. Entretemps, la vallée qui avait commencé à produire la richesse de la nation malgré l'entêtement du Capitaine Silvestre, continue une fois lancée jusqu'après sa mort, à essayer de se répéter dans l'aveuglement du Major Mimbua. L'aridité des idées du Major n'est que le reflet de l'épuisement de la terre occupée et abandonnée par le café, épuisement qu'il avait été incapable de voir venir.

*Légua a fio se sucedem de morraria áspera, onde reinam soberanos a saíva e seus aliados, o sapé e a samambaia. Por ela passou o Café, como um Átila. Toda a seiva foi bebida e, sob forma de grão, ensacada e mandada para fora. Mas do ouro que veio em troca nem uma onça permaneceu ali, empregada em restaurar o torrão. Transfiltrou-se para o Oeste, na avidez de novos assaltos à virgindade da terra nova; ou se transfez nos palacetes em ruína; ou reentrou na circulação européia por mão de herdeiros dissipados.*<sup>199</sup>

Avec l'évocation indispensable mais succincte de ces contes de Monteiro Lobato, nous fermons la liste des œuvres fictionnelles les plus importantes pour l'éclairage de notre corpus, ce qui ne veut pas dire qu'elles seront les seules évoquées ou les seules significatives pour notre réflexion. Il nous faut évidemment justifier la brièveté de l'évocation de l'œuvre de Lobato, et qui découle directement de l'importance de cet auteur et de sa situation nettement

---

<sup>198</sup> *Id. ibid.* pp. 177-179

<sup>199</sup> « Cidades mortas » in *Urupês – outros contos e coisas*, (“Edição ônibus” comemorativa do 25° aniversário da estréia do escritor”, Organizada e Prefaciada por Neves, Artur), São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1943, p. 138.

en dehors des caractéristiques littéraires, esthétiques, sociologiques de nos auteurs, malgré la place qu'il occupe dans tout ce qui se réfère à la vallée du Paraíba. Son œuvre étant certainement la plus connue et la plus moderne de tous nos auteurs, nous ne nous y attarderons pas, exactement à cause de sa modernité, de son rôle charnière entre fermeture du XIX<sup>e</sup> siècle et ouverture du XX<sup>e</sup> et à cause de la complexité de sa création.

En dehors de la fiction, nous nous sommes appuyée sur les mémoires d'un médecin de l'époque de l'esclavage, une édition privée que nous avons eue par le plus grand des hasards lors d'un voyage dans la vallée, un témoignage précieux qui ne circule que parmi les descendants de l'auteur ou parmi leurs amis, généralement les actuels fazendeiros, nostalgiques et passionnés. Il s'agit des mémoires d'un médecin, à la fois professionnel libéral et sous contrat avec les fazendeiros, pour soigner maîtres et esclaves de la vallée dans les dernières années de l'esclavage et de l'empire – un *médico de partido*. Le narrateur, Manoel Eloy, a écrit avec son père ce mémoire, qui devait être publié en 1922 pour le centenaire de l'Indépendance, sous le titre "*Vale do Paraíba, seu papel econômico durante o Império; opulência dos grandes proprietários; o braço escravo*". Après la mort de son père, il a repris et augmenté ces notes, mais n'a pas eu le temps de les réviser, comme l'explique le présentateur et probable éditeur du travail, qui signe simplement Joaquim.<sup>200</sup>

Nous croyons avoir poussé aussi loin que possible le recensement des œuvres de fiction ayant pour cadre la vallée esclavagiste dans ses fazendas, un thème littéraire étroitement (et indispensablement) limité par les contraintes historiques et géographiques que nous lui avons imposées. Notre thème nous interdisait ainsi de parler du très important roman de José do Patrocínio, *Motta Coqueiro*, qui se passe dans la basse vallée du Paraíba, dans la période que nous intéresse, mais dont le thème, la peine de mort, le situe en dehors du cadre de notre corpus.<sup>201</sup> Nous ne reprenons pas les travaux d'Histoire consultés, tous recensés dans

---

<sup>200</sup> Ce travail est cité, sous le même titre que dans notre bibliographie, « Andrade, Eloy de, *O Vale do Paraíba*. Rio de Janeiro, édition privée, 1989 », par l'écrivain Sant'Anna, Sônia, *Barões e escravos do café – Uma história privada do Vale do Paraíba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001, qui l'a eu, comme nous, à travers des descendants de l'auteur.

Par ailleurs, le narrateur fait mention (p.179) d'un autre travail de son père, *Grandeza da Província e decadência do Estado do Rio de Janeiro*, oeuvre citée à plusieurs reprises par Taunay, Affonso de E. , dans sa *Pequena história do café, (1727-1937)*, op. cit., sans autres précisions quant à l'édition

<sup>201</sup> Patrocínio, José do, *Motta Coqueiro ou A Pena de Morte*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Ed./SEEC, 1977 (1<sup>ère</sup> éd. 1877).

la bibliographie, mais nous croyons devoir mentionner ici l'œuvre fondamentale de Stanley Stein sur Vassouras et l'histoire de la vallée, .<sup>202</sup>

L'ensemble des oeuvres littéraires traitées dans notre corpus sera suivi par une production beaucoup plus vaste sur le café, liée au thème de l'immigration, de l'industrialisation et de la modernité qui prennent place dans l'Etat et vers la capitale de São Paulo. Nous nous arrêtons à la limite de cette deuxième période du café, par ailleurs mieux connue et recensée que la partie relative à la vallée, sombré dans un relatif oubli avec la disparition des cadres qui faisaient la grandeur d'un référent majestueux qui s'était imposé pendant un moment à la création artistique.

---

<sup>202</sup> Stein, Stanley, *Vassouras - Um município brasileiro do café, 1850-1900, op. cit.*



## PARTIE 1

### LA VALLÉE DANS LE TEMPS RACONTÉ

*Nada impede, responde a mãe, mas presta esclarecimento : o verde dos parques é para dar realce ao marrom. Marrom de quê? Marrom de onde? Do Tietê, de tudo. Cidade com pouco marrom não é cidade, é mata Atlântica; quer voltar aos tempos do descobrimento, poço de ignorância?*

Zulmira Ribeiro Tavares, « Vinhetas com o Tio Paulista »<sup>203</sup>

---

<sup>203</sup> Tavares, Zulmira Ribeiro, « Vinhetas com o Tio Paulista, in *INSPIRAÇÃO – Obra coletiva: Literatura: Fotografia*, Sao Paulo, Fotosite/FSEditor, 2004. Publié dans *Ficções* 6 (Éd. 7 Letras), septembre 2000.

## **CHAPITRE I**

### **UN CHRONOTOPE**

Pour parler des temps et des lieux que nous devons analyser, nous avons fait appel à certains concepts créés, en littérature, par Mikhaïl Bakhtine et qui, tels qu'il les a exposés, ont une ampleur qu'ils ont perdu par suite de leur utilisation plus restreinte par différentes méthodes critiques. Ces concepts sont sans doute encore passibles de délimitation, car leur créateur même les a laissé flotter entre divers emplois recouvrant un large éventail de significations. Tzvetan Todorov nous a aidée dans un premier temps à les préciser, suffisamment en tout cas pour nous permettre de rentrer ensuite dans l'inextricable richesse de la réflexion de Bakhtine lui-même.

Todorov rappelle tout d'abord que, pour Bakhtine, l'énoncé humain est le produit de l'interaction entre la langue et le contexte d'énonciation, lequel appartient à l'histoire. Le caractère le plus important de tout énoncé est le dialogisme, c'est-à-dire, sa dimension intertextuelle, inéluctable car *tout mot a été déjà dit...*<sup>204</sup> Dans le chœur complexe de toutes les autres voix déjà présentes, la voix individuelle vient s'intégrer pour y trouver une résonance. La culture d'un peuple est ainsi composée des discours retenus par la mémoire collective et cela comprend autant les lieux communs et les stéréotypes que les paroles exceptionnelles.

Le genre par excellence qui favorise l'établissement de cette *polyphonie* (concept également créé par Bakhtine, et qui fournit le titre et l'angle d'analyse de la partie suivante) est le roman, dont l'examen doit s'étendre aux modèles spatio-temporels apportés par les différents sous-genres narratifs, ces modèles constituant ce que Bakhtine a appelé « chronotope »

---

<sup>204</sup> Todorov, Tzvetan, *Bakhtine, Mikhaïl – le principe dialogique* suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris, Ed. du Seuil, 1981, p. 7.

*Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein. Mais le sens spécial qu'il y a reçu nous importe peu. Nous comptons l'introduire dans l'histoire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. (...)*

*Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps.<sup>205</sup>*

Un peu comme une métaphore, donc, cette figure rend compte d'un corpus où *chronos* et *topos* s'allient pour former, sinon un sous-genre, au moins un croisement de lignes aboutissant à un dessin cohérent – la partie romantique/réaliste d'un possible « cycle du café » – capable d'éclairer un moment littéraire pour le rendre significatif. Ce « dessin », dans notre cadre, est indissolublement lié au mouvement romantique et il semble trouver appui dans d'autres réflexions de Bakhtine sur les chronotopes, *qui se présentent comme les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman, dont les « nœuds » se nouent et se dénouent dans le chronotope*. Bien qu'il se réfère ici plutôt à une « topologie textuelle », un élargissement du terme vers d'autres acceptions semble autoriser notre interprétation. En effet, il le voit comme *principale matérialisation du temps dans l'espace, (...) comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier.*<sup>206</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, précisément, l'expression d'une société obligée de se voir et de se raconter en tenant compte de nouveaux paramètres trouvera son expression dans la forme narrative qui permet le croisement des temps et de l'espace en forme d'histoire racontée.

Les lectures et relectures successives d'un corpus progressivement limité ont fait surgir des questions surprenantes chez nos auteurs, une fois constaté le besoin de nous restreindre au seul monde rural, et aux seules grandes fazendas de café (à l'exclusion des *sítios*, *roças*, etc.). Nous trouvons chez nos trois auteurs, en mettant côte à côte les diverses « fazendas littéraires », une interrogation empreinte de nostalgie, de pédagogie enthousiaste, de réflexion toujours passionnée autour d'une constante conjonction impossible : la fazenda (au moins la nôtre, celle de la vallée) et sa relation de domination/dépendance absolues, à la fois incontournables et inacceptables entre maître et esclave. L'impossibilité d'une tranquille

---

<sup>205</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 237.

<sup>206</sup> *Id. ibid.*, p. 391.

acceptation de cette situation, l'accélération du temps dont elle est la cause première et la moins explicite, présentes sous différentes formes dans les œuvres du corpus, est le grand motif organisateur de cette production littéraire, qui va de la nostalgie d'un passé « paisiblement » esclavagiste chez Alencar jusqu'à une reconstitution épique et anachronique chez Coelho Neto en passant par le pamphlet pédagogique de Bernardo Guimarães et par les nombreuses questions esthétiques et existentielles qu'il suscite. Nous n'avons pas examiné systématiquement la réception critique et publique à ces œuvres, uniquement les récurrences de certains thèmes et des commentaires critiques pouvant éclairer leur inclusion dans un contexte textuel et référentiel nous ont intéressée, mais cet aspect est néanmoins évoqué par la permanence de certains motifs dans les préoccupations de nos auteurs, qui semblent renvoyer aux attentes de leurs lecteurs, ou tout au moins à leurs préoccupations suscitées par les changements historiques qui menaçaient leur cadre de vie.

Quant aux années qui s'étendent entre le temps choisi pour situer leurs histoires et le temps de leurs écritures, les trois auteurs étudiés ont trouvé un modèle réduit idéal qui concentre temps et espace dans le topos de la fazenda. Nous verrons, par exemple, la place que prend le centre de cet univers, la *Casa Grande* dans les incipits des trois romans et la concrétisation des réalisations et aspirations des personnages que l'espace ainsi organisé est chargé d'incarner. Cette organisation, dans la littérature du café, aboutit notamment au face à face entre la *casa grande* et son vis-à-vis inéluctable et, en quelque sorte, invisible ou innommable, la *senzala*.

En liaison avec cette configuration de l'espace, la fazenda de café définit les relations qui s'établissent entre ses habitants, ainsi qu'entre les personnages et le site où ils évoluent, constituant un topos qui passe, dans les temps de la narration, de l'harmonie à la violence et à la mort. Cette évolution se fait sentir dans le passage d'un roman à l'autre, mais elle se présente aussi dans la progression de chaque récit. La fazenda de café esclavagiste, métaphore de la société sous D. Pedro II, reproduit dans *O tronco do ipê* la tranquillité qui caractérise l'empire brésilien dans ces années d'apogée de la vallée et du *Segundo Reinado*, mais elle présente déjà des éléments inquiétants. Alencar évoque la violence originelle de cette société uniquement par des figures symboliques périphériques à l'intrigue du roman ; Bernardo Guimarães se sert d'un feuilleton pamphlétaire pour ramener au centre de l'intrigue la question qui allait détruire l'Empire, c'est-à-dire, l'abolition ; pour cela il introduit un conflit manichéen entre propriétaires esclavagistes et abolitionnistes qui résulte dans l'élimination

d'un des acteurs avec maintien des fonctions narratives traditionnelles, comme nous le verrons. Finalement, irruption de la violence inhérente à cette société, explicitée ultérieurement par Coelho Neto avec conflit tragique et suppression de la fonction de l'héritier et de ce qui rendait possible une certaine structure familiale basée sur la négation de la famille « autre », celle de l'esclave. Dans les trois cas, ce qui permet l'accomplissement de ces destinées est leur mise en situation topologique dans un dialogue constant entre *casa grande* et *senzala* (ou ses divers ersatz textuels).

Les discours des personnages et narrateurs évoqués dans ce chapitre y seront vus uniquement sous l'angle de l'éclairage qu'ils apportent à la mise en place de l'intrigue ; ici ce qui retient notre attention est la manière choisie pour rendre ce lieu et ce temps aussi vivants et parlants que les personnages. Les discours seront repris dans le prochain chapitre, dans leur dynamique narrative, où les paroles des uns et des autres montreront comment les trois ouvrages s'éclairent mutuellement. La fazenda de café esclavagiste, en tant que lieu commun à l'action des trois romans, se montre ainsi sous des traits socio-historiques suffisamment forts pour inquiéter des écrivains et devenir un thème obsédant, et cela depuis son apogée jusqu'après sa mort – ou sa transformation en plantation moderne, tout comme *l'engenho* du Nord-est disparaissait comme lieu d'une certaine expérience humaine et littéraire en se transformant en *usine*.

### **a) Le temps des fazendas – Métaphore et miroir de l'Empire**

Avant d'arriver aux côtes américaines en 1500, les Portugais dominaient des techniques qui les rendaient capables d'exploiter les richesses nouvellement découvertes en implantant un système économique plus complexe que le simple extrativisme ou le pillage des richesses naturelles. Ce système ils l'avaient développé dans leurs îles atlantiques où ils perfectionnèrent les premiers les techniques de culture de la canne à sucre, basée sur la force esclave africaine et selon une nouvelle formule d'organisation de la production : la fazenda esclavagiste. Ce modèle fut ensuite exporté à toutes les autres colonies et appliqué aussi au tabac, à l'anil et au cacao et, bien plus tard, à la fin de la période coloniale au Brésil, au café.<sup>207</sup> Depuis les premières implantations des moulins à sucre dans le Nord-Est, le système

---

<sup>207</sup> Ribeiro, Darcy, *O povo brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1997, p. 280.

des fazendas annonçait déjà l'entreprise capitaliste qui cassait des unités sociales archaïques et qui engageait ses membres dans les entreprises productives soit par la force de l'esclavage, soit « librement », comme prolétaires.

*Nos velhos bangüês, todavia, já se encontravam os elementos estruturais básicos do sistema de fazendas, que exerceriam influência decisiva na deculturação do escravo negro e do indígena engajados no trabalho, na ordenação das relações sociais, na formação da família e em toda a configuração da cultura brasileira na sua forma local.*<sup>208</sup>

Dans les romans du corpus, le temps des fazendas est à la fois récapitulation, constatation d'une cassure originelle et précipitation dans des dénouements prévisibles, toujours liés à l'histoire de la terre telle que les hommes l'ont inscrite dans la nature environnante et dans leur propre chair. Nous essayerons ici de démêler l'organisation du temps dans les trois romans du corpus ; cette organisation qui suit banalement les coupures et rebondissements du feuilleton chez Bernardo Guimarães, qui ne présente pas de plus grandes complications dans *Rei Negro*, est qui est d'une extrême complexité dans *O tronco do ipê*.

Le passage du temps se fait sentir dans l'évocation du fleuve qui donne le nom à la vallée et qui s'efface peu à peu du paysage. Dans le roman de Alencar, si le temps ne subit pas les mêmes condensations mirifiques que chez Coelho Neto, il est savamment brouillé et mélangé à la moindre évocation. Le Paraíba, associé à des mythes grecs, bibliques ou à la mythologie nationale créée par Alencar lui-même, est évoqué à travers les variations de sa vitesse et de son cours. Toutefois, ses inondations dévastatrices semblent rattachées à l'époque révolue où, omnipotent, il avait détruit toute la vallée pour permettre l'union de Peri et de Ceci, car le temps où il coulait si puissant est celui de « l'antique forêt brésilienne ».

*Às vezes tardo e indolente, outras rápido e estrepitoso com a crescente das águas que o intumesciam, assemelhava-se o Paraíba na calma, como na agitação, a uma pítton antediluviana coleando através da antiga selva brasileira. (ipê, p. 175, ch. I-1)*

Cette impression s'accroît au chapitre VI, lorsque Tia Chica raconte l'histoire de la Reine des Eaux ; elle précise aux enfants que son domaine devait s'étendre « sur la mer et

---

<sup>208</sup> *Id. ibid.*, p. 282

*tous les fleuves, tous. Même le Paraíba* » (*ipê*, p. 194, ch. VI-1), ce qui semble le reléguer plutôt du côté des mythes que du temps de l'histoire.

Le deuxième chapitre du *Tronco do ipê* s'ouvre par une analepse qui nous ramène vers le moment central de la fable dans les trois romans, toujours situé dans un même moment chronologique du passé, autant des personnages de fiction que de la vallée historique, moment plein de vie, où des enfants blancs et noirs sortent pour une promenade en bavardant amicalement, dans une relation clairement hiérarchisée mais « cordiale », bien que les derniers soient les esclaves des premiers.

*Na manhã de 15 de janeiro de 1850, saía da Casa Grande, na Fazenda Nossa Senhora do Boqueirão, um grupo de três crianças, acompanhadas por duas mucamas e um pajem agalado.* (*ipê*, p. 178, ch. II-1)

Dans cet épisode central de l'intrigue, Alencar a bien voulu préciser non seulement l'année mais le mois, s'anticipant ainsi à l'approbation de la Loi Euzébio de Queiroz, d'extinction de la traite d'esclaves africains, en septembre de cette année-là, ce qui sera évoqué par les discours des personnages.

En confirmant l'ancrage réaliste du récit dans la chronologie historique, la chaîne de la Serra do Mar se découpe intouchée dans l'horizon, avant d'être déchirée par le chemin de fer, qui allait y arriver dans cette même décennie capitale de la narration. *Assomava ao longe, emergindo do azul do céu, o dorso alcantilado da Serra do Mar, que ainda o cavalo a vapor não escarvara com a férrea úngula.* (*ipê*, p. 175, ch. I-1) Ces images suggestives d'une nature écorchée par un progrès indéniable bien que porteur d'une vague menace, exprimée par l'image du cheval-vapeur doué de griffes de fer, vont se préciser et se précipiter chez Coelho Neto. Autant dans son roman que dans ses contes, il va évoquer les conséquences sociales et économiques d'une évolution catastrophique, conduite jusqu'à l'épilogue de totale destruction de la fazenda et de ses deux groupes sociaux, maîtres et esclaves. Cette situation est à peine ébauchée chez Alencar, mais les éléments de la catastrophe future y sont déjà établis.

La date de l'épisode central du roman de Alencar correspond à l'anniversaire de la mort de l'héritier légitime de la fazenda, père du protagoniste et probablement assassiné par le baron, « actuel » propriétaire et père d'Alice, l'héroïne du roman. La date, qui rythme un temps tragique et cyclique, ouvre sur une promenade des enfants qui se terminera par la

noyade de la jeune fille, précipitée dans le sombre Boqueirão, un tourbillon formé par un coude du fleuve Paraíba, par la séduction des légendes anciennes de la *Mãe d'água*, ressuscitée par la parole de la vieille esclave, *Tia Chica*. Cette noyade est le cœur proprement dit du roman, par toutes les allusions qu'elle suscite, mais dont nous ne retiendrons pour l'instant que son désir de passage entre deux temps, un présent incertain, présent qu'Alice incarne en même temps que les valeurs d'un passé mythique, dont la résurrection est sa tâche permanente pendant toute la durée de l'intrigue. Cette résurgence est possible grâce à la mémoire de la femme âgée, noire et esclave, qui redonne vie au passé, mais dont le récit attire Alice vers l'origine du mythe raconté et de celui construit dans la fazenda, qui conduisent à la mort. Le seul qui pourra la sauver est l'héritier légitime, son opposant donc, mais aussi objet de son amour. Cet héritier partagé entre mémoire du passé et sollicitations de son présent ne peut d'ailleurs jouer son rôle de sauveur que grâce à l'action modernisante du baron sans scrupules, qui lui a donné une éducation intellectuelle et physique complète. D'autre part, ces temps qui se choquent sont organisés pour se croiser à travers la géométrie de la fazenda, qui fait converger vers le *boqueirão*, lieu du crime d'un maître blanc sur un autre, les désirs et tourments de leurs enfants, et les mémoires du couple d'esclaves. Eux, sont les gardiens du temps et de la mémoire, avec des fonctions complémentaires. La femme fait revivre la mémoire du passé par une parole abondamment créatrice et volubile ; à l'opposé, le vieux sorcier est peu loquace car il est le gardien des morts et des secrets du Boqueirão. C'est dans ce site que vont se croiser les désirs d'Alice et les déchirements de Mário, tous les deux dépendants d'un passé qui ne veut pas mourir.

Entre les deux, les racines de l'arbre mort, mystérieusement reliées au tourbillon, mort et miroir, seul passage entre passé et présent. En bon disciple de Balzac, Alencar explique ingénieusement comment la grotte communique avec le fond de l'étang meurtrier et comment elle-même est envahie par les racines du gigantesque *ipê*, devenant ainsi caisse de résonance de ce même passé. Celui qui connaît les secrets du passé et qui s'en sert pour harmoniser le présent, est, encore une fois, un vieil esclave qui parcourt tout le roman comme l'ancien oracle capable de sonder les émanations de la terre, qui peuvent tuer mais aussi redonner la vie par la parole.

La majesté et la puissance du passé se reflètent dans l'arbre majestueux, même si là aussi le temps apporte déjà des annonces de mort, déclenchés par des reflets de feu dans l'eau



du fleuve et achevés dans la blessure ouverte sur le tronc de l'arbre, même en plein épanouissement.

*Monarca da floresta (...) não era então o tronco decepado que vi muito depois ; estava em todo vigor, embora se notasse já, na cruz onde se abriam as ramas, uma caverna feita pela carcoma. (ipê, p. 189, ch. V-1)*

À côté de la nature, marquée par l'action des hommes, l'histoire elle-même va fournir des repères à l'action des romans de la fazenda.

### **Une vallée emblématique de son temps**

Dans la construction romanesque de Bernardo Guimarães, l'ancrage du temps se fait dès l'ouverture du récit de *A escrava Isaura*, « *Era nos primeiros anos do reinado do Sr. D. Pedro II* », attribuant, ici également, une grande importance au temps chronologique dans un roman dont le but est la propagande abolitionniste. Il faut rappeler que, depuis 1831, le Brésil avait signé un traité, sous pression de l'Angleterre, interdisant le trafic d'esclaves africains. Dans les dernières années de la Régence, toutefois, le noyau le plus conservateur montant au pouvoir en 1837, le Parti de l'Ordre instaure une politique arriérée qui va perdurer jusqu'à ces premières années du règne de D. Pedro II:

*A sua história [do Partido da Ordem] é a de uma aliança estratégica, flexível mas tenaz, entre as oligarquias mais antigas do açúcar nordestino e as mais novas do café no vale do Paraíba, as firmas exportadoras, os traficantes negreiros, os parlamentares que lhes davam cobertura, e o braço militar chamado sucessivas vezes, nos anos de 1830 e 40, para debelar surtos de facções que espocavam nas províncias. Ao radicalismo impotente desses grupos locais opôs-se, de fato o poder tanto na fase regencial quanto nos anos iniciais do Segundo Império. As divisões internas não tocaram sua unidade profunda na hora da ação. O tráfico, mais ativo do que nunca, trouxe aos engenhos e às fazendas cerca de 700 mil africanos entre 1830 e 1850. As autoridades, apesar de eventuais declarações em contrário, faziam vista grossa à pirataria que facultava o transporte de carne humana, formalmente ilegal desde o acordo de 1831. A última qualificava como livres os africanos aqui aportados dessa data em diante...Lembro a "Fala do Negreiro", personagem da comédia de Martins Pena, Os dous ou o inglês maquinista. "Há por aí além uma costa tão larga e algumas autoridades tão condescendentes!..."*

*Estávamos em 1842.*<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> Bosi, Alfredo, *Dialética da colonização*, op. cit., p. 196.

Avec cette date, ce paragraphe nous ramène à la phrase d’ouverture du roman ; il rassemble aussi certains des rôles mis en action dans *A Escrava Isaura*, permettant de repérer les indéniables ironies du texte (narrateur et personnages). Ce seront les bonnes relations du *feitor* portugais père d’Isaura dans sa communauté qui rendront possible leur fugue par la mer, par la gentillesse d’un cordial capitaine de bateau négrier en route vers l’Afrique, qui collabore ainsi à protéger l’évasion de la négresse marronne. La direction que prennent les fugitifs en route vers le Nord rappelle sans doute *La Case de l’Oncle Tom*,<sup>210</sup> le feuilleton par excellence de l’esclavage, comme le rappelle Wilson Martins. Les observations de ce critique attirent l’attention sur l’importance de l’humour chez Bernardo Guimarães, aspect qui, toujours ignoré par une chape de totale médiocrité qui lui colle à la peau, empêche de relever les figures de l’ironie, cependant manifestes dans la construction de son roman. La négation de ce trait de style se doit peut-être à une extension de ce qui a été observée dans sa poésie.

*O seu caso é, em poesia, exatamente o que foi o de Martins Pena no teatro e o de Macedo na prosa de ficção, todos contrariando as suas espontâneas e nativas inclinações humorísticas (em que eram insuperáveis) em favor do melodrama sentimental que então monopolizava o gosto do grande público.*<sup>211</sup>

José Veríssimo remarque aussi cette qualité chez Bernardo Guimarães: « *Elle é, porventura, o mais espirituoso, o mais engraçado, e não sei sinão o unico humorístico, dos poetas brasileiros, sem exclusão talvez do mesmo Gregorio de Mattos* »<sup>212</sup>, mais toujours se référant à sa poésie. Dans sa prose, l’ironie peut se constater dans différents passages de ce roman, chez le narrateur ou dans des discours délégués à des personnages, qui seront analysés plus loin, mais, en ce qui concerne l’ironie concrétisée dans les datations, voyons le parcours que suit l’ami négrier du père dévoué d’Isaura, à une époque où il n’était plus censé faire le trafic d’esclaves.

*Na mesma madrugada, que seguiu-se à tarde*<sup>213</sup>, em que a raptou, fazia-se de vela com Isaura para as províncias do Norte em um navio negreiro, de que era capitão um português, antigo e dedicado amigo seu. Este chegando às alturas de

<sup>210</sup> Roman traduit en portugais à Paris, en 1853. Cf. Martins, Wilson, *História da inteligência brasileira*, Vol. II, p. 460.

<sup>211</sup> *Id. ibid.*, p. 463.

<sup>212</sup> Veríssimo, José, *op. cit.*, ch. XI, “Bernardo Guimarães”, p. 264.

<sup>213</sup> L’emploi de « tarde » pour « noite » semble être un gallicisme, confirmé par d’autres occurrences constatées dans ce travail. Nous nous sommes demandé si les feuilletons traduits du français, qui ont fixé le genre au Brésil, n’auraient pas consacré un certain vocabulaire fait de traductions qui deviennent des marques du genre, des marques qui reviendraient lorsque le romancier veut redonner parodiquement cette intonation à son récit.

*Pernambuco, como daí tinha de singlar para a costa da África, largou-os no Recife, prometendo-lhes que dentro em três ou quatro meses estaria de volta e pronto a conduzi-los para onde quisessem. (Isaura, p. 96, ch. 12)*

Le personnage d'un *feitor* atypique sous plusieurs aspects va servir également, par ses caractéristiques, pour situer l'action par rapport à un contexte historique plus vaste, comprenant l'immigration portugaise qui s'accroît vers la moitié du siècle, que Bernardo Guimarães met en relation avec des épisodes de l'Histoire du Portugal et que Coelho Neto verra plutôt de l'angle de son implantation au Brésil. Nous les retrouverons dans l'analyse des personnages correspondants.

Les traits qui relient la fazenda de Bernardo Guimarães à celle de Coelho Neto, dans un roman où l'ironie fait défaut absolument, se trouvent plutôt dans l'accentuation des traits réalistes de la fazenda, déjà présents chez les deux premiers auteurs du corpus, mais surchargés chez le troisième. Si la *casa grande* y fait l'objet d'une description succincte et réaliste, dès que l'on passe à la *senzala* ou aux personnages secondaires et leur environnement immédiat, la description glisse vers une surabondance d'associations visuelles, tactiles et olfactives plus proche d'une technique à la fois naturaliste et débordante, ou alors qui condense symboliquement les marques du temps dans les lieux. Généralement, les descriptions, nombreuses dans ce roman, se perdent dans une profusion de détails qui nous laissent parfois perplexes, sans savoir si l'auteur veut situer son roman ou l'illustrer sans limites avec tout ce que lui évoque son thème. Cette impression d'une ambition globalisante dans la description de l'espace s'accroît quant au temps. Il devient évident, au fil des lectures, que le temps de l'œuvre n'est pas réaliste et ne correspond à aucun temps chronologique extérieur, mais à une condensation qui a pour but rétrospectif de recréer la genèse, la dégradation et la fin inéluctable de la fazenda dépendante des relations esclavagistes. Ce qu'il contient, c'est un temps mythique de la vallée, retracé dans le récit, et qui résume et défigure à dessein le temps historique, dont l'auteur ne retient que l'aspect des relations entre maîtres et esclaves, représenté dans un épisode exemplaire. Ce qui en résulte dans la narration, c'est la durée de vie symboliquement répartie à égalité entre l'esclave et la fazenda. Le temps du protagoniste, en tant qu'esclave, semble être égal au temps de la fazenda, dont la grandeur est assurée par la permanence du héros. Les descriptions du début et de la fin du roman choisissent des traits correspondants pour les images du lieu et celles du personnage.

Les éléments d’ancrage du récit dans le temps chronologique interviennent également dans ce roman dès le premier chapitre, dans une partie descriptive qui se veut réaliste dans toute une description de la journée de travail de la fazenda, des grandes étapes de plantation, récolte et acheminement du café vers la ville. Dans ce premier chapitre, le café est transporté à la fois par des chars à bœufs et à dos de mules (ce qui semble être encore une compression d’images d’un temps réflété dans un miroir déformant). Les difficultés du parcours se veulent évocatrices des effroyables routes de la vallée dont se plaignaient les *fazendeiros* qui ont lutté par l’implantation du chemin de fer. Et c’est justement cette phase qui intervient dans cette partie du récit.

*De madrugada, ainda com a névoa enflocada em rolos espumosos, tiniam campainhas, estalavam relhos. Tropeiros giro-giravam aforçurados reunindo a récuca; (...)*

*Pousavam em ranchos – a gente estirava-se pelo chão, em couros, com um fogo alumando (...)*

*De manhãzinha, antes da luz, partiam. E caminhavam dias, ao sol, á chuva ou, mais agradavelmente, pelo clarão do luar, ao fresco fragrante, (...)*

*Á vista das primeiras turmas dos trabalhadores, que andavam construindo a Estrada, dobravam-se os cuidados. Os tropeiros desviavam-se da linha, dos córtes, guardando, com mais atenção, os animaes que, ao silvo dos trens de lastro, esbarravam assustados, d’orelhas fitas, refugando ou disparavam desapoderadamente matto dentro, quando não se precipitavam, de reboião, pelos barrocaes. (Rei Negro, p. 12, ch. I)*

Le départ et le voyage du troupeau chargés d’acheminer le café vers la ville sont pleins de détails, d’aventures, de risques. Le travail décrit avec plus de précision est celui du responsable, le *tropeiro*, qui était généralement un travailleur libre, faisant partie des « hommes libres et pauvres » qui vont trouver une niche d’activité dans la frange de l’économie du café laissée inoccupée par les grands propriétaires et leurs esclaves :

*Foram esses serviços residuais, que na maior parte não podiam ser realizados por escravos e não interessavam aos homens com patrimônio, que ofereceram as oportunidades ao trabalhador livre.*

*(...)*

*Das atividades referidas acima, a mais importante foi a ligada ao transporte em lombo de burros, veículos para o escoamento das safras e para o abastecimento de fazendas.<sup>214</sup>*

---

<sup>214</sup> Franco, Maria Sylvania de Carvalho, *Homens livres na Ordem Escravocrata*, São Paulo, Editora UNESP, 1997.

Dans le récit de *Rei Negro*, toutefois, l'heureux *fazendeiro* comptait sur un esclave *tropeiro* dévoué, au caractère en acier trempé dont l'héroïsme et l'intransigeance morale sont annoncés dès la fin du premier chapitre : il était le seul qui osait affronter l'héritier débauché de la fazenda lorsqu'il le surprenait « *em contubernio nos mattos ou nalgum desvão das tulhas ou dos paiões.* » (*Rei Negro*, p. 23, ch. I). L'harmonie, ici comme au début des autres romans du corpus, règne sur la nature idéalisée qui s'offre au travail de transformation fait par les esclaves qui ne font que l'aider à faire pousser les "semences prospères" qu'ils répandent sur la terre. Le café néanmoins suscite un geste plus précis, accompagné d'un chant triste. Il faut remarquer que, par rapport au luxe de détails crasseux de la *senzala*, le travail des esclaves est assez abrégé et qu'après les quelques gestes de préparation de la terre, les verbes qui décrivent l'emmagasinage des récoltes ont pour sujet passif les installations, et comme compléments des étapes qui seront éludées.

*A terra, a agua e o sol lá estavam cercando de fecundidade as raizes e os negros auxiliavam a natureza capinando as roças, lançando fogo aos maninhos, derrubando os capoeirões para aproveitar o terreno em sementeiras prosperas, ou, com um canto triste, guaiado, raspavam os ramos lustrosos dos cafeeiros enchendo as peneiras de bagas vermelhas, desenterravam a mandioca, cortavam a canna, quebravam o milho; e os carros desciam com um chiado crispante e os terreiros cobriam-se de café para a sécca ou os paiões atestavam-se de canna ou de milho para a moagem, para a debulha. (RN, p. 10, ch. 1)*

Après un passage sommaire sur les labours, qui « ne donnaient aucun souci » au propriétaire, la préparation du sol et la récolte du café amalgamé à toutes les autres cultures ayant occupé le même sol, sont liquidés en quelques propositions,. Au rythme de leur chant monotone, les nègres raclent les branches du caféier et remplissent de graines rouges les larges tamis ; ils déterrent le manioc, coupent la canne et cassent le maïs. Ensuite les chars à bœufs prennent le relais pour le fond sonore et c'est la plateforme (*terreiro*) qui se couvre de café pour le séchage, tandis que les greniers se remplissent d'épis de maïs ou de tiges de canne en attendant le traitement, qui n'est pas détaillé : on passe tout de suite au transport. Ici, le sommaire n'est autre chose que le passage des gestes de travail à un spectacle panoramique. *Terminada a faina do beneficiamento era só reunir a tropa, jungir os bois á canga e partir. E começava o desfile. (Rei Negro, p.11-I)*

Pour accentuer encore les temps des récits relatifs aux fazendas de la vallée, le narrateur est remplacé par un discours indirect libre dans le conte qui explicite mieux son

roman que nous analysons. Ici, se concentrent des détails qui caractérisent mieux le moment central du passé dans les divers récits du corpus.

*Parecia coisa de encanto. A gente deixava de ir uns poucos de mezes num lugar e quando aparecia la ficava de boca aberta vendo tudo mudado: casas novas, negocios sortidos como os da Corte, igreja, circo de cavalinhos, botica e o matto, que é delle? Trem de ferro ia comendo tudo, tal e qual como na terra brava depois de roçado quando a plantação brota.*

*O mal era o fogo. Bastava uma faiscazinha (...) <sup>215</sup>*

À côté de la nature et des marques historiques locales, les romans du corpus se réfèrent également à un contexte historique mondial dans lequel ils s'insèrent paradoxalement, comme l'avait remarqué Alencar en situant *O tronco do ipê* dans une position à part dans l'analyse rétrospective de son oeuvre. Les trois romans de la fazenda de café de la vallée sont à la fois des représentations d'un passé qu'ils gardent "presque" intact tout en se laissant influencer par les nouveautés d'un monde étranger de plus en plus présent, monde qu'ils reflètent et critiquent<sup>216</sup>.

#### La vallée dans le miroir du monde

Paradoxalement isolée et à la fois en contact avec le monde, la fazenda a besoin de se donner des repères chronologiques pour se situer dans un contexte universel. La vision de Paris « capitale du monde » est l'un de ces repères les plus constants, autant chez Alencar que chez les autres auteurs. Tout comme la vallée, Paris se trouverait aussi à l'apogée de sa civilisation dans la décennie de 1850.

*A grande cidade, hoje [1871] manietada pelo inimigo e prestes a baquear, estava então na intensidade de seu fulgor. Nenhum estrangeiro penetrava nesse grande foco de civilização, que não sofresse um deslumbramento. (...) Ele não via, mas pressentia, que em torno de si agitava-se o tropel de uma civilização chegada ao apogeu.(ipê, p. 291, ch. XII-2).*

Bernardo Guimarães décrit Paris du point de vue du gaspillage qu'effectuait la plupart des jeunes héritiers envoyés en Europe pour étudier: (...) *vasto pandemônio do luxo e dos prazeres*, ce que fait également Alencar. D'autre part, ce contact avec le centre de la

---

<sup>215</sup> "Banzo", *op. cit.*, p. 16

<sup>216</sup> Alencar, José de, « Bênção Paterna », *op. cit.*, p. 35

civilisation sert à montrer que la bourgeoisie terrienne est quand même au courant des progrès de la science, même si elle se trompe sur le dévouement de ses successeurs à leur acquisition :

*... só na Europa poderia desenvolver dignamente a sua inteligência, e saciar a sua sede de saber, em puros e abundantes mananciais. Assim escreveu ao pai, que deu-lhe crédito e o enviou a Paris, donde esperava vê-lo voltar feito um novo Humboldt. (Isaura, p. 33, ch.2)*

L'Europe fournit ainsi un référent chronologique, évoquée soit pour contester soit pour confirmer son ascendant qui envahit le cadre rural de notre corpus. Mais c'est de plus en plus la France qui exerce une influence qui ne se limite pas aux villes mais s'étend aussi à la campagne .

*... o estabelecimento do Segundo Império na França (1852-70) dá ao Segundo Reinado um novo tom de modernidade e confirma o francesismo das elites brasileiras. Francesismo que ia além da cópia das modas parisienses expostas nas lojas da rua do Ouvidor e referia-se, também, à vida rural francesa. A um modo de vida caracterizado por uma cultura camponesa rica, menos desequilibrada que a da Itália, menos rústica que a da Espanha e Portugal, mais densa que a da Inglaterra, mais presente que a da América do Norte. Folhetins, operetas e romances vindos da França difundiam no Império a imagem de um modo de vida rural, conservador e equilibrado, entrelaçado de aldeias e pequenas cidades nas quais o padre e o militar, quando havia casernas, apareciam como personagens de prestígio.*

(...)

*Desenhava-se a representação de uma sociedade rural francesa que aparecia como um paradigma de civilidade para a sociedade tropical e escravagista dos campos do Império.*<sup>217</sup>

Dans *O tronco do ipê* les personnages du curé et du *subdelegado*, représentations du prêtre et du militaire mentionnés ci-dessus, seront des convives permanents de la *casa grande*, ainsi que le modèle rural que peut représenter alors la société française et ses valeurs. Alencar évoque explicitement le modèle d'éducation fourni désormais par cette société et qui ne se restreint plus à copier les robes exposées Rua do Ouvidor.

*Mal sabem as meninas brasileiras que esse figurino parisiense tão copiado por elas, está bem longe de ser um retrato. A donzela na Europa, quando não tem posses para viver à lei da grandeza, é laboriosa e sobretudo excelente caseira. Ela sabe conciliar sua formosura e elegância com os pequenos misteres domésticos, que em vez de ofuscarem suas maneiras, lhe dão realce. (ipê, p. 259, ch. III-2)*

---

<sup>217</sup> Alencastro, Luiz Felipe de, *op.cit.*, pp. 40, 46.

Par rapport à ce moment du passé, moment de stabilité de la société impériale brésilienne, nous croyons distinguer chez nos auteurs une ambiguïté des sentiments. Ce qu'ils construisent est une antithèse entre une vision désenchantée d'un temps d'accroissement de la richesse des *fazendeiros*, tragique pour les uns et fortuné pour d'autres, et la nostalgie de ce même temps. D'un côté une vision affective mais pas totalement naïve (Alencar), une argumentation conservatrice sur l'immoralité inhérente à la possession des corps et des âmes (B. Guimarães) et l'explosion naturaliste d'une situation insoutenable (Coelho Neto). D'un autre côté l'anticipation de l'abandon pur et simple des êtres dont on était responsables, redoutée par le premier, dénoncée par le troisième ; une contradiction entre un monde plein d'« interstices » où l'esclave pouvait insérer ses rêves, ses connaissances, etc. et l'espace contrôlé et rentabilisé de l'exclusion programmée, lequel s'annonce chez les premiers et se vérifie chez les derniers auteurs, comme le constate le vieux Sabino.

*Fruta, quem se importava com isso ? matto estava cheio, era só apanhar. Hoje tudo tem dono. É cerca de arame por ahí fóra; um limão custa dinheiro. Folha de laranja para remedio, matto, um punhadinho: um tostão.*<sup>218</sup>

## Un passé derrière l'autre

Quant au passé le plus reculé de la vallée, il est évoqué à travers les personnages des propriétaires « primitifs », dont les origines sont en tous points semblables chez les trois auteurs. Nous reprendrons plus loin les traits fictionnels qui leur donnent de l'épaisseur dans chaque intrigue ; pour l'instant, c'est ce qu'ils ont en commun par rapport à leur contexte temporel d'énonciation qui nous intéresse. Le jeu, aspect de la sociabilité qui prenait de l'ampleur, et surtout la dissolution des coutumes chez les *fazendeiros*, seront partout les facteurs à l'origine de la perte des propriétés terriennes chez le grand-père du brave Mário (*Ipê*), chez le père du méchant Leôncio (*Isaura*), et chez l'obèse beau-père crasseux de l'immigré audacieux qu'est Gandra (*Rei Negro*).

Ces ancêtres des barons trouvent leur origine chez un précurseur ébauché par Azambuja Susano, un maître de moulin récalcitrant aux innovations voulues par la couronne portugaise. S'adressant aux cultivateurs du café en plein apogée de cette richesse, il semble

---

<sup>218</sup> *Id. ibid.*, p. 24.



vouloir les faire réfléchir sur la répétition de vieux préjugés et limitations qui continuent d’orienter leur activité agricole et qui finiront par causer leur perte. Son personnage, le Capitaine Silvestre, sourd à tous les arguments du savant botaniste Frei Velloso pour lui faire planter les graines rouges offertes par le Vice-Roi, refuse de changer ses habitudes, car il craint, en outre, de perdre son statut, en tant que maître d’un moulin à sucre (*senhor de engenho*), de membre de la bonne société, où il fait partie des *homens bons*, de ceux qui peuvent occuper des postes de prestige et de pouvoir dans l’administration coloniale.

*- Eu já deitei fora a semente. Seja bom, seja ruim, não me importa! A cana, correndo bom o tempo dá bem dinheiro, e sempre um homem goza da nobreza e privilégio de senhor de engenho, que não ouço falar que o café tenha, nem o algodão, nem o anil, que são lavouras de gente somenos.*<sup>219</sup>

Le moine, savant alter ego d’Azambuja Susano, critique ensuite le conservatisme des *fazendeiros*. “*Deus nos dê paciência com estes araras, que ainda que se lhes ensine a falar, não lhes entra na cabeça nenhum raciocínio: não fazem ninho senão da matéria e feitio que seus trisavós fizeram*”.<sup>220</sup>

Plus tard, l’espace de ces personnages s’élargit à la capitale, à ses jeux financiers et à ses séductions, tandis que leur ascension sociale est évoquée par leurs titres. Ces changements marquent l’épanouissement de la vallée, mais aussi l’abandon des habitudes morigénées des premiers occupants. Parmi les nouvelles habitudes importées d’Europe, le jeu, autrefois passe-temps familial, change alors de nature :

*Há que distinguir, na intensificação desse vício, vários períodos, sendo o primeiro o que acaba de ser descrito e que excedeu de alguns anos a primeira metade do século.*

*Quando subiram os preços do café e alastrou-se pelo planalto [São Paulo] a sua cultura, quando os meios de comunicação se tornaram mais fáceis e a prosperidade se estendeu pela Velha Província [la vallée], o jogo foi perdendo a sua primitiva feição de divertimento familiar, de passatempo inocente e a ele não se pediam somente horas de distração, mas, lucros, no começo moderados, a seguir maiores e sempre crescentes.*

(...)

*Os preferidos eram o buzio, o pacau, o sete meio. Jogavam, nas fazendas e nos sítios, os donos, os parentes, os hóspedes: o solo, a manilha, o marimbo. As mulheres,*

---

<sup>219</sup> *Id. ibid.* p. 257

<sup>220</sup> *Id. ibid.*

*a dona da casa, suas filhas e comadres, no interior, também se divertiam com jogos, o de paciência, o burro e a bisca. Jogos para passar o tempo, jogos de família, mas somente aos domingos e dias santos, não excedendo das nove horas se era à noite, e os lucros que havia expressavam-se por simples tentos representados por caroços de milho, feijão ou olhos de pombo.*

*Era a infância do jogo. Gradualmente foi-se transformando até se tornar prejudicial e por último mais pernicioso até do que o próprio luxo, como disse Rocha Pombo.<sup>221</sup>*

Les deux *Comendadores* des deux premiers romans présentent une relative ambiguïté dans leurs caractères – parfois ils sont « braves », parfois « fourbes », tandis que le troisième est dénigré sans ménagement par Coelho Neto. Le respectable *fazendeiro* qu'était le grand-père de Mário, le *Comendador* Figueira, se marie à soixante ans avec une nièce qu'il avait élevée, « par un caprice de vieux ». Par ses intrigues, celle-ci éloigne de la maison le fils et héritier. Celui-ci, en situation difficile, essaie de récupérer l'héritage maternel, inexistant d'après son vicieux père qui, lui-même, meurt ruiné, à la surprise générale, peut-être à cause du jeu, mais en tout cas laissant la fazenda hypothéquée à l'usurpateur Joaquim de Freitas, futur *Barão da Espera*. Les morts du père et du fils se suivent et sont précisément datées, tombant, par la magie des coïncidences, le même jour fatidique de janvier, onze ans avant la date de la promenade/noyade des héritiers qui fera démarrer la narration. Pour cette reconstruction du puzzle du temps, le vieux *fazendeiro* s'était réconcilié avec son fils, avec qui il a plusieurs entretiens, en cachette de la marâtre, toujours la nuit :

*Infelizmente, voltando de uma delas, na noite de 15 de janeiro de 1839, José Figueira errou o caminho e precipitou-se no Boqueirão. Ao choque produzido pela notícia de semelhante desgraça, o comendador que estava agonizante não pôde resistir e expirou, tendo sobrevivido ao filho apenas dois dias em que não deu acordo de si. (ipê, p. 211, ch. XI-1).*

Ainsi, en un paragraphe, sont organisées les données qui détermineront la destinée des principaux personnages du récit. Cette mort révèle la surprenante ruine des finances du vieux *comendador*, en introduisant immédiatement une explication donnée par un sujet indéterminé qui sème le doute plus qu'il ne rassure le lecteur. *Atribuiu-se a ruína do comendador ao jogo, paixão que dominara o espírito do velho durante os últimos tempos. (ipê, p. 211, ch.XI-1).*

Le rythme narratif va ainsi rendre la reconstitution d'un temps passé où la grandeur n'est pas exempte de fêlures qui laissent percer son impuissance, sous des façades

---

<sup>221</sup> Andrade, Eloy de, *op. cit.*, pp. 371-372

vigoureuses ou rustres – celles du temps, celles de la grande maison, celles de la cabane. Les temps de la narration seront bien plus variés chez Alencar, mais partout, dans l'organisation du temps de l'action, le passé est chargé de montrer ou postuler une succession où les « péchés originels » font place, le temps d'un instant fugace et provisoire, à une certaine grandeur passagère, créée par une génération de bâtisseurs brutaux et efficaces, mais tôt rattrapés par leurs origines.

Ce n'est qu'au chapitre X qu'Alencar, après un retour vers les origines de l'intrigue du roman, explique l'appartenance de la fazenda, sa perte par les anciens propriétaires, l'origine des propriétaires d'alors. *No ano de 1850 a fazenda de Nossa Senhora do Boqueirão pertencia ao Barão da Espera.* (ipê, p. 207, ch.X-1). Il y est question de la première perte/passation de la fazenda dans un chapitre qui reprend les mêmes repères chronologiques du début du roman. Et un narrateur faussement naïf introduit immédiatement une suspicion créée par la surprise des habitants du lieu, face à l'enrichissement soudain du baron, surtout des autres *fazendeiros*, qui le connaissaient depuis l'enfance. L'acquisition de la fazenda est ainsi un acte illicite dès le départ et, dans la logique romanesque, son existence même est dès lors menacée, comme cela était déjà annoncé dès le premier chapitre.

Tous les vieux *Comendadores* vont perdre leurs fazendas en faveur de différents types d'« étrangers » modernisants et dynamiques. Ceux-ci seront beaux, déterminés et sans scrupules (enfin presque<sup>222</sup>) chez Alencar, chez qui l'ami de l'héritier s'empare de son héritage. Cette acquisition lui vient à travers un milieu « étranger » à la terre, car il a su manœuvrer auprès des financiers de la place de Rio pour racheter les dettes du *comendador* vieillissant. Dans la création de ce personnage, Alencar s'est préoccupé d'un donné du référent historique qui en 1871 avait déjà produit ses fruits néfastes.

*É verdade que o moço apresentava-se como procurador de vários capitalistas da praça do Rio de Janeiro, associados para o fim de empregarem alguns fundos em empréstimos à lavoura com a devida segurança.* (ipê, p. 211, ch. XI-1)

---

<sup>222</sup> Nous avons été conduite à utiliser souvent cet adverbe dans ce chapitre, peut-être en raison de la « presque métaphore » de Bakhtine, ou de la vision « presque » critique de nos auteurs, comme l'a bien vu Roberto Schwarz. Cette caractéristique découlerait de la constitution même du corpus, où la fazenda reflète « presque » la société de l'empire, pour donner à réfléchir sur sa constitution globale, ainsi que des moments d'écriture et des courants littéraires qui mûrissent dans le travail des écrivains.

Chez Coelho Neto, la propriété passe entre les mains d'un bel administrateur portugais, un immigré arrivé *numa leva de colonos*, qui séduit la fille dépravée du propriétaire.

*Manuel Gandra, assumindo a direcção da fazenda, teve geitos de insinuar-se no coração da virgem agreste e o velho, inerte e pigro, ainda que os visse sempre juntos, só se apercebeu da perdição da filha quando, uma noite, no silencio da residencia, os gritos de Clara repercutiram lancinantemente.*

(...)

*Então, sem revolta, recebendo o neto, chamou Manuel Gandra e, commovido, quasi em supplica, fê-lo aceitar a filha e, com ella, toda a vasta riqueza daquellas terras fartas. (Rei Negro, p. 16, ch. I)*

Chez Bernardo Guimarães c'est l'étranger au café mais pas au pays qui intervient une fois tous les autres éléments de l'intrigue mis en place, dans une sorte de revanche de la région contre la prééminence de la capitale dans tous les domaines, à une époque où les aspects « sertanistes » qu'il a lui-même incarnés, commencent à percer dans les discussions. Son « étranger », venant du Nord-est se trouve, par ses origines, lié à plusieurs facteurs de la modernité qui envahit le présent du référentiel historique et littéraire de la narration, comme l'abolition de l'esclavage dans le Ceará, la discussion philosophique et scientifique à l'École de Recife conduite par Tobias Barreto et les débats régionalistes conduits par Franklin Távora, qui articule la bataille contre le romantisme. L'héritier du Sud, qui copie et dégrade un modèle paternel dépassé, n'est pas de taille à lui faire face.

*Depois da morte do Comendador, as cousas foram de mal a pior. Leôncio, com a educação e a índole que lhe conhecemos, era o homem menos próprio possível para dirigir e explorar um grande estabelecimento agrícola. (Isaura, p. 164, ch. XXII)*

Heureusement pour lui, son ennemi venu du Nord est un grand et généreux vainqueur, comme sa vraie noblesse l'exige. Une constante ironie du personnage, c'est le côté pratique qui vient toujours seconder les actions idéalistes de l'abolitionniste et « *presque socialiste* » Álvaro, parfois dans le discours de son alter ego pragmatique, parfois par ses propres actions. « *Depois de conferenciar com os credores de Leôncio, propôs-lhes a compra de todos os seus créditos pela metade de seu valor.* » Naturellement, le noble protagoniste n'a aucune intention de l'opprimer, bien au contraire, malgré le dégoût que cet odieux personnage lui inspire. Et le juriste expérimenté qu'est Bernardo Guimarães explique le bien fondé de cette démarche :

*Os credores não hesitaram um momento em aceitar a proposta. Com razão preferiram saldar suas contas por um modo fácil e expedito, em dinheiro contado, recebendo a metade, do que sujeitando-se às despesas, delongas e dificuldades de uma execução em escravos e bens de raiz, quando nenhuma probabilidade havia de que no rateio pudessem obter mais de metade. (Isaura, p. 165, ch. XXII)*

Ce commentaire nous ramène ainsi à la période de l'écriture des récits, le présent depuis lequel se construit la narration des romans du corpus.

## **b) Le présent : explicitations et ambiguïtés**

### **Un présent de désenchantement**

Alencar, et surtout Sênio, son « hétéronyme » de l'âge mûr, malgré tout son conservatisme complexe, pourrait presque dire, comme Carlos Drummond de Andrade, « le temps est ma matière, le temps présent, les hommes présents, / la vie présente. » Car c'est depuis le temps de sa propre maturité, de « l'*ingaia ciência* », pour rester avec le même poète, que le narrateur du *Tronco do ipê* grave habilement le présent instable de la décennie 1870, présent auquel il ramène les divers passés qui sonnent le glas de la fazenda dès le premier chapitre. Dans un préambule à la focalisation bien différente du récit qui s'ensuit, le narrateur rassemble dans son regard le présent et le passé, et coupe soudain une description aux larges et lointains imparfaits verbaux pour se planter dans le décor et ramasser les éléments de sa chronique.

L'évocation du passé grandiose, qui avait commencé sept paragraphes auparavant sera coupée par le présent de la constatation désolée : tout ce qui était n'est plus – fut. Peu à peu la narration reprend son cours, tempérée par les interpellations d'un narrateur dont la proximité des événements racontés va osciller entre son présent désabusé et un passé proche ou éloigné de son récit à la distance réglée autant par l'ironie que par les alternances de passé achevé et d'imparfait qui redessine le décor disparu. Le narrateur intradiégétique de *O tronco do ipê* quitte la narration à la fin de ce premier chapitre, pour que d'autres analepses brouillent la

succession des épisodes de manière à les éclairer par leur simple réordonnance dans l'ordre du récit.

*Tudo isso desapareceu; a Fazenda de Nossa Senhora do Boqueirão já não existe. Os edifícios arruinaram-se; as plantações em grande parte ao abandono morreram sufocadas pelo mato; e as terras, afinal retalhadas, foram reunidas a outras propriedades. ( ipê, p. 175, ch. I-1).*

Les causes de cette disparition seront partiellement dévoilées par le narrateur, il se prépare à se matérialiser dans une rencontre avec le vieil esclave demi-fou qui fait corps avec l'*ipê* calciné pour attester des marques du passage du temps.

*O pai Benedito descera a rocha pelo trilho, que seus passos durante trinta anos haviam cavado, e chegou ao tronco decepado de um ipê gigante que outrora se erguera frondoso na margem do Paraíba. Pareceu-me que abraçava e beijava o esqueleto da árvore; depois sentou-se com as costas apoiadas no tronco; aí ficou aquecendo-se ao sol do meio-dia como um velho jacaré. (ipê p.176, ch. I-1))*

Ce personnage même s'efface dans un passé proche, avec sa cabane, aperçue par le narrateur, pour la dernière fois, six ans auparavant. Ce serait alors qu'auraient eu lieu des bribes de dialogue qui laissent percer le mystère avec les demandes de pardon que le vieil esclave adresse à feu son maître, installant ainsi l'énigme qu'il appartiendra au narrateur de dévoiler. Car ce n'est pas pour lui-même que le nègre demande pardon, mais pour rendre possible un présent perpétuellement compromis par les crimes du passé. *Mal sabia eu então que assistia ao epilogo melancólico de um drama, que mais tarde teria de desvendar. (ipê, p. 178, I-1)*

Le narrateur nostalgique de Alencar va mettre en parallèle avec les valeurs des années 1850 la déchéance morale des politiques de son temps, dont il avait subi le manque de scrupules ou, vu autrement, l'habileté politique, peu de temps avant l'écriture de *O tronco do ipê* en 1871.

*O ridículo hoje em dia é um meio de subir ; pois o ridículo habitua o homem à humilhação, e a humilhação forma o capitel dessa coluna de virtudes políticas que nas altas regiões se chama um estadista. Um ministro que não sabe afrontar o ridículo e desconjuntar-se como um manequim, descobre a coroa : é a regra do governo constitucional.*

*Mas o conselheiro estava em 1857, no tempo em que ainda se guardavam as aparências, e por isso não é para admirar que pensasse daquela forma. (Ipê, p. 307, ch. XVI-2).*

Dans la narration, ce commentaire fait suite à l'une des rares scènes bouffonnes du roman, où le postiche du conseiller est emportée par un canard rôti qui s'envole de l'autre côté de la table du banquet (Ch. XIII-2, « O pato »), et qui doit faire passer, par son comique appuyé, les amères constatations de dépendance économique de Mário. Dans cet univers fictif, pas plus que dans le présent du narrateur, le savoir du bachelier ne servira pas à grand-chose sans l'appui de la richesse des financiers et *fazendeiros*. Sans cet appui, Mário allait répéter le parcours et la fin mélancolique de son père déshérité, sans pouvoir accéder à la position de protagoniste du roman, incompatible avec les travaux manuels, distribution toujours valable non seulement dans la fiction romantique mais dans l'éthique de la société esclavagiste.<sup>223</sup>

## **Le présent des histoires**

L'attention des trois auteurs qui écrivent sur la fazenda est polarisée aussi par le passage, rapide si comparé à la stagnation coloniale, de la ruralité à la vie urbaine, avec la disparition des formes traditionnelles de vie, ce qui est formulé pédagogiquement par le narrateur de Alencar. Dans ce roman, c'est surtout lorsqu'il décrit l'éducation des deux jeunes filles paradigmatiques qu'il évoque ces changements, valorisant *l'originalité* de l'apport national par rapport aux valeurs étrangères et modernisantes

*As duas amiguinhas podiam servir de exemplo de duas educações que se observam em nossa sociedade, bem distintas uma da outra, embora pelo contacto da população exerçam mutua e irresistível influência.*

(...)

*Alice era a menina brasileira, a moça criada no seio da família (...) A civilização européia já tinha, é certo, polido esse tipo nacional; mas não lhe desvanecera a originalidade. (ipê, p. 258, ch. III-2)*

---

<sup>223</sup> Et encore dans la fiction brésilienne actuelle, à en juger par les travaux de Dalcastagnè, Regina - "A personagem do romance brasileiro contemporâneo". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 26. Brasília, julho/dezembro de 2005, pp. 13-71 et *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

Bernardo Guimarães, à travers la confrontation entre Álvaro e Leôncio, fait comparaître, en l'inversant, la chute de la culture de la canne à sucre et de sa substitution par la café, ce qui permet de contrefaire des nouveaux détenteurs du pouvoir. Le café, qui devrait figurer les nouveaux temps, est représenté par un personnage inadéquat, brutal, empêtré dans son ignorance et sa cupidité, tandis qu'Álvaro est à la fois la tradition et la modernité, par ses origines et par son adhésion à la nouveauté que représente l'abolitionnisme.

En reprenant comme milieu d'origine de son protagoniste l'aristocratie d'Olinda, la première à se former dans le Brésil encore colonial, et en l'ajoutant à la classe des commerçants de Recife, il essaie de toute évidence de contrer la figure brutale du dernier arrivé, le propriétaire sans tradition et qui prédomine dans le Sud-Est. Les deux représentants de la société du Nord-Est, par ailleurs, rappellent les figurants de la *Guerra dos Mascates*, ici conciliés pour les besoins du cadre du bal, et s'opposent au portrait des pragmatiques parents d'Alice dans *O tronco do ipê*, chez José de Alencar, avec leur salon d'apparat. Dans *Isaura*, le premier salon, privé, est suivi par salon public, qui n'est plus à l'intérieur de la maison, mais une scène ouverte aux jeux de représentation de la société.

*Estamos no Recife. (...) a formosa Veneza da América do Sul (...) É uma noite festiva : em uma das principais ruas nota-se um edifício esplendidamente iluminado, para onde concorre grande número de cavalheiros e damas das mais distintas e opulentas classes. (...) Alguns estudantes dos mais ricos e elegantes, também costumam descer da velha Olinda em noites determinadas, para ali virem se espanejar entre os esplendores e harmonias, entre as sedas e perfumes do salão de baile; (Isaura, p. 81, ch. X).*

Ailleurs dans le récit, le narrateur de Bernardo Guimarães contrefait l'action de Miguel, le gentil *feitor* père d'Isaura, dont la fonction sociale dans un référent historique serait d'immobiliser l'esclave sous le joug du maître et qui ici, au contraire, facilite la fugue, déplace, et enfreint toutes les règles que sa fonction lui aurait assignées dans un roman réaliste. Ce transfuge n'est pourtant pas un révolutionnaire, ni même un abolitionniste comme le héros, il est simplement une fonction qui ne trouve plus son sens dans les changements de la société brésilienne, changements dont il dénonce la lenteur par sa propre perplexité. Dans un discours délégué à ce personnage, c'est aussi le juriste Bernardo Guimarães qui explique les résistances du régime esclavagiste malgré les interventions de plus en plus nombreuses des abolitionnistes par des moyens légaux ou autres, et les sacrifices consentis par ceux qui se disposent à lutter.



*Bem via que aos olhos do mundo tirar uma escrava da casa de seus senhores, e proteger-lhe a fuga, além de ser um crime, era um ato desairoso e indigno de um homem de bem ; (...)*

*Bem se lembrara o infeliz pai de dar denuncia do fato às autoridades [le viol imminent d'Isaura par son maître] (...) Mas todos a quem consultava respondiam-lhe a uma voz: - Não se meta em tal; é tempo perdido. As autoridades nada têm a ver com o que se passa no interior da casa dos ricos. Não caia nessa; muito feliz será, se somente tiver de pagar as custas, e não lhe arrumarem por cima algum processo, com que tenha de ir dar com os costados na cadeia. – Onde se viu pobre ter razão contra o rico, o fraco contra o forte? (Isaura, p. 96, ch. 12)*

Pour rester cohérente, une intrigue vraisemblable ne pourrait pas laisser sans punition le voleur d'esclave, bien meuble protégé par une législation de plus en plus sévère dans les années précédant l'abolition. Ayant ramené Isaura à la fazenda, Leôncio se sert de son influence pour faire emprisonner Miguel, qui subit ainsi les conséquences de son geste. L'injustice de cet acte est mise en parallèle avec sa parfaite légalité.

*... ao chegar em Campos fê-lo encerrar na cadeia, e condenar a pagar todas as despesas e prejuízos que tivera com a fuga de Isaura, as quais fizera orçar em uma soma exorbitante. Ficou portanto o pobre homem exausto dos últimos recursos que lhe restavam, e ainda por sobrecarga devendo uma soma enorme, que só longos anos de trabalho poderiam pagar. Como Leôncio era rico, amigo dos ministros e tinha grande influência no lugar, as autoridades locais prestaram-se de boa mente a todas estas perseguições. (Isaura, p. 147, ch. 19).*

Et poussées par cette même cohérence, les intrigues des romans du corpus mènent de façon plus ou moins explicite à des épilogues mélancoliques ou tragiques.

### **c) Des épilogues de désolation et mort**

Alencar ne s'attarde pas sur des analyses des causes de l'effondrement de la fazenda, préférant le laisser pour le compte de quelques signes annonciateurs, initialement apportés par l'ironie d'un narrateur intradiégétique qui assure une sorte de préambule à l'intrigue. Celui-ci le laisse pour le compte de ce que croyaient les bigotes du lieu, à savoir que tout le malheur avait été causé par un vieil esclave, l'unique habitant demeuré sur place, un sorcier qui organisait ses sabbats autour d'un arbre mort. Non par hasard, cet arbre autour duquel se nouent et se dénouent les mystères et secrets de l'intrigue est l'*ipê*, symbole de la nation, ici

associée à la mort, tout comme la fazenda elle-même. La configuration de l'arbre associé au Boqueirão, dont il est proche, et au sorcier qui relie les espaces et les temps, permet de constater les ravages du temps, expliqués par un narrateur réaliste qui tient compte des explications rationnelles des diverses catégories sociales évoquées, mais qui établit ironiquement comme cause de la ruine des lieux, la sorcellerie, à travers les croyances des « gens pauvres » du lieu.

*A gente pobre inclinava-se mais às explicações de umas três ou quatro beatas do lugar. Segundo a lição das veneráveis matronas, a causa do dismantelo e ruína da rica propriedade fora o feitiço.*

*A fazenda do Boqueirão era mal-assombrada, e em prova do que afirmavam, além de umas histórias de almas do outro mundo, cem vezes resmoneadas entre os costumados biocos, mostravam de longe a cabana do pai Benedito. (ipê, p. 176, ch. I).*

Le récit ajoute des raisons qui relèvent de la diégèse pour rappeler la chute de la production du café dans la vallée.

*-Estou fazendo meu balanço ! respondeu o barão com um sorriso.*

*- Ah! boa safra, já se sabe?*

*- Sofrível.*

*- Aí uns cinqüenta contos, hem?...*

*- Não chega a tanto. (ipê, p. 320, ch. XIX-2)*

Le narrateur reprend un discours rationnel pour expliquer les faits, mais comme souvent chez Alencar, c'est le « montage » textuel qui met en lumière ce que la narration ne dit pas, en mettant côte à côte les durées de vie équivalentes de l'esclave et de la fazenda, ce que fera aussi Coelho Neto. Finalement, l'esclave n'est jamais loin lorsque la fin de la fazenda est évoquée. Après le départ des propriétaires et de leurs familles vers la ville, seuls restent dans la fazenda *Pai Benedito* et sa femme, affranchis mais abandonnés, tout comme le protagoniste de Coelho Neto dans « Banzo » qui explicite cet abandon. Malade, la femme se suicide et le dernier acte accompli par l'esclave est d'ensevelir encore un mort dans le tronc de l'arbre mort aussi, ce qu'il n'avait pas arrêté de faire depuis la constitution de la fazenda.

*Benedito e a mulher, forros desde o dia do casamento de Mário, viviam ainda na cabana, quando a Chica em um acesso de delírio, causado pela febre do reumatismo, atirou-se no boqueirão.*

*Foi a última vítima que o negro velho sepultou junto ao tronco do ipê. (ipê, p. 328, ch.XX-2).*

Ceci est la dernière phrase qui clôt le récit par l'écho de la mort répété indéfiniment dans le site du Boqueirão. Il faut se rappeler que le Boqueirão aspirait ses victimes mais les vomissait dans la grotte, où le vieux nègre allait les chercher pour les enterrer au pied de l'arbre lui-même déjà mort au moment de la narration. Ainsi, l'image d'une vieille femme paisible et gracieuse par les dieux en récompense d'une vie généreuse, ne se vérifie pas sur les berges du Paraíba, par plusieurs traits, qui seront repris plus loin, mis en parallèle avec le site des *Métamorphoses* d'Ovide. « *Baucis vit Philémon se couvrir de feuilles, le vieux Philémon vit des feuilles couvrir Baucis* »<sup>224</sup> est maintenant un rêve impossible. Le Boqueirão ne peut plus, ou n'a jamais pu être le *palácio encantado* auquel croit Alice au début du roman, et qui répercutait la métamorphose de la cabane des vieux de la légende ; désormais les racines de l'arbre mort ne communiquent plus avec le fleuve lui-même ensablé et tué par le café. Et le poète exilé du centre de l'empire, ce n'est plus Ovide, mais José de Alencar.

Toujours cause involontaire mais invariante de la fin de la fazenda, que ce soit par sa simple existence ou par sa disparition, par sa parole ou par son action ou inaction, l'esclave y est associé également par Coelho Neto.

À la fin de *Rei Negro*, décor et personnages perdent leur éclat et leur vigueur. Nous ne pouvons pas savoir quelle part de la fazenda représente le *cafezal velho*, mais l'enterrement de l'enfant du viol par Macambira se fait dans une plantation morte qui envahit le décor, tandis que les aspects hirsutes des caféiers s'associent à l'évocation des *mocambos* ou *quilombos*, les habitations des nègres marrons, ceux justement qui avaient déjà déserté ce paysage.

*O cafesal velho esmarria num lançante de morro de terra secca, exhausta, afofada pelas formigas. As arvores exciduas, de galhos avaretados, pareciam raizes invertidas ; aqui, ali resistia ainda uma folhagem verde, mas enredada deervas parasitas ; e o matto exubere alastrava afogando os troncos. Altas grammineas pennachudas esfiavam paina ao vento e o sapê cerrado, denunciando a anemia do solo fatigado, flexuava crepitando como a um fogo latente.*

(...)

*Lá longe, no azulado da distancia, era a Barra e além, alta no horizonte, a serra dos mocambeiros. (Rei Negro , p. 248, 249, ch. IX)*

---

<sup>224</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre Huitième, texte établi par Georges Lafaye, Paris, éd. Les Belles Lettres, 1961.

La même image de balai inversé, planté dans la terre apparaît chez Valdomiro Silveira pour décrire un *cafezal* épuisé, lié aux limitations progressivement apportées à la propriété esclavagiste, et, ici, à la loi interdisant la séparation des enfants de moins de 15 ans des parents esclaves. Il faut encore une fois rappeler que l'épuisement du sol est partout intimement associé à la totale dépendance de cette agriculture au travail esclave. *Chegou à janela, distraidamente, e foi distraidamente ainda que pegou a olhar a espinha verde-negra dos morros. Mas doeu-lhe nos olhos a segura dos cafêzais, que erguiam para o céu varetas nuas.*<sup>225</sup>

Les écrivains font ainsi se refléter l'une dans l'autre la déchéance des fazendas et la libération finale des esclaves, dans le même parallélisme vérifié dans le référent historique, et, au moins en ce qui concerne la vallée, parce que c'est un mode de vie qu'ils voient mourir, mais qui, comme le savaient alors Coelho Neto et d'autres, n'avait pas été remplacé par un projet quelconque. Macambira, victime de la même dégradation, reflète dans ses traits la destruction du paysage.

*Magro, fulo, a grenha inculca, a roupa em desalinho e suja, pouco andava de dia e os que o descobriam, à distancia, logo o perdiam de vista porque elle afundava nos mattos ou sumia-se nas grotas, arisco como quilombola. (RN p.258)*

Les allusions à la proximité de nombreux *quilombos* se multiplient vers la fin de *Rei Negro*, renforçant ainsi un repérage chronologique qui met en équation la fin de l'ancienne plantation et de l'esclavage, avec une précipitation chronologique certaine dans le temps du récit. Il ne s'agit nullement ici de sommaires ou d'accélération, mais d'un traitement du temps sous un angle mythifié, où il est un des éléments significatifs du récit, avec une valeur symbolique plus vaste. C'est vers un de ces *quilombos* que regarde Macambira après son crime, dans un délire de vengeance qui voudrait annihiler tout l'édifice esclavagiste. Ce délire, par ailleurs, pourrait être vu comme la concrétisation grandiose, dans une parole qu'ici rapporte uniquement le rêve ou le délire, des violences meurtrières perpétrées par les monstres moraux, les esclaves victimes et bourreaux créés par Macedo dans *As Vítimas Algozes*.

*Voltou-se encarado na serrania dos quilombólas e esteve a olhar longamente, imóvel como uma estatua. Estrondos atroaram a matta: alarido, grita barbara, sons estranhos, ululos.*

---

<sup>225</sup> Silveira, Valdomiro, « História antiga » in *Os caboclos, op. cit.*, p. 104; pour la loi, v. Note 52, p. 31

(...)

*O negro respirava forte, olhando, maravilhado, o espectáculo grandioso: era a carnificina anunciada, a guerra alta dos deuses e a guerra dos martyres que ressurgiam da terra, Munza à frente, glorioso. Era nas nuvens, era na montanha e no raso – sangue e fogo por tudo. (Rei Negro, p. 301, ch. X).*

La désertion ou, en tout cas, l'abandon de la fazenda correspond à une fuite à la scène de tous les crimes du passé, à une recherche d'harmonie, impossible dans ces lieux, ce qui expliquerait peut-être les alternances de focalisation d'un passé insupportable. L'abandon symbolique de la terre coupe en même temps une chaîne de transmission d'héritage et d'un mode de vie. Ce départ est une possibilité chez *Isaura*, puisque son prince abolitionniste est un homme du Nord dont tous les interlocuteurs se trouvent ailleurs, mais l'absentéisme du propriétaire était déjà annoncée auparavant : *Como o comendador quase sempre achava-se na corte ou em Campos, Miguel [le feitor alors dans la fazenda voisine] tinha muita ocasião e facilidade de ir ver a menina, (Isaura, p.56, ch. VI).* Dans *Rei Negro*, le simple départ ou abandon ne suffit plus ; toute possibilité de transmission d'un patrimoine esclavagiste est éliminée par les événements découlant du temps chronologique contemporain de l'écriture du roman.

La suite de l'abandon ou de la destruction de la fazenda se reflète généralement dans la mort, que se soit d'un esclave enterré par l'autre dans *O tronco do ipê*, le suicide du *fazendeiro* esclavagiste dans *Isaura*, ou le meurtre violent de l'héritier par l'esclave bafoué dans *Rei Negro*. Dans les trois récits la mort s'abat sur la fazenda de café et condamne ses habitants traditionnels, mais dans « Banzo » elle s'étend sur le fleuve qui, tout comme l'esclave, ne survit que grâce à des dons. L'homme noir, affranchi et misérable, errant sur les terres, doit sa subsistance aux aumônes des gens charitables, tout comme le Paraíba, dépourvu de sa grandeur passée, ne survit que grâce à « l'aumône » de la pluie que le ciel lui envoie :

*O Parahyba, dantes caudaloso, barulhando nas pedras em cachões borbulhantes, às vezes crescendo tanto que transbordava alagando extensamente as margens, de onde os moradores fugiam abandonando as casas – ali estava seccando.*

(...)

*E elle pensava no Parahyba, coitado! que ia morrendo á mingua porque as fontes morriam por toda a parte. Quando chovia sim, o pobre apanhava um fartão d'agua, como esmola do céu. Estava acabando!*<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> «Banzo», dans le volume de contes *Banzo* (1ère éd. 1912) Porto, Livraria Chardron, de Léo & Irmão Ltda, 1927, pp. 19, 22.

Annoncée et accomplie dans tous les romans de notre corpus, la déchéance de la fazenda s'explique par son péché originel qui empêche maîtres et esclaves de se fixer dans son sol. Les uns enrichis, les autres anéantis, tous s'éloignent de la terre où personne ne prend racine.

Déjà Bernardo Guimarães, à la suite de Alencar, reprend et révisé la continuité que celui-ci attribuait à l'intermédiation de l'esclave, pour expliquer didactiquement la décadence des vieilles fazendas de café de la vallée. Désormais c'est la constatation d'une rupture, dont les raisons remontent aux vieux *fazendeiros* devenus *Comendadores* et leur descendance, où Leôncio, comme Julinho plus tard, avorte la séquence en mourant avant de devenir propriétaire respectable et être à son tour anobli.

*De feito, a casa de Leôncio, já desde os últimos anos da vida de seu pai, ia em contínuo regresso e desmantelamento. O velho comendador, entregando-se no último quartel da vida a excessos e devassidões, que nem na mocidade são desculpáveis, vivendo quase sempre na corte, e deixando quase em completo abandono a administração da fazenda, havia já esbanjado não pequena porção de sua fortuna. Por efeito da má administração, não só as safras começaram a escassear consideravelmente, como também o número de escravos foi-se reduzindo pela morte e pelas freqüentes fugas, sem que tanto o comendador como seu filho deixassem de substituí-los por outros novos, que iam comprando a prazo, tornando cada vez mais pesado o ônus das dívidas. (Isaura, p. 164, ch. 22)*

Dans *Rei Negro*, la maison du jeune couple d'esclaves est l'un des témoins de la transgression de l'ordre de l'esclavage et de sa punition. L'acacia courbée sous le poids de ses éphémères fruits d'or apporte les marques du passage du temps et du bonheur détruit.

*A noite resplandecia. Estiveram, um instante, parados no meio da macega. Macambira adiantou-se até a acacia, sentou-se no banco. A arvore vergava ao peso dos corymbos de ouro, como no tempo do noivado. E era tudo que restava da felicidade antiga, o mais era miseria e devastação. (Rei Negro, p.284, ch.X)*

La nostalgie de la vallée retentit encore dans des contes de Lobato qui reprend, comme Coelho Neto, plusieurs épisodes caractéristiques d'époques accumulées dans le conte « Os negros ». *Viajávamos certa vez pelas regiões estéreis por onde há um século, puxado pelo Negro, o carro triunfal de Sua Majestade o Café passou, (...)*<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> Lobato, Monteiro, in *Urupês – outros contos e coisas*, op. cit., p. 291.

Aussi éphémères que les temps de la grande fazenda de café, sont les lieux marqués par la *Casa Grande* et ses transformations déterminées par la richesse et le pouvoir qu'elle doit représenter.

## **CHAPITRE II**

### **LES LIEUX**

Choix d'une image – Le palais refleté dans les fazendas

La maison, ou plutôt les maisons sont des lieux privilégiés de sociabilité dans le monde rural et patriarcal tel que représenté dans le corpus, où l'hospitalité se pratique non comme une vertu mais comme un rituel du quotidien, et cela tant chez les maîtres que chez les esclaves.

En privilégiant les festivités traditionnelles et en faisant une place à l'esclave dans les commémorations organisées à la fazenda, Alencar et Coelho Neto sont en accord avec le temps de leurs histoires et avec l'orientation que le jeune D. Pedro II a voulu donner à son règne. Dès le début, l'entourage de l'empereur avait fait des efforts pour consolider l'image du jeune prince intronisé à quatorze ans, dans un pays en situation critique face aux nombreuses révoltes qui explosaient dans divers points du territoire ; la vie sociale de la cour et de la société en général s'organise autour de festivités publiques et privées, autant pour l'élite que pour le peuple. Les premières sont organisées pour le couronnement, avec un luxe qui impressionne le corps diplomatique présent. Devant 1.200 invités, la musique est fournie par un orchestre de très bons musiciens esclaves de la *Fazenda Imperial* de Santa Cruz, tout comme dans les festivités de Noël à la fazenda du Boqueirão.

*Multidão de lanternas do ar, e fogaréus, que agitavam os escravos da fazenda, derramou-se pelo vasto pátio, iluminado de repente. A banda de música dos pretos, com suas roupas agaloadas, saiu do saguão onde estivera oculta. (ipê, p. 268, ch. V-2)*

Les festivités impériales se répètent pour le mariage du prince, au palais, sur les places publiques et dans les paroisses, où les esclaves étaient autorisés à danser en hommage aux jeunes souverains. Les dates qui marquent les éphémérides nationales exigent aussi des commémorations ; D. Pedro II organise des séances solennelles pour l'ouverture et la fermeture de l'année législative (*falas do trono*) et, progressivement, il modifie et simplifie le protocole, ses audiences publiques à la *Quinta da Boa Vista* étant alors ouvertes à quiconque



voudrait parler au souverain, ce pourquoi il fallait simplement attendre son tour.<sup>228</sup> Cette fluidité des rapports maître/sujet qui fait partie de l'image que veut se donner le souverain semble se refléter dans les relations dépeintes dans nos trois romans, même lorsque la cruauté s'en mêle.

Dans *Rei Negro*, toute la sociabilité de la famille des maîtres se réduit à leurs échanges avec les esclaves, et ce sont eux et leurs rituels qui font l'objet de la fête à l'occasion d'une cérémonie de mariages et baptêmes collectifs. Dans l'espace chamboulé que devient la fazenda de Coelho Neto, ce sont les *mucamas* qui dirigent toutes les cérémonies. La chapelle, « à l'un des angles de la maison seigneuriale, est le premier espace investi par une multitude d'esclaves pour des mariages et des baptêmes. Ensuite, en hôtesse raffinées, les *mucamas* organisent les divertissements de la journée, qui se termineront par un bal, comme il se doit, mais dont le cadre est un salon situé dans le moulin. Les danses choisies semblent refléter une progressive absorption et adaptation des fêtes de la Casa Grande par la sociabilité des esclaves, qui apparaît en pleine lumière après l'abolition et qui peut être enregistrée par ce roman retrospectif.

*As mucamas faziam prodigios attendendo a um e a outro e rindo, faceiras, propunham um passeio á roça depois do almoço, visita ás cabanas festivas, á noite, cateretê e danças francesas no salão do engenho, já preparado. (Rei Negro, p. 99, ch. IV)*

Le couple de propriétaires préside le banquet, auquel participe une foule d'invités qu'on ne saurait dire si c'étaient des esclaves ou des voisins ou encore des travailleurs des autres fazendas. La maîtresse de maison, en opposition aux diligentes *mucamas*, n'apparaît que comme une caricature de décadence débraillée, mise en opposition à des esclaves « naturalistes », tandis que les esclaves aux figures plus « symboliques » semblent évoluer dans une autre dimension, sur des fonds totalement étrangers à ceux qui entourent les maîtres. Pour cela, l'intrigue met en scène simultanément des esclaves dont les mouvements et les actions relèvent de plusieurs époques de l'esclavage ainsi que de l'après abolition ; les derniers sont les protagonistes de la fête, tandis que les premiers sont des figurants muets dans la fêtes des maîtres :

---

<sup>228</sup> Vainfas, Ronaldo (Direção), *Dicionário do Brasil Imperial – (1822-1889)*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2002, p.267-9

*Contemplando a comesaina, Gandra sentia-se bem ; impava de orgulho á cabeceira da mesa, entre o padre e a esposa que offegava, esparrimada na cadeira, com uma negrinha ao lado, muito lerda, sacudindo machinalmente um ramo verde para espantar as moscas. (Rei Negro, p. 99, ch. IV)*

Sinon, c'est à l'extérieur que la musique s'installe et que la fête s'accomplit pleinement, dans les cabanes des esclaves. C'est surtout dans le *quintal* (cour, jardinet) de chacune des cases que Coelho Neto fait s'épanouir les festivités, libérées des contraintes spaciales imposées par le cadre domestique de la *Casa Grande*, puisque les cabanes, de par leur espace réduit, débordent tout naturellement vers l'extérieur. Cette caractéristique fait d'elle un point de croisement idéal depuis le premier jusqu'au dernier roman du corpus, entre des mondes différents, tant dans le récit que dans un référent sociologique.

*Mas o grande jubileu, esse era celebrado pelos recantos da fazenda, nos palhiços dos escravos. (...) Cabana de onde houvesse sahido casamento ou baptizado barulhava em pagode. (Rei Negro, p. 100, ch. IV)*

Cette fête semble bien occuper un espace excessif par rapport à l'image que nous pouvons nous faire aujourd'hui des interstices sociaux ouverts aux esclaves, surtout dans une fiction qui se réclame du réalisme/naturalisme à plus d'un aspect. Cependant, elle semble refléter un espace festif occupé par les esclaves pendant l'empire avec une étonnante indépendance, car ce sont souvent les esclaves eux-mêmes qui s'organisent pour recréer pour leur compte la pompe autant des palais que des églises, ce qui est noté ci-dessous pour des commémorations funèbres. Cette évidente aspiration à refléter ou à sauvegarder dans leur propre sociabilité l'aspect impérial de la nation, fait aussi penser au choix de Coelho Neto de créer un personnage esclave-roi, qui certainement lui permettait de critiquer les instances de pouvoir d'une jeune république très frileuse dans son affirmation de légitimité et de tradition.

*A pompa católica tinha uma contrapartida africana que foi criada pelos escravos no Brasil oitocentista. Quando esteve no Rio de Janeiro entre 1816 e 1831, Debret fez muitos quadros de cerimônias fúnebres, inclusive do magnífico funeral de um "príncipe africano" exilado pela escravidão no Rio de Janeiro. Escravidão que, entretanto, não eliminara, na comunidade africana daqui, hierarquias políticas e religiosas trazidas da África. Durante o concorrido velório daquele aristocrata africano, o morto foi visitado por delegações de diverss outras nações da África representadas na corte carioca. Reinava um clima de festa, com dança acompanhada por palmas e percussão africanas. A isso somava-se o foguetório, (...) multidão (...) acrobatas (...) Chegando a uma igreja de irmandade negra, enquanto do lado de*

*dentro acontecia a cerimônia do sepultamento, nos moldes católicos, do lado de fora fervia a celebração ao estilo africano.*<sup>229</sup>

Le personnage d'un roi nègre et esclave, pour anachronique qu'il soit en 1914, semble prendre une dimension symbolique encore plus forte lorsqu'on rétablit les liens non seulement historiques mais aussi symboliques entre monarchie et esclavage et la permanence des deux dans l'imaginaire populaire encore dans ce début du XX<sup>e</sup> siècle. La création romanesque de Coelho Neto s'insère ainsi pleinement dans son époque où le symbolisme est encore productif, à côté du naturalisme et de l'héritage romantique-réaliste encore reconnaissable dans son expression littéraire.

### Les reflets du bal

L'idée de donner au gouvernement de la jeune nation la forme d'empire et non de royaume trouve son origine dans les fêtes populaires en hommage au Saint Esprit, *Imperador do Divino*, et la suggestion en est partie du *Patriarche de l'Indépendance*, José Bonifácio.<sup>230</sup> Dans la ville, la figure de l'Empereur était reproduite dans des miroirs populaires, où l'historiographie recense des descendants de rois nègres recevant l'hommage de leurs sujets, ou bien l'iconographie qui représente des enterrements somptueux de souverains noirs reconnus par les esclaves.<sup>231</sup>

Nous trouvons les reproductions de ces fêtes et des formes populaires que prennent ces représentations par les esclaves de la fazenda déjà dans le roman de José de Alencar, chez qui le folklore et l'art populaire ont toujours suscité un écho passionné.<sup>232</sup> Les fêtes de la fazenda reproduisent ainsi l'image que veut se donner le *Segundo Reinado*.

---

<sup>229</sup> Reis, João José, "O cotidiano da morte no Brasil oitocentista" in Alencastro, Luiz Felipe de, (org.), *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1997. p. 121.

<sup>230</sup> La *Festa do Divino* était si importante dans le Brésil du XIX<sup>e</sup> siècle que "o título de Imperador do Brasil foi escolhido, em 1822, pelo ministro José Bonifácio de Andrada e Silva, porque o povo estava mais habituado com o nome de Imperador (do Divino) do que com o de Rei" (*Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Cascudo, Luís da Câmara, São Paulo, Editora Global, 2000).

<sup>231</sup> Aquarelle de Debret, Jean-Baptiste, *Marche funèbre pour l'enterrement d'un roi ou fils de roi nègre africain catholique*, 1826. Catalogue de l'exposition *Jean-Baptiste Debret – un Français à la cour du Brésil*. Centre culturel Calouste Gulbenkian, septembre-octobre 2000, p. 16.

<sup>232</sup> Les études folkloriques de, José de Alencar ont été publiées dans le journal *O Globo*, à Rio de Janeiro, en 1874, sous le titre "O Nosso cancioneiro".

*Na noite de Natal os pretos da roça tinham licença para fazer também seu folguedo, e os senhores estavam no costume de por esta ocasião honrar os escravos, assistindo à abertura da festa que principiava pelo infalível batuque. (...)*

*O geral dos escravos trajava suas roupas de festa; havia porém uma porção deles adornados com trajes de fantasia, uns à moda oriental e outros conforme os antigos usos europeus; mas tudo isso de uma maneira extravagante, misturando roupas de classes e até de povos diferentes. Assim não era raro ver-se um cavaleiro português de turbante, e um mouro com chapéu de três bicos. (ipê, pp. 286-287, ch. X-2)*

Comme d'habitude, le narrateur de Alencar, lorsqu'il intervient, c'est avec un « regard exotique » d'homme cultivé qui fait remarquer que « *A presença dos brancos impunha certo recato* » aux danses frénétiques des esclaves, dont les contorsions rapides lui rappellent une maladie nerveuse.

*Depois da algazarra formidável com que foi saudada a chegada do senhor, começou o samba, mas sem o entusiasmo e frenesi que distingue essa dança africana, e lhe dá uma semelhança do mal de são Guido; tal é a velocidade do remexido, e redobre das contrações e trejeitos, que executam os pretos ao som do jongo. (ipê, p. 287, ch. VIII-2)*

À ces manifestations barbares évoquées dans des termes qui font penser à la fête décrite par Coelho Neto plus loin, s'oppose le bucolisme des jeux des enfants blancs, et des danses de la *Casa Grande*.

*Alice e suas amigas brincavam no jardim, umas folgando o jogo dos cantos, outras escolhendo flores para os ramalhetes que deviam ornar a capela e a ceia do Ano-Bom. (ipê, p. 288, ch. XI-2)*

Ici, Noël est une fête champêtre dont le charme réside dans son air rustique et simple, qui ne s'oppose pas seulement aux manifestations « barbares » des esclaves mais aussi au ridicule du « Noël des salons, ganté et parfumé ». Les commémorations durent plusieurs jours, se prolongeant jusqu'à la fête des Rois (p. 251, ch. I-2). Les danses de tradition populaire et plutôt portugaises sont opposées avantageusement à « la monotone contredanse française » et sont reprises dans différentes descriptions des festivités.

*Entretanto, ao som da banda de música da fazenda e dos risos folgazões, os pares pulavam na sala entremeando o ril e o miudinho às monótonas quadrilhas francesas. (ipê, p. 286, ch. X-2)*

Avant la *Missa do Galo*<sup>233</sup> les festivités s'enchaînent selon des rituels et des mots aux formes archaïques, comme la belle « *alâmpada de prata* » qui restait allumée jour et nuit pendant les festivités. À l'opposée des parures bigarrées et disparates des esclaves, la tradition portugaise semble revivre avec une grande pureté dans les festivités de la *casa grande*, avec ses *autos*, ses *alvoradas* et ses *requestas* : « *um rancho de romeiros com chapéus desabados e capuzes de penitentes* » rompt le silence de la nuit de Noël provoquant la réplique de l'autre groupe : « *Outro farrancho de festeiros apareceu do lado oposto que tomou a mão ao descante* ». (pp. 266-268, ch. V-2). Si le récit semble par moments revendiquer une pureté intemporelle pour ces festivités de tradition portugaise, il ne manque pas d'attribuer sa reconstitution à la mémoire des esclaves, à la parole de la vieille esclave Tia Chica et, généralement, à la « *demi-langue* » des esclaves qui leur auraient ainsi apporté inévitablement un accent propre, voir un langage nouveau.

Dans la fête décrite par Coelho Neto, ce qui reste des festivités de l'ancienne fazenda du premier roman, acquiert des accents carnavalesques dans une fête entièrement organisée par les esclaves, qui prend ici un air composite, de féerie orientale aux accents *caïpiras* jouée par des figurants issus de l'esclavage impérial en période républicaine et régionaliste. Néanmoins, la table du banquet et la fête détaillée qui se déroule dans les cabanes des esclaves, qui mériteraient une analyse plus détaillée, dictée par un point de vue anthropologique, peut nous intéresser dans ses traits similaires aux fêtes de la fazenda do Boqueirão. Si l'on compare les chapitres où Alencar décrit les banquets de la *Casa Grande* et les fêtes des esclaves clairement séparés, bien qu'en contact, avec le mariage des esclaves chez Coelho Neto, nous voyons que tout, personnages et décor, s'est mélangé, et que le temps de l'esclavage semble avoir culbuté dans une grande fête « *caïpira* » de l'intérieur de São Paulo.

L'abondance et le gaspillage, la bonne chair, normaux chez les riches, déteignent sur les pauvres, la fête décrite confondant les manifestations dans la *casa grande* et chez les esclaves qui, pour l'occasion, n'habitent plus la *senzala*, mais dans leurs cabanes éparpillées dans les champs. Tous méritent une condamnation morale de la part du narrateur, qui se manifeste dans les termes relatifs aux excès commis à table par les uns et les autres, et par des sarcasmes sur leur grossièreté face à la nourriture. Il y a des esclaves qui servent la table du

---

<sup>233</sup> Dans ce chapitre de même nom, les caféiers fleurissent en plein Noël, ce qui n'était certainement pas par ignorance de l'auteur, mais une probable liberté poétique de plus.

maître, comme il y aura des esclaves qui, tels des « colonos », font une grande fête dans leurs propres maisons. Ainsi :

*A mesa de Manoel Gandra, mais estirada nesse dia e opipara, ficou de ponta à ponta apertadamente cheia.*

(...)

*Havia de tudo abarriço – pratarrazes á ufa: o sarrabulho em monte a reluzir gorduroso, travessas attestadas de costeletas, cogulos de arroz de forno esturrado em tom louro, com embutidos de azeitonas e rodela de paio, terrinas de ensopados, rolos de linguiça, (...)*

*Era um atropelo, uma lufa-lufa de negras e moleques trazendo terrinas, frigideiras que ainda chiavam, bandejas de copos, levando rimas de pratos, abarcando feixes de talheres.*

*Pisava-se comida. (Rei Negro, p. 98, ch. IV)*

Les plats et l'abondance sont les mêmes<sup>234</sup> chez les esclaves que chez les patrons ; l'atmosphère et la vaisselle sont différents. L'excès qui se vérifie au début de la scène chez le *fazendeiro* finit par arriver, à la fin, à déséquilibrer la fête des esclaves. Malgré le décor bucolique et une certaine harmonie entre personnages et paysage chez ces derniers, la grossièreté finit par faire objet d'une description moins complaisante ici aussi.

*Comia-se em esteiras, à sombra das árvores; pedras, caixotes, tóros, tudo era assento. A feijoada era servida no próprio caldeirão em que fôra feita, o sarrabulho atupia a frigideira de barro, o arroz adunava-se, louro, em alguidar novo; e eram panellas de barro, latas, tudo cheio e cheirando.*

(...)

*Era já desperdício, pretexto para graçolas, necessidade trêfega de fazer alguma coisa. (Rei Negro, p. 100-101, ch. IV)*

Les vêtements des esclaves, adultes et enfants ne sont pas ceux qu'on s'attend à trouver dans ce contexte, où des enfants censés être les mêmes que ceux qui se roulaient dans la boue lors de la description initiale de la *senzala*, changent radicalement d'image : *Criulinhos brincavam ás cabriolas; outros, ariscos, chuchando o dedo, pasmavam a tudo, muito zelosos da roupa que vestiam, virando, revirando o chapéu novo. (Rei Negro, p.91, ch. IV)*. Lúcia est en robe de mariée tout à fait classique, et Macambira porte un costume fait par des tailleurs de la ville – *um costume claro, feito na Côte. (RN p.94)*

---

<sup>234</sup> Au moins pour le *sarrabulho*, qui déborde des terrines dans les deux cas. Ce pourrait être plus pour la sonorité du mot que pour le mets lui-même que Coelho Neto le fait comparaître par deux fois, mais autant Maria Sylvia de Carvalho Franco que Antonio Candido rappellent la permanence d'habitudes alimentaires simples chez les *fazendeiros* enrichis.

La danse des esclaves est vue avec une adjectivation qui rappelle celle d' Alencar, mais ici la description fait vite place à un indéniable accent régional qui n'existait pas chez le premier.

*Saltaram dançadores castanholando, picando, repicando o passo, a pedir damas e, em pouco, fechou-se a roda e o zagaralhar dos instrumentos esmorecia no frenesi atroante do sapateado, ao barbariso do canto e das risadas. (Rei Negro, p.102, ch. IV).*

Pour le mariage, les invités viennent nombreux, en groupes, et ils enlèvent leurs bottines, pour rafraîchir les pieds fatigués de la marche. À remarquer, par ce qui relèverait d'une fidélité naturaliste escomptée, que ces invités, s'ils viennent à pied, ne peuvent pas être des *fazendeiros* de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et s'ils ont des chaussures, ce ne sont pas non plus des esclaves ; d'autre part, il est peu vraisemblable que des petits « sitiantes » soient les invités des esclaves. Parmi eux, il y a ceux qui se dirigent à la *casa grande*, mais la plupart ira vers les cabanes après la cérémonie, ne pouvant être ainsi que des esclaves eux-même, au nom de la vraisemblance la plus élémentaires pour un public qui n'avait pas oublié les bienséances d'un esclavage encore récent. L'image de ces invités est aussi ambiguë, car ils se situent entre l'esclave qui n'avait pas le droit de porter des chaussures et le *caipira* qui, faute d'habitude et de moyens économiques, ne les garde aux pieds que lorsqu'il y est obligé.

*Grupos juntavam-se em volta dos canteiros, sentavam-se na relva cavaqueando. Pares de botinas, emparelhados à sombra, com as meias dobradas sobre o cano, eram vigiados pelos donos que, de calças arregaçadas, iam e vinham, descalços, refrescando os pés, doridos da caminhada que haviam feito.*

*(...) os negros muito risonhos, empavonados, estadeando a roupa de brim d'Angola, a distribuirem apertos de mão aos parceiros e bençãos á molecada. (Rei Negro, p.90, ch. IV)*

Les invités entourent un musicien célèbre, décrit comme un mulâtre venu de la Barra, la fête commence sans façon, au son de différents instruments : *tambores, violas ennastradas, ponteavam cavaquinhos, batuque*, dont l'énumération minutieuse les insère dans le contexte musical tout aussi précis dans les détails qu'incongrus dans le temps chronologique indiqué par le récit, car il est peu vraisemblable que des instruments et des rythmes apportés par des immigrants soient aussi populaires dans la vallée du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

- « *Era um bichão nu instrumento. P'r'um baile não havia outro!* »

*De branco, chapéu molle à banda, embutido na grenha, amassava e saccava a harmonica com ar soberbo, grazinando polkas, chulas e toadas fanhosas de modinhas. (Rei Negro, p.92, ch. IV)*

Enfin, ces festivités donnent par moments l'impression que, dans la même scène où évoluent le roi nègre Macambira et ses invités, on retrouve l'animation des films de Mazzaropi<sup>235</sup>. *Mas as violas romperam alacres, entraram os violões, os cavaquinhos repinicaram. "Junta, povo! Guenta!" Era o samba. (Rei Negro, p.102, ch. IV).*L'incarnation la plus mémorable du *caipira* au cinéma viendrait, fantastique, se mêler aux fêtes des esclaves de 1850, qui non seulement font *feira na roça* mais se déplacent librement sur les routes, en groupes joyeux qui se rendent au village pour voir le cirque ou qui s'arrêtent à la *venda* pour jouer à des jeux apportés par des Italiens bien plus tard, comme le « truco », un peu déplacé dans la vallée esclavagiste du récit.

*Ocorreu-lhe a lembrança de uma festa a que fôra, com outras, na Barra. Que alegria : O carro de bois aos trancos pelos caminhos esbarrondados, adernando, empinando-se nas subidas, numa chiadeira que doía nos ouvidos. A villa aparecendo entre arvores, com o rio acachoadado e turvo e logo se lhe afigurou o circo armado num largo, gente apinhada em volta, taboleiros de doces, musica, um palhaço preto num palanque fazendo gatimomas e na multidão basbaque uma gargalhada continuada. (Rei Negro, p.157, ch.VI)*

(...)

*No armazem do Narciso, ponto de conversa, mangalaxa e jogo, era sempre certo o ajuntamento: bebia-se com algazarra e eram sanfonas e violas no alpendre, sambas de pagode, gandaieiras ebrias aos reboleios entre os madraços, muito obscenas e sordidas, filando cigarros, pedindo goles, e, lá dentro, o carimbo e o truco, aos berros. (Rei Negro, p.259, ch. X)*

Au centre de la fazenda anachronique de Coelho Neto, sa *casa grande* qu'il a voulu rustre marque, dans le dernier de nos romans, la première forme que prend cette maison lorsqu'elle devient le siège d'une plantation typique de la vallée, tandis que ses occupants prennent les traits des derniers occupants de ce même cadre. Entretemps, ou entre les différents temps représentés dans nos trois romans, la maison des maîtres aura des ambitions de grandeur auxquelles elle aura accédé pleinement dans dans *O tronco do ipê*.

---

<sup>235</sup> Créateur, metteur en scène et acteur principal de films ayant le *caipira* comme protagoniste. A joui d'une grande popularité avant les années 1960.



## a) La fazenda qui se veut château

Chez nos trois auteurs, la *Casa Grande* garde ses attributs de lieu habité et fonctionnel même dans les descriptions idéalisées de Bernardo Guimarães, ou bien, comme chez Coelho Neto, où la maison ancienne garde le poids des premières maisons de maître de la vallée, construites pour être solides et confortables, mais pas encore luxueuses. Chez Alencar et Bernardo Guimarães, encore proches d'un modèle romantique et d'un public façonné selon le même modèle, la maison des maîtres « doit » paraître idéalisée, mais les deux auteurs glissent çà et là des détails qui rendent compte d'une occupation réelle et contemporaine, tandis que chez Coelho Neto, la maison qui prend des traits naturalistes garde néanmoins une valeur symbolique du passage du temps dans la vallée. Une de ces imposantes vieilles maisons en ruines de l'ancienne fazenda esclavagiste provoque encore la nostalgie de Lobato dans un conte de 1922. Ici, l'image de l'arbre associé à la fazenda d'autrefois, différemment de la souche morte de l'*ipê* de José de Alencar, n'est pas l'arbre mort, témoin muet des crimes des hommes, mais un arbre vengeur qui, comme un serpent, étouffe une maison sur laquelle une nature dévorante reprend ses droits.

*Era o casarão clássico das antigas fazendas negreiras. Assobradado, erguido em alicerces e muramento de pedra até meia altura e d'aí por diante de pau a pique. Esteios de cabreúva, entremostrando-se picados a enxó nos trechos d'onde se esboroara o reboco. Janelas e portas em arco, de bandeiras em pandarecos. Pelos interstícios da pedra amoitavam-se as samambaias; e nas faces de sombra, avenquinhas raquíticas. Num cunhal crescia anosa figueira, enlaçando as pedras na terrível cordoalha tentacular. À porta de entrada ia ter uma escadaria dupla, com alpendre em cima e parapeito esborcinado.*<sup>236</sup>

Chez Eloy de Andrade, nous trouvons un sommaire de l'occupation et de l'installation des premiers occupants de la vallée, dont chacune des étapes est marquée par une maison dont l'apparence dénote le degré d'accumulation de la fortune du *fazendeiro*. Dans ce texte qui ne se veut aucunement fictionnel ou littéraire, la même condensation du temps semble l'obliger à reprendre presque les mêmes raccourcis stylistiques employés par nos auteurs.

*Para transformar a mata virgem em extensos cafezais, ter tulha, paióis, engenho, senzala e, como residência, a casa grande, a conquista durou anos, foi lenta e trabalhosa. (...)*

*...o rancho, levantado às pressas, de pau a pique, o desbravamento, o toque de avançar; a casa grande, sólida, assobradada e inteiramente confortável, a*

---

<sup>236</sup> Lobato, Monteiro, "Os negros", in *Urupês – outros contos e coisas*, op. cit., p. 294.

*independência financeira; o palacete, nos fundos de uma extensa fila de palmeiras, cercado de jardins, a opulência.*<sup>237</sup>

La *Casa Grande* de José de Alencar correspond à l'apogée du café dans la vallée mais, dans notre corpus, l'aspect des fazendas primitives n'apparaîtra que dans l'œuvre rétrospective de Coelho Neto :

*A casa, antiga e vasta, acaçapada no planalto, com um largo alpendre sôbre atarracados pilares, abria-se em innumeras portas e janellas, recebendo pelos fundos o ar da matta que lhe ficava á encosta, tão perto que, ás lufadas mais rijas, revôos de folhas acamavam-se-lhe no telhado denegrado e hirsuto de hervas.*<sup>238</sup>

Ceci correspond à la description de G. Freyre, selon laquelle les maisons paulistes étaient construites dans un terrain en forte pente, protégées du vent sud<sup>239</sup>, ce qui leur ajoutait, du côté plus bas, un rez-de-chaussée, leur donnant de ce côté l'apparence d'une maison à deux étages (*sobrado*). Les escaliers, plus ou moins compliqués accédaient d'abord à la *varanda* ou *terraço*, passage obligé entre l'extérieur et l'intérieur. Il trouve à ces maisons du Sud un air plus renfermé que dans celles du Nord, sauf la véranda, point de mire sur le paysage de la propriété - « *o terraço, de onde com a vista o fazendeiro abarcava todo o organismo da vida rural* » - qui, pour lui, symbolisait l'ouverture hospitalière caractéristique d'un côté brésilien « *patriarcal et bon* ». Cependant, dans *O tronco do ipê*, le Baron de José de Alencar semble démentir cette image car, lorsqu'il est sous la véranda il ne regarde que vers son for intérieur pour se rappeler ses crimes passés, dans *Isaura* personne ne se tient sur la véranda de la fazenda, et que dans *Rei Negro* la sociabilité n'existe que grâce à la présence des esclaves qui occupent cet espace pour lire, broder ou faire d'autres travaux.

Dans le récit de Coelho Neto, il y a de toute évidence une plus grande compression du temps ; la maison de la déchéance morale et de la débauche y récupère paradoxalement l'architecture des premières maisons des vertueux anciens pionniers. Il nous semble que, outre

---

<sup>237</sup> Andrade, Eloy de, *op. cit.*, p. 249.

<sup>238</sup> Coelho Neto, Henrique Maximiniano, *Rei negro – Romance bárbaro*, Porto, Livraria Chardron, de Lello & Irmão, Ltda., 1926, p. 5.

<sup>239</sup> En note (*Casa Grande e Senzala, op. cit.*, p.25), Freyre, Gilberto raconte que dans son exemplaire – d'occasion - du *Manual do Agricultor*, de Taunay, Affonso de E. , l'ancien propriétaire du livre avait noté, en marge de la recommandation de l'auteur, de construire la maison tournée vers le sud, afin d'avoir la fraîcheur de l'ombre et la circulation de l'air : « *e mais chuva e mais humidade, não é ? Ora vá rezar* - ». Nous saisissons l'occasion pour rappeler que, dans le Sud, le soleil est au Nord.

la boulimie stylistique partout reconnue pour cet auteur, se précisent ainsi plusieurs indications d'un désir de créer une œuvre emblématique du passé révolu des fazendas de la vallée, où l'accélération du temps se concrétise dans la superposition d'images représentatives de périodes différentes de cette évolution. La superposition des images telle qu'elle est organisée dans *Rei Negro* fait une ellipse de l'apogée de la vallée et supprime les représentations équivalentes à la *Casa Grande* de José de Alencar. Dans ce roman de la récapitulation, maison et habitants sont à la fois rustres et décadents, sans avoir jamais atteint un niveau quelconque de raffinement ou de compréhension de leur environnement physique et humain.

Dans *A Escrava Isaura*, la demeure des maîtres n'est plus qu'une maison romantique projetée par et pour les rêves des citadins, ce qui se justifie par la situation des personnages propriétaires, dont aucun n'habite la fazenda. Ils peuvent être vus comme les représentations subséquentes de ceux qui, dans le roman de Alencar, étaient partis s'installer dans la capitale. La maison de la fazenda, ici, lumineuse et parfaitement artificielle, est conçue comme un décor en carton pour cacher une tribune où chaque orateur qui prend la parole ajoute sa petite pierre à la causa abolitionniste. Sa fonction principale semble être celle d'une scène propice aux dialogues des personnages, tandis que le narrateur ajoute des observations pertinentes sur le mode de vie des esclaves et le rythme de la vie dans la *Casa Grande* et ses dépendances.

À l'extérieur de toutes ces maisons, les jardins sont tous banalisés sous les traits d'un paysage européen désiré et copié avec des adaptations locales et romantiques. Ces paysages semblent toujours quelque peu influencés par des clichés du néo-classicisme apporté de France avec la Mission artistique française amenée par D. João VI. Ils ont en outre à jouer un rôle d'écrin protecteur entre le petit point de civilisation représenté par la maison, et la barbarie représentée autant par la forêt encore toute proche que par le milieu du travail de la terre, occupé par les esclaves et où, dans notre corpus, les Blancs n'entrent jamais. Le paysage de Bernardo Guimarães rappelle celui de Alencar, sauf pour le point de mire qui, chez le dernier, dominait la vallée, tandis qu'ici il se niche contre les versants des collines. *Era um edifício de harmoniosas proporções, vasto e luxuoso, situado em aprazível vargado ao sopé de elevadas colinas cobertas de mata em parte devastada pelo machado do lavrador.* (*Isaura*, p. 27, ch. I). À remarquer que même en pleine idéalisation, l'aspect de l'abattage accéléré des forêts attire l'attention du narrateur. Nous avons vu que la maison ancienne de Coelho Neto garde le poids des premières maisons de maître de la vallée, qui ne se haussent pas très haut

sur leurs lourdes fondations. Elle domine quand même le paysage par son point de vue, ce qui aura une signification particulière dans des romans où le regard peut être un acte d'appropriation, légitimé ou pas. Chez Alencar, ce bonheur du regard est encore entier, au moins tant que les verbes qui « voient » sont encore à l'imparfait.

*Era linda a situação da Fazenda de Nossa Senhora do Boqueirão.  
As águas majestosas do Paraíba regavam aquelas terras fertilíssimas, cobertas  
de abundantes lavouras e extensas matas virgens. (ipê, p. 175, ch. I-1)*

Ainsi commence le premier chapitre d'un roman emblématique de la littérature du café dans sa phase impériale, chapitre où les temps de la narration déjà se bousculent et se brouillent. Uniquement le lieu est clairement désigné, avec ce talent particulier qu'a José de Alencar pour créer des personnages et lieux romantiques en grande harmonie, mais non pas faussés par cette idéélisation. Au contraire, ponctués par des détails réalistes qui restent dans l'ombre pour mieux les éclairer, les différents centres du récit peuvent jouer pleinement leur rôle fictionnel sans oublier leur compromis référentiel. L'ouverture du *Tronco do ipê* se poursuit avec la description du tableau grandiose formé par la *Casa Grande* contre un vaste panorama ayant au fond les pics imposants de la Serra do Mar et le serpent majestueux des eaux du Paraíba. Les habitations du *feitor*, les installations des machines, forment un quadrilatère un peu plus loin et plus bas et ne détonnent pas vraiment dans l'atmosphère générale de progrès harmonieux. Sauf que dans cette partie du décor réservée au travail, Alencar insère un autre centre, une cour fermée par un grand portail de fer. C'est vers cet espace clos, la *senzala*, que s'ouvrent les *cubículos*, les cellules minimales des esclaves et c'est à peine si une légère impression d'étouffement se glisse dans cette association d'une ouverture trompeuse et d'une fermeture effective, sur laquelle débouche la première. Mais cette ombre fugitive n'entame pas l'harmonie du tableau, vite égayé par un ruisseau et une chapelle toute blanche. On passe vite de l'autre côté, où les jardins et aires de jeux représentent l'apport de la civilisation à ce paysage encore entouré de forêts, mais cela ne suffit pas pour empêcher que tant de beauté et de richesse aboutissent à la désolation avant la fin de la page, comme nous l'avons vu plus haut (*Tudo isso desapareceu...*). À remarquer que l'incipit du roman fait démarrer une boucle du temps qui se refermera à la fin par les mêmes constatations de désolation et mort qui toutefois, dans ce premier roman de la fazenda, ne s'abat que sur les lieux et les esclaves, tous deux victimes de leur devoir de fidélité et de témoignage. Nous verrons ci-dessous le rôle joué par l'opposition des lieux telle qu'elle est organisée dans les trois romans.

## **Les lieux et la couleur des noms - les deux pôles de la fazenda.**

### ***Casa grande – une heureuse dénomination.***

L'opposition entre *Casa Grande* et *Senzala* se fait à partir d'une polarisation reconnue et générée par la sociologie du XX<sup>e</sup> siècle, dans l'œuvre majeure de Gilberto Freyre, mais les deux termes, comme le fait remarquer Alencar, sont des créations du langage des Nègres. Ce sont les mots des esclaves qui établissent la polarisation constitutive de la fazenda esclavagiste traditionnelle reproduisant ainsi, à travers leur langage et à une échelle symbolique, celle de la société brésilienne. Cette contribution, néanmoins, n'est pleinement reconnue qu'à travers l'organisation narrative qu'elle fonde et motive, tandis que le narrateur-commentateur se sentira contraint de l'atténuer tout le long du récit, comme nous le verrons.

L'origine littéraire du premier de ces termes se trouve dans le premier chapitre du *Tronco do ipê*, désignant clairement les auteurs de la dénomination devenue un classique de la sociologie brésilienne: *A casa de habitação, chamada pelos pretos Casa Grande, vasto e custoso edifício, estava assentada em cima de formosa colina, donde se descortinava um soberbo horizonte. (ipê, p. 175, ch. I-1)*. Cette phrase ouvre la description de l'espace qui enserme les deux pôles de la fazenda, description qui contient des éléments narratifs conduisant à la fermeture progressive du vaste tableau des installations jusqu'à se focaliser dans la pseudo-ouverture des cellules des esclaves vers la fermeture d'une cour carrée qui constitue la *senzala*. Avant d'y arriver, tous les romans s'attardent plus ou moins sur la description des locaux de travail ; ils seront vus de bien loin mais de manière précise par le narrateur du *Tronco do ipê*, où ils serviront finalement à enfermer l'espace étouffé de la *senzala*.

*Nas fraldas da colina à esquerda estavam as fábricas e casas de lavoura, a habitação do administrador da fazenda e as senzalas dos escravos. Todos estes edifícios formavam um vasto paralelogramo, com um pátio no centro; para este pátio, fechado por um grande portão de ferro, abriam os cubículos das senzalas. (ipê, p. 175, ch. I-1)*

## *Senzala*

La sensation d'enfermement de la *senzala*, à peine ébauchée par la description du premier roman du corpus, sera bien renforcée par un narrateur très naturaliste dans *Rei Negro*. «*Portas apenas desabafavam as moradias. Era immundo e lobrego. (...) tinhas guardavam barrellas escuras e, empoçada em regos entupidos de lôdo, onde fermentavam fezes, uma agua pastosa tinha arripios de vermina.*” (p. 7, ch. I)

La description, ou plus généralement, la simple évocation de la *senzala*, où vivaient effectivement les esclaves destinés au travail des champs, subit des variations extrêmes chez nos auteurs, mais nous pouvons dire qu'aucun narrateur ne veut s'y attarder, quel que soit le style de sa description, comme l'exprimeront plus clairement les personnages de Cornélio Penna, reconstitués un siècle après le temps chronologique du corpus.

*Da sala dos engomados foram para a extensa copa, estiveram algum tempo na cozinha e suas dependências, viram os dormitórios das escravas de dentro e depois de passarem de longe pelas senzalas, onde nenhuma delas entraria por gôsto, foram ver a enfermaria do outro lado do quadrado.*<sup>240</sup>

Ainsi, les auteurs du corpus utiliseront différentes ressources textuelles pour parler et ne pas parler de la *senzala*. Nous avons vu une première description faussement idyllique, ou dénoncée par des moyens littéraires discrets, chez Alencar, escamotée dans *Isaura*, et qui prend des accents naturalistes débordant de détails expressifs dans *Rei Negro*. Dans le premier chapitre de ce dernier roman, quelques taches de rouge annoncent la couleur du sang des esclaves dès le début de la description des installations destinées au travail.

*Visinhas da casa, como uma póvoa feudal, espalhavam-se as construções agrarias: paiões e tulhas, o moinho, o engenho d'agua, chiqueiros, o aprisco e, ao alto, o curral murado de taipa cuja terra, revolta e vermelha de estravo, parecia encharcada de sangue.* (*Rei Negro*, p. 7, ch. I)

Cette *senzala* intervient, comme partout, au tout début de la mise en place de l'intrigue, où les mêmes éléments font contraste avec la clarté et l'harmonie de la *Casa Grande* et ses jardins, en introduisant un espace d'enfermement, ici avec force détails visuels et odoriférants.

---

<sup>240</sup> Penna, Cornélio, *A menina morta*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio/INL, 1970, p. 235.

*Os terreiros de tijolo sobrepunham-se em socacos e, amplo como um pátio de presidio, com o reforçado portão de tranca cadeiada, o “quadrado” da escravatura tresandava a espurcicia.*

(...)

*Pelos cantos cães morrinentos dormitavam enrodilhados, gallinhas arrufadas cacarejavam passeando ninhadas; leitões grunhiam fossando a putrilagem e crioulinhos tolhiços, avergoados de magreza, iam e vinham banzeiros, coçando perebas; pequeninos, nós, engatinhavam lambusados, com o ranho a escorrer-lhes das ventas ou em bolo, sevandijados, refocillavam, patejavam na estrumeira borrifados de lama sob o vôo zoante das moscas. (Rei Negro, p. 7, ch. I)*

S’il s’étend dans une description riche de toute sorte de détails faisant appel aux sens – visuels, odorifères, sonores et tactiles – Coelho Neto s’arrête là pour ce qui est de la *senzala* – ce lieu ne reviendra plus dans le récit comme cadre de vie. Tous les personnages esclaves auront leur propre cabane ou bien, comme Macambira, accèderont à une coquette maison, dans une transgression fatale de l’ordre symbolique de l’esclavage.

Les installations réservées au travail, associées à la *senzala*, seront « accessoires » chez Bernardo Guimarães, le tout regroupé dans un fond qui se dissout dans le paysage parachevé par le fleuve. *Os fundos eram ocupados por outros edifícios acessórios, senzalas, pátios, currais e celeiros (...)* (Isaura, p. 27, ch. I). Le lieu d’habitation des esclaves pose ici problème au narrateur, comme dans tous nos romans. Dans notre corpus, généralement escamotée par la fiction romantique et déformée par le naturalisme, la *senzala* sera ainsi remplacée par des cabanes, des paillotes, lieux de vie que l’écrivain pouvait plus facilement faire arriver jusqu’à ses lecteurs pour y situer un vis-à-vis aux occupants du siège de la fazenda.

Entre la maison des maîtres et celle des esclaves, l’espace organisé par la fiction du café et saisi dans ses grandes lignes descriptives, présente ainsi une sorte de polarisation positive-négative constante. D’un côté une image claire, pleinement développée dans ses lignes temporelles et spatiales, avec un clair dessein de nous situer dans cet univers fictionnel et assez vraisemblable pour nous donner à voir une image concentrée de toute une société. De l’autre côté, un indicible incontournable – la représentation de la *senzala* presse les récits et devient de plus en plus clairement un problème littéraire que les écrivains romantiques n’éludent pas, bien au contraire. Le choix du mode de cette représentation saisit le cœur du problème qui déchire cette société, tout en étant le fondement de l’organisation sociale. Le

premier de nos romans naturalise et justifie cette organisation, en écartant tout aspect négatif et en faisant comparaître le pendant de la *Casa Grande* en habits de gala et seulement les jours de fête. Le deuxième déplace les esclaves vers des scènes propices au dialogue, lieux de paroles qui ne peuvent pas dépasser un certain cadre. Cet espace s'étend des salons des maîtres jusqu'à des espaces de travail manuel, généralement réservés aux femmes mais toujours des espaces internes, ou alors des pourtours réservés aux loisirs, comme les jardins ou vergers. La *senzala* ne peut ainsi être décrite dans toute son horreur qu'après son abolition, en abrégant l'insupportable dans un tableau qui s'épuise dans l'accumulation des détails et le résultat excessif ainsi obtenu. Le troisième roman remplit ainsi la fonction de compléter le cadre littéraire, de remplir un vide en y insérant une description plus que réaliste, que les deux autres romans n'avaient pas pu faire – peut-être parce que c'était alors impossible de trouver narrateurs et narrataires pour cette partie du récit, jusqu'à ce que les techniques de description naturaliste et un nouveau regard sur une réalité déjà « abolie » rendent possible cet exploit.

L'opposition et le dialogue entre les lieux et leurs occupants respectifs s'organisent ainsi notamment entre les deux pôles symboliques de la fazenda.

## **b) Le salon éclairé et frivole**

La vie privée qui s'organise et se modernise sur le modèle fourni par la cour a pour décor privilégié le salon, ouvert périodiquement par les familles de l'élite pour danser, jouer aux cartes, organiser des mariages convenables et établir des alliances entre les membres des élites financières et intellectuelles admises à ces réunions. Ceci est également valable pour les fazendas de la vallée, tout au moins à partir du temps des histoires de nos trois romans. Ces récits présentent des analogies avec la construction littéraire en Europe, qui leur fournissent les modèles, mais qui leur permettent également de rendre compte d'une sociabilité de plus en plus influencée par ses contacts extérieurs. L'analyse de Bakhtine fournit les éléments pour comprendre la trame romanesque construite par José de Alencar notamment, mais pour nos autres romans de la fazenda également.

*Dans les romans de Stendhal et de Balzac apparaît une nouvelle et notable localisation des péripéties : le salon (au sens large). Naturellement, ils ne sont pas les premiers à en parler, mais c'est chez eux qu'il acquiert sa signification pleine et entière, comme lieu d'intersection des séries spatiales et temporelles du roman. Du point de vue du sujet et de la composition, c'est là qu'ont lieu les rencontres qui n'ont*



*plus l'ancien caractère spécifique de la rencontre fortuite, faite « en route », ou dans « un monde inconnu ». Là se nouent les intrigues et ont lieu souvent les ruptures, enfin (et c'est très important), là s'échangent des dialogues chargés d'un sens tout particulier dans le roman, là que se révèlent les caractères, les « idées » et les « passions » des personnages. (...) Les échelons de la nouvelle hiérarchie sociale y sont assez complètement représentés (et réunis au même endroit, au même moment). Enfin, sous ses formes concrètes et visibles apparaît l'omniprésent pouvoir du nouveau maître de la vie : l'argent !*

*Mais le principal, ici, c'est la conjugaison de ce qui est historique, social, public, avec ce qui est privé, et même foncièrement intime, l'association de l'intrigue personnelle, commune, avec l'intrigue politique et financière, du secret d'État avec le secret d'alcôve, la fusion de la série historique avec la série des mœurs et de la biographie. Ici, concentrées, condensées, évidentes et visibles, se trouvent les marques d'un temps historique, d'un temps biographique ou d'un temps quotidien, et en même temps tout cela est confondu, fondu dans les seuls indices de l'époque, et celle-ci est perçue concrètement comme sujet.<sup>241</sup>*

La vision de José de Alencar chroniqueur vient compléter l'image de cette partie intermédiaire de la maison, plutôt destinée à l'accueil de ceux du dehors qu'à la simple convivialité de ses habitants. La signification locale de cette partie de la maison, se trouve ainsi pleinement éclairée par son apport de détails qui rendent compte de sa fonction sociale, politique et de lieu de rencontre entre privé et public :

*O salão é um terreno neutro entre a câmara [dos deputados] e o gabinete [de ministro]. No gabinete só entram os íntimos, aqueles que estão no segredo do dono da casa e que gozam de sua familiaridade. A câmara é o aposento onde originariamente têm lugar os arrufos e as zanguinhas do marido com a mulher, onde se ralha e se passam algumas horas de mau humor.*

*No salão, porém, recebem-se todas as visitas de cerimônia ou de intimidade; dão-se bailes, reuniões dançantes e concertos. Conversa-se ao som da música; conferencia-se a dois no meio de muita gente, de maneira que nem se fala em segredo, nem em público.<sup>242</sup>*

Dans nos romans, le salon est ainsi le lieu des dialogues entre civilisés, des danses et des musiques que l'on partage avec les modes de s'amuser en vogue en Europe. C'est là que l'on se réfère au monde extérieur et que le narrateur de Alencar place ses références à une culture extérieure à la fazenda par opposition à quelque chose de plus intime.

---

<sup>241</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *op. cit.* p. 387

<sup>242</sup> Alencar, José de, "Ao correr da pena", in "Obra completa", Vol. IV. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda. 1960, p. 763.

*D. Luísa, sentada ao piano, misturava ao burburinho da conversação e aos rumores do campo, os brilhantes ritornelos de uma valsa então muito em voga.*

(...)

*Aos moços, os sons do piano lembravam a quadrilha; aos velhos o canto, a dengosa modinha brasileira. (ipê, p. 241, ch. XVIII-1).*

Dans l'expression musicale de cette société, les rythmes et les danses afro-brésiliennes avaient jusqu'alors – les années 1850 - rythmé presque seules toute la pratique sociale, depuis les veillées jusqu'au travail fait dans la souffrance, de l'ennui de la totale dépendance jusqu'aux berceuses qui accompagnaient le sommeil des enfants blancs et noirs. C'est dans les salons, lieu privilégié du développement de l'intrigue de nos romans, que va se vérifier une remarquable transformation de cette écoute musicale, introduite par le piano et étroitement liée aux changements évoqués en amont, et dont le résultat fut l'apparition d'une sociabilité plus complexe et d'un espace ni privé ni public - ou presque privé et presque public, encore un « presque » dans notre corpus qui semble prendre des traits d'ébauche généralisée, ou bien, qui semble fournir le canevas où la société de l'empire essaie ses pas aux suites déterminantes pour son dessin postérieur.

*A onipresença dos ritmos afro-brasileiros derivava da onipresença da escravidão afro-brasileira.*

*Uma virada na música e nas danças imperiais sucede nos anos 1850 com o aumento das importações de pianos. (...)*

*A mercadoria-fetichismo dessa fase econômica e cultural será o piano. (...) Mais sólidos e menos sujeitos a reparos, os pianos podiam viajar para os trópicos, servindo de frete para os navios estrangeiros que respondiam à explosão da demanda de mercadorias inertes no Império, depois de cessada a importação de mercadorias vivas. (...)*

*Comprando um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incaracterístico e inauguravam – no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas – o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornava visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar. Saraus, bailes e serões musicais tomavam um novo ritmo. Vendendo um piano, os importadores comercializavam – pela primeira vez desde 1808 – um produto caro, prestigioso, de larga demanda, capaz de drenar para a Europa e os Estados Unidos uma parte da renda local antes reservada ao comércio com a África, ao trato negreiro.<sup>243</sup>*

Ce salon est ainsi la vitrine qui ouvre de l'intérieur vers l'extérieur l'intimité de la maison, tout en la protégeant, car il est aussi frontière entre privé et public, mais cette vitrine est à double face, comme d'autres surfaces à la fois miroir et transparence, surtout chez

---

<sup>243</sup> Alencastro, Luiz Felipe de, *op. cit.*, pp. 45-47

Alencar, mais aussi chez les autres auteurs. Le salon apporte vers l'intérieur de la maison les reflets du monde, les gens du monde, ainsi que les aspirants à entrer dans le sein de la famille, comme c'est le cas du « *bacharel* ». « *Por isso, os negociantes e capitalistas possuem salões do maior refinamento, por suas filhas suspiram os humildes moços formados, seus filhos sabem esbanjar com a soberba de antênticos fidalgos.* » <sup>244</sup> Ainsi remplit-il également la fonction de présenter au monde les membres de la famille sous une lumière protectrice et favorable.

### ***Les diverses répliques du salon***

Mais « salon » peut désigner aussi un espace de travail domestique, “*Em vasto salão, anexo ao palacete, velhas mineiras tecem peças de algodão para as roupas dos escravos e colchas de lã para a família (...)*”<sup>245</sup>, comme dans les mémoires d'Eloy de Andrade. Le salon de travail décrit dans la déposition de ce médecin des fazendas revient avec d'avantage de détails sur les engins et les esclaves qui s'y trouvent, dans le roman de Bernardo Guimarães, supposé désintéressé de la réalité qui l'entoure.

*Na fazenda de Leôncio havia um grande salão toscamente construído, sem forro nem soalho, destinado ao trabalho das escravas que se ocupavam em fiar e tecer lã e algodão.*

*Os móveis deste lugar consistiam em tripeças, tamboretas, bancos, rodas de fiar, dobadeiras, e um grande tear colocado a um canto.*

*Ao longo do salão defronte de largas janelas guarnecidas de balaústres que davam para um vasto pátio interior, via-se postada uma fila de fiandeiras. Eram de vinte a trinta negras, crioulas e mulatas, com suas tenras crias ao colo ou pelo chão a brincarem em derredor delas. Um conversavam, outras cantarolavam para encurtarem as longas horas de seu fastidioso trabalho. (Isaura, p. 59, ch. VII)*

Alencar, à son tour, met en abyme le miroir de la société qu'est le siège social de la fazenda, en créant, à côté du salon des adultes, un autre salon miniature, scène d'un mariage de poupées qui fait écho aux valeurs en cours dans la société de la capitale. Cette scène semble évoquer le mariage projeté par le Baron entre Mario et sa fille, mais aussi le mariage idéal pour tous les jeunes gens rassemblés par cette réduction des règles mondaines en cours. Les valeurs en jeu dans la société sont ici commentées par les *mucamas*, dont les discours

---

<sup>244</sup> Pereira, Lúcia Miguel, “Nota preliminar a *Senhora*”. “Obra completa de José de Alencar,” Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1959, Vol. I, pp. 947

<sup>245</sup> Andrade, Eloy de, *op. cit.*, p. 254.

rapportés répètent, dans une gradation à l'ironie à peine plus appuyée par des clichés, les opinions des maîtres, ce décor faisant écho à ce qui se trame dans le « vrai » salon.

*D. Elisa e o Dr. Oscar eram um lindo casal de bonecos, vindos diretamente de Paris por encomenda do barão. Alice os tinha recebido havia alguns meses; foi o presente do pai no dia de seus anos. D. Elisa era um anjo de bonita e o Dr. Oscar um serafim, na opinião de Eufrosina; Felícia porém comparava-o a um cabeleireiro francês, para ela o tipo da suprema elegância parisiense. (ipê, p. 242, ch. XVIII-1).*

Ce modèle réduit de salon sera utilisé par Alencar comme une métaphore du monde des adultes et des intrigues qui se trament en vue du mariage des protagonistes, où l'un est sujet et l'autre objet. Ces relations, à la fois étalées et démenties par le discours romantique et idéalisé des personnages principaux, sont dénoncées par les personnages secondaires et par des lieux aussi « secondaires » qui reproduisent les jeux de pouvoir forgés dans le salon principal.

À l'intérieur de la *Casa Grande*, le salon fait pendant à la cuisine, lieu de travail et d'échanges avec les esclaves. Dans *O tronco do ipê*, le narrateur aperçoit Alice à la porte de la *copa*, où elle est aussi déplacée que « la Vierge que Murillo avait peint sur un torchon de cuisine ». Cet endroit est le carrefour où se croisent « les humbles services du trafic quotidien de la maison ». Elle jette un coup d'œil à la cuisine, mais s'occupe avec les esclaves cuisinières à la table de la *copa* à réaliser des recettes, bien réalistes d'après Câmara Cascudo, mais les verbes qui indiquent les gestes manuels, ceux du « faire » dans une cuisine, ont toujours un sujet inanimé ou indéterminé. *As gemas d'ovos foram passando para o alguidar onde se mediu uma libra de manteiga, (...) (ipê, p. 249, ch. I-2).* Ainsi, les lieux de travail, tout comme la *senzala*, s'ils ne peuvent pas être éliminés du récit, doivent trouver une image évocative et surtout concise pour les représenter, ce que font aussi bien Alencar que Bernardo Guimarães et Coelho Neto.

Le jour de la fête de Noël le récit est conduit par les déplacements d'Alice qui, pour organiser les festivités parcourt l'intérieur et l'extérieur de la maison ; elle distribue les tâches à chacun, vérifie l'ordre dans les chambres d'hôtes, va même jusqu'au poulailler, où son cœur sensible essaie d'empêcher le carnage des volailles pour le banquet. Ce faisant elle suscite la description des endroits habituellement réservés exclusivement aux esclaves et qui ont encore besoin de la présence des maîtres pour être nommés. Ici, le dialogue entre Alice la paysanne

et Adélia la citadine montre tous les artifices que devait déployer la narration pour faire de la place à un lieu de travail. Adélia, invitée à accompagner la jeune maîtresse de maison, réagit scandalisée, conformément aux normes et est réorientée par Alice vers son espace adéquat, le jardin :

- *Queres vir, Adélia ?*
- *Aonde ?*
- *Ao poleiro.*
- *Eu, Alice ! ... exclamou Adélia com um tom de surpresa envolta de nojo.*
- *Pois espere passeando no jardim, que eu já volto!*
- *Mas, Alice, eu não acho isso próprio de uma moça como você. (ipê, p. 258, ch. III-2).*

Dans la fazenda de Coelho Neto, il y a une « salle », lieu de lecture à voix haute, où la famille et les esclaves domestiques se réunissent le soir : *Nos serões era Lucia quem lia para os senhores. (Rei Negro, p.42, ch.II)* et d'ailleurs ce qu'elle lit ce sont ou bien des romans feuilletons ou les récits orientaux aimés de Coelho Neto. Ces veillées ressemblent plutôt à celles que José de Alencar décrit dans son autobiographie, et qui étaient certainement courantes, car sans l'appui de cette image plus connue, on se demanderait qui, chez Gandra, pouvait s'intéresser à ces lectures. Y avait-il une famille élargie qui n'est pas mentionnée, les *compadres* ou autres *agregados* font-ils partie « implicitement » de cette famille trop restreinte et à l'image trop stupide pour constituer un public d'auditeurs ? Dans le récit de Coelho Neto, ce sont les esclaves domestiques le seul public qui réagit à la lecture à voix haute :

*As mucamas, sentadas em roda, costurando, ouviam-lhe a doce voz dizendo as aventuras dos romances ou os casos maravilhosos dos contos orientaes.*

*Não raro, no silencio attento e commovido, arquejava um soluço, lagrimas rolavam nas finas cambraias quando, no desenlace de um capitulo, fuzilava um punhal cravando-se em peito fragil ou um recém-nascido, arrebatado de recamara fidalga e levado ás ocultas, em noite áspera de inverno, por pinheiraes lugentes, era abandonado á neve para que, com elle, desaparecesse o vestigio ultrajante de um crime de amor. (RN p.42-43)*

La scène évoquée par la lecture dans le salon annonce d'ailleurs le destin de l'héroïne et de son fils adultérin, avec remplacement de la neige par une pluie tropicale et de la « *recâmara fidalga* » par une cabane d'esclave. Différemment d'Isaura, qu'elle excède en habiletés manuelles, c'est dans la véranda que Lúcia s'installe pour broder et pour chanter les vieilles *modinhas* traditionnelles. Lúcia lit comme José de Alencar, chante et brode comme

l'héroïne de Bernardo Guimarães, mais le seul public qu'elle émeut par sa lecture est constitué par des esclaves, selon le récit de Coelho Neto. Lorsqu'elle chante, contrairement à Isaura, personne ne l'entend, ce qui n'a aucune importance dans l'ordre de l'intrigue, car son chant, contrairement à celui d'Isaura, n'est pas destiné à provoquer un quelconque rebondissement ou dialogue. Ce chant doit simplement nous informer qu'elle chante une musique traditionnelle et populaire.

*Lavradeira perita, bordava a branco, a matiz e a ouro; talhava e cosia os seus e os vestidos da senhora, e, quando trabalhava na varanda, á sombra dos ramos pendidos do jasmineiro, era um encanto ouvi-la cantar modinhas. (Rei Negro, p. 41, ch. II)*

Dans *Rei Negro* il y a de toute évidence une invasion des espaces de paroles par les esclaves et même une inversion de la distribution habituelle, car ce sont eux qui parlent, qui font la fête, qui provoquent les drames. Ici la cuisine est prise d'assaut par les esclaves qui se délectent avec la nouvelle du mariage de l'esclave chaste et austère, le même qui empêchait leurs rencontres amoureuses clandestines, à la virilité duquel on ne croit pas et que l'on raille. *Á noite, na cozinha, as velhas negras cachimbando, mascando acamaradadas gosaram as micagens das mucamas e dos crioulos. (Rei Negro, p. 62, ch. III)* Bien que ce soit un espace de travail réservé aux nègres – nous avons vu qu'Alice s'arrête à la *copa*, où elle fait venir les cuisinières – ici il devient un espace de fête noire à l'intérieur de la maison, un peu comme un salon détourné qui répercute les rires et conflits des esclaves, tout comme le salon occupé par les Blancs. Les racontars sur le mariage du chaste Macambira avaient déjà fait la joie des lavandières et leurs vers moqueurs improvisés l'après-midi sont repris le soir dans la cuisine, finissant par un dernier écho dans la *senzala*, après l'appel au silence.

(...)

*E o “quadrado”, ainda depois do toque de silencio, com os negros sentados no limiar das portas, muito tempo rumorejou sarcastico com o zumbido da cantarola zombeteira. (Rei Negro, p. 62, ch. III)*

(...)

*Eu quero vê p'ra contá  
Eu quero vê modi crê  
Fogu pegá dentru d'aua  
I u muxiba com muié. (Rei Negro, p. 62, ch. III)*

Avec le déroulement de l'intrigue et l'accomplissement du malheur de l'esclave Macambira, c'est encore dans la cuisine qu'un retournement d'opinion se produit en sa

défense. Cette opinion, crainte par les personnages, a une énorme force dans l'avancement de l'intrigue et aura déterminé plusieurs rebondissements.

*Deu-se, porém, uma reviravolta na fazenda : as velhas africanas tomaram o partido de Macambira e, uma noite, como a cabrocha entrasse na cozinha, dizendo que topára com o "muxiba" perto do engenho, falando só, Joanna Benguella, uma gigante, de genio arrebatado e força d'homem, sahiu-lhe à frente ameaçadora: (Rei Negro, p. 257, ch. X)*

Il y a ainsi une « opinion publique » dans la fazenda qui joue un rôle plus explicite dans le roman de Coelho Neto, où le *fazendeiro* craint les conséquences du viol de la femme de l'esclave par son fils, dans la mesure où la nouvelle se répandrait. Mais le poids de l'opinion des esclaves apparaît déjà chez Bernardo Guimarães, où Isaura fait l'objet des commentaires et analyses autant des maîtres que des esclaves, dans les divers salons comme dans les ateliers.

### ***Salons privés et salons publics***

Chez Bernardo Guimarães, il y a deux occurrences de salons clairement délimités entre aire privée et aire publique. Tous deux sont envahis par la figure centrale d'Isaura et de son piano, d'Isaura objet de désir, d'Isaura et son mariage avec le monstre et, finalement, d'Isaura femme conquise face à son sauveur et maître. Il fait pendant à l'autre « salon » où travaillent les esclaves et où se tiennent leurs dialogues et commentaires sur les protagonistes et leurs références à l'espace où ils évoluent. Ainsi l'espace de vie et d'échange de paroles par excellence est toujours un « salon » quel qu'il soit, ou ses variantes, parfois aussi désigné génériquement par « sala ». Déjà la mère d'Isaura mourait lorsqu'elle en était exilée.

*Exilou-a da sala, onde apenas desempenhava levianos e delicados serviços, para a senzala e os fragueiros trabalhos da roça, recomendando bem ao feitor que não lhe poupasse serviço nem castigo. (Isaura, p. 35, ch. II)*

Pour compenser cet exil, le salon, qui aspire la description de tout l'espace environnant, intérieur et extérieur, sera constamment le décor consacré à Isaura. La description de la maison, de l'espace environnant, complétée par la douceur d'une fin d'après-midi et par le silence, est interrompue par les notes d'un piano qui accompagne « une voix de

femme, voix mélodieuse, douce, passionnée, d'une sonorité la plus pure et fraîche qu'on puisse imaginer. » Le narrateur n'admet pas une créature réelle pour chanter ainsi : ce ne peut être qu'une sirène ou un ange. Et il nous invite à monter l'escalier et parcourir le trajet vers l'intérieur de la maison, comme si nous étions des visiteurs arrivés à la fazenda, à passer par la véranda et à regarder depuis le vestibule, le salon luxueusement meublé. *Acha-se ali sozinha e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça* (p. 29, ch. I). Un nouveau personnage la rejoint : la maîtresse de maison entre et tourne autour de l'esclave, qui demeure le personnage central. *Entretanto abre-se sutilmente a cortina de cassa de uma das portas interiores, e uma nova personagem entra na salão* (p. 30, ch. I). Dans la scène suivante Isaura fera face à deux chevaliers qui, comme nous, la regarderont depuis la porte du salon, où elle se présente sous un jour intermédiaire entre *sinhazinha* e *mucama*.

*No dia seguinte ao da chegada dos mancebos às oito horas da manhã, Isaura, que acabava de espanejar os móveis e arranjar o salão, achava-se sentada junto a uma janela e entretinha-se a bordar à espera que seus senhores se levantassem para servir-lhes o café. Leôncio e Henrique não tardaram em aparecer, e parando à porta do salão puseram-se a contemplar Isaura, que sem se aperceber da presença deles continuava a bordar distraidamente. (Isaura, p. 39, ch. 2)*

Cet endroit de croisement de paroles et de regards est en fait un lieu dangereux pour ceux qui sont des objets soumis à la volonté d'autrui. Avant que le récit ne la conduise à aller s'exposer dans un nouveau salon autrement plus vaste, Isaura fuit cette scène pour chercher refuge dans un coin sombre ou dans le verger, le site le plus « naturel » disponible, car dans ce roman il n'y a pas de contact entre personnages et nature non transformée par la main de l'homme.

*Isaura, despertando de suas pungentes e amargas preocupações, tomou seu balainho de costura e ia deixar o salão, resolvida a sumir-se no mais escondido recanto da casa, ou amoiatar-se em algum esconderijo do pomar. (Isaura, p.46, ch. V)*

Le salon prend toute sa dimension d'espace de sociabilité à l'occasion du bal à Recife, qui réunit toute la meilleure société de l'Empire, ou au moins la plus traditionnelle, qui se regarde et admire ses images reflétées dans les miroirs de cet endroit profusément illuminé. Le narrateur nous invite à faire comme les « adeptes de Terpsichore » et entrer dans ce temple de la danse et du chant. Dans le vestibule on parle d'Isaura, les dialogues nous apprennent sa vie à Recife avec son père et la rencontre avec Álvaro ; elle arrive et centralise regards et paroles ; elle et son père entrent dans le salon et « sont immédiatement remplacés par un



groupe de belles et élégantes jeunes filles, qui étincelaient de soies et de pierreries comme une bande d'oiseaux de paradis », qui parlent encore d'Isaura et qui, pour la voir de près nous font entrer dans le salon du bal. Là, Isaura est invitée à s'asseoir au piano, autrement dit, à occuper encore et toujours le centre de la scène, où elle se trouve « dans la difficile situation d'une prima donna » devant un public « exigeant et éclairé » dont la partie féminine s'attendait à la découvrir comme le paon de Junon, qui, à côté de son plumage magnifique n'avait pour toute voix qu'un cri rauque et désagréable. Naturellement, l'intrigue préserve la voix tout en gardant le plumage aux reflets précieux bien plus éclatants que celui des « oiseaux de paradis » qui servaient d'éléments de comparaison aux femmes libres. On lui donne à choisir son numéro :

*- Para interromper a monotonia das valsas e quadrilhas, costumam aqui as senhoras encantar-nos os ouvidos com alguma canção, ária, modinha, ou seja o que for. (Isaura, p. 92, ch. XI).*

Ainsi, le salon, pour Alencar comme pour Bernardo Guimarães est l'occasion d'informer le lecteur sur les modes, les habitudes culturelles et les goûts de la société de l'époque. Ici, ce n'est pas la dame blanche, épouse d'un politique arriviste et membre du pouvoir qui occupe l'instrument à la mode pour jouer des airs d'opérette, comme dans *O tronco do ipê*, mais une esclave mulâtre et clandestine. Ce qu'elle va interpréter, doucement contrainte par son amoureux abolitionniste, devant ce vaste public, c'est la chanson qu'au premier chapitre sa maîtresse lui avait tout aussi doucement interdit, parce qu'elle parlait de la tristesse, alors déniée, de la condition de l'esclave. Cela se passait dans le salon privé de la fazenda, tandis qu'ici elle va étaler sa plainte en public, dénonçant en quelque sorte préalablement sa condition d'esclave marronne. Ailleurs, le salon va se décliner en différentes versions, comme lieu de sociabilité adapté aux différents interlocuteurs et à leurs activités.

### **c) La cabane lieu des mythes**

Toute la mise en intrigue de *O tronco do ipê* converge vers un centre, un vortex créé par la narration, qui lui attribue un pouvoir d'évocation d'un passé sinistre, mais transformé en point mythique de passage d'un monde à l'autre, d'un temps à l'autre, par la parole de l'esclave noire. Nous nous intéresserons d'abord à l'espace interne de la cabane, transformé par la parole qui raconte en un premier miroir d'époques légendaires. La journée de la

promenade des enfants, précisément datée, ancrée dans le temps chronologique et au centre du récit, est ainsi marquée par un déplacement des enfants, entre le lieu des décisions et du pouvoir et celui du mystère et du souvenir, le parcours entre ces deux dimensions étant guidé par des personnages esclaves. Ainsi, ayant joué le rôle d'intermédiaires entre les enfants de la *Casa Grande* et la nature pendant la promenade, ils préparent aussi le moment de la péripétie décisive de l'intrigue, la précipitation d'Alice dans le fantastique, aperçu de l'autre côté du miroir, celui du désir d'un monde magique recréé par les histoires de *Tia Chica*, mais préservé par le silence de *Pai Benedito*. Ce site, « enlacé » par le « bras » du fleuve, mérite une description minutieuse et allusive du narrateur, qui y mettra tout ce que l'eau, les rochers et la forêt peuvent évoquer symboliquement.

*O sítio em que estavam agora as crianças era de uma beleza agreste, porém majestosa. (ipê, p. 189, ch. V-1)*

*Abria-se ali uma pequena várzea que de um lado o rio cingia como um braço, e do outro a floresta sombreava, como verde pálio cobrindo a linda espádua de uma ninfa. Algumas árvores, que se tinham separado da mata, errantes e solitárias, erguiam-se aqui e ali pela várzea.*

Dès le début du chapitre la voix narrative fournit des références légendaires pour caractériser ce lieu comme propice à la création ou à l'évocation des mythes fondateurs, où les voiles des nymphes s'évaporent parmi des arbres « errants et solitaires » comme de vagues fantômes qu'ils seront devenus effectivement lorsque le narrateur impliqué passera par là. Cette caractérisation, qui se confirme par l'image du site entouré par le bras protecteur du fleuve, renvoie à un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide.

Naturellement, la personnification ne peut plus intervenir dans ce roman presque réaliste de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, mais le romantique et menaçant Boqueirão n'est rien d'autre qu'un coude du fleuve Paraíba, où la légende envahit la réalité au point de rendre ce lieu un point de croisement, effectif ou possible, du passé et du présent, de la vie et de la mort. Nous avons auparavant eu à réfléchir sur le récit mythique qui se cache sous celui de José de Alencar.

*La personnification intervient largement dans la description de la nature: la grotte où ils s'abritent est mise à leur disposition par le fleuve, lequel avait débordé volontairement; non seulement il offre l'hospitalité mais il la provoque<sup>246</sup>; le coude*

---

<sup>246</sup> Aussi le Paraíba empêche-t-il le départ des hôtes du Barão par une inondation, l'obligeant à se rendre dans le lieu de son crime. Très olympien, il se déplace, mais ce n'est pas l'état de ses terres qui le préoccupe, mais sa

*formé par son cours devient une partie du corps: pour raconter un nouvel épisode à ses hôtes, il « s'appuie sur son coude », ce qui évoque, par le geste d'un bras, à la fois le paysage abrité où les voyageurs peuvent se détendre et les méandres du fleuve dans le sol.*

*A l'époque où cette histoire fut racontée par le compagnon de Thésée, cela était encore attesté par les habitants de ce lieu, qui, tous avaient vu le chêne et le tilleul qu'étaient devenus Philémon et Baucis. Ce compagnon, « dont l'âge avait mûri la raison », raconta cet épisode non seulement pour remercier par sa parole l'hospitalité reçue, mais aussi pour instruire les autres convives sur les miracles accomplis par les dieux, ce qui les intéressait tous, mais surtout Thésée. Pour satisfaire à ce désir de partage spirituel, ce fut le fleuve qui, « appuyé sur son coude », reprit la parole pour raconter une autre métamorphose.<sup>247</sup>*

Le compagnon âgé et mûr qui raconte des histoires du passé pour rétablir l'ordre de la piété dans le présent rappelle bien sûr, Sênio lui-même, mais il est incarné ici par *Tia Chica* et ses récits. Quant à la grâce accordée par les dieux au couple grec, de ne pas être séparés par la mort, mais de passer à une autre forme de vie en devenant des arbres vénérables, cela est refusé au couple d'esclaves du café, où l'arbre participe de la mort des hommes et même les précède, ou plutôt, les annonce.

Quant à sa mise en situation, le récit présente la cabane de *Pai Benedito*, but de la promenade des enfants, comme une cabane très ancienne, avec une histoire antérieure à son arrivée. Elle avait appartenu à un autre Nègre, qui par son aspect hideux et son isolement pouvait être pris pour un sorcier, ce qui fit de ces parages un lieu hanté. L'ancien occupant attirait vers le *boqueirão* les pauvres passants en état de péché, gagnant ainsi du démon quelques années de survie, et, disait-on, ayant obtenu la grâce de se réincarner dans le beau Noir qu'était le père Benedito, et ceci pour mieux tromper les gens. Les apparences qui se superposent ou qui se cachent les unes derrière les autres s'inscrivent ainsi dans tous les traits du site et de ses occupants, car les uns et les autres sont les gardiens du secret autour duquel tout va se passer. Ce lieu, auquel seul le père Benedito peut accéder, tenu secret par le propriétaire de la fazenda, garde son mystère contre un point de vue qui se tient à l'extérieur du site décrit.

---

propre angoisse face à la résistance de Mario. « *A inundaç o do Paraíba que   sempre a conseq u ncia dessas aluvi es, impediu a partida dos hóspedes. Para distrair a sofreguid o, apenas estiou, saiu o Bar o a cavalo, (...)* » (*ip e*, p. 305, ch. XV-2)

<sup>247</sup> Machado, Regina M.A., « L'hospitalité selon les dieux et les héros ». *L'hospitalité - Séminaire dirig  par M. Stéphane Michaud*, Paris-III, Sorbonne, 2000-2001, p. 8

*Tudo indicava que ali nas fraldas do rochedo havia uma lagoa; mas não se podia chegar às margens nem ver as águas porque um muro de pedra seca, já coberto de musgo e orquídeas, impedia a passagem do lado por onde as fragas do rochedo permitiriam o acesso. Muito zelo tinha daquele sitio seu proprietário, pois além do valo, havia um duplo renque de espinheiros, enleados de cipós, cujo fim era proteger o muro contra qualquer projeto de escalada, e até escondê-lo à vista.(ipê, p. 189, ch. V-1)*

## **Le miroir qui redouble le monde**

Après le récit de la légende de la *Mãe d'água*, Tia Chica est amenée à commettre une indiscretion, en rappelant la date anniversaire de la mort du père de Mário, qui y avait eu lieu exactement onze ans auparavant. Elle ajoute que, le lieu ayant été clôturé sur ordre du Baron, personne ne pouvait plus y accéder, sauf *Pai Benedito*, qui y allait pour prier « *por seu defunto senhor moço dele !* ». Alice se lève inopinément à ce point de la narration et sort sous un prétexte par le fonds de la cabane, seul accès au tourbillon. Elle descend par un sentier tortueux, creusé par les pieds du vieil esclave, jusqu'à « un petit lac alimenté par les eaux du fleuve. » Une apparente immobilité de la surface cache le mouvement concentrique des eaux du *boqueirão*, aspirées par l'abîme. « *O hálito da brisa frisava, achamalotando, o azul das águas, que pareciam ter como as vagas do mar um fluxo e refluxo, porém muito mais brando.* » La description introduit peu à peu les éléments du danger et de la trahison de cette eau faussement calme, des éléments qui renvoient cette fois-ci à d'autres images littéraires plus proches de l'auteur.

*Às vezes a face do lago se arredondava suavemente, e abria uma covinha mimosa, semelhante à que forma o sorriso no rosto de uma moça bonita. Mísero de quem, descuidoso, prendesse os olhos às carícias que borbulhavam ali. (ipê, p. 200, ch. VIII-1)*

Ainsi séduite par l'image trompeuse que le fleuve justicier assume pour l'attirer vers la mort, par sa propre image qu'elle confond avec celle des légendes anciennes, et finalement par le miroir de l'eau transfiguré par la lumière reflétée dans les parois rocheux, Alice ne résistera pas aux reflets de l'eau et de sa propre imagination.

*Com efeito, distinguia-se no fundo do lago, mas vagamente, o busto gracioso de uma moça, com longos cabelos anelados que lhe caíam pelas espáduas. A ondulação das águas não deixava bem distinguir os contornos, e produzia na vista iuma oscilação continua.*

*Seria a sua própria imagem que mudara de lugar com seu movimento? (ipê, p. 201, ch. VIII-1)*

De plus en plus séduite, Alice finit par se jeter dans l'eau, tandis que le narrateur, aussi trompeur que le lac, feint de croire aux explications scientifiques que son époque lui impose. En se tenant dans son propre monde éclairé, dont il partage les règles avec le lecteur, il ne tient pas compte de redoublement infini de l'image ouvert par le récit, mais laisse planer un doute sur le bien fondé de son propre rationalisme. Genette amplifie ce doute sur le mystère du double de toute image.

*L'image spéculaire est-elle illusoire ou réelle ? Quand il s'agit d'un vrai miroir, l'épreuve est facile, mais le reflet dans l'eau, avec les profondeurs qu'il couvre, contient un peu plus de mystère. (...) Il se pourrait ainsi que l'étendue marine ne fût qu'un vertigineux principe de symétrie. (...)*

*Cet habitant des profondeurs ne serait-il pas notre double, et n'aurions-nous pas nous-mêmes de l'abîme une connaissance plus intime que nous ne le pensons ?*<sup>248</sup>

Genette évoque une poésie de Saint-Amand, où il est question du reflet qui « à nous si fort il ressemble » que le poète voudrait lui parler. Car la séduction du miroir, associée tout d'abord à Narcisse, permet d'autres associations qui éclairent plus directement notre récit.

*L'eau est le lieu de toutes les traîtrises, de toutes les inconstances : (...) C'est que le reflet est à la fois une identité confirmée (par la reconnaissance) et une identité volée, donc contestée (par l'image même) : il suffira d'une légère interprétation pour glisser de la contemplation narcissique proprement dite à une sorte de fascination où le modèle, cédant à son portrait tous les signes de l'existence, se vide progressivement de lui-même.*<sup>249</sup>

Pour Genette, c'est l'image de l'eau telle qu'elle est élaborée dans l'esthétique baroque, qui est la plus vertigineuse, par sa « fuite verticale, en profondeur – la plus redoutable pour l'imagination poétique ». <sup>250</sup> José de Alencar passe par l'explication scientifique devenue indispensable dans ce dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, sur l'effet du tourbillon sur la vue et sa transmission au cerveau, mais arrive à la même constatation.

---

<sup>248</sup> Genette, Gérard, *Figures I*, Paris, Ed. du Seuil, 1966, p. 14.

<sup>249</sup> *Id. ibid.*, p. 21

<sup>250</sup> *Id. ibid.*, p. 24.

*O espírito se alucina e sente a irresistível atração que o arrasta fatalmente. É o magnetismo do abismo; o ímã do infinito que atrai a criatura, como o pólo da alma humana. (ipê, p. 203, ch. VIII1).*

## **Refuges ou repaires.**

La maison d'Isaura, dans les alentours de Recife, est souvent comparée à une grotte où elle se cache comme une fleur ou comme une fée, et c'est la seule habitation qui lui est assignée dans le roman. Ainsi, l'esclave, clairement mythifiée, a une habitation tout aussi mythique.

*Nessa chácara, escondida entre moitas de coqueiros e arvoredos, vive ela como a violeta entre a folhagem, ou como fada misteriosa em uma gruta encantada. (Isaura, p. 82, ch. X)*

*(...)*

*Parece mesmo a gruta misteriosa de uma fada. É pena que um maldito nigromante quebrasse de repente o encanto da tua fada, transformando-a numa simples escrava! (Isaura, p. 119, ch. XV)*

Dans *Rei Negro*, la maison de Macambira et Lúcia garde quelque chose de ce refuge romantique et amène, mais elle est constamment menacée par la transgression des règles de distribution de l'espace entre maîtres et esclaves dans notre fiction. Le lieu qui marque plus clairement l'altération subie par la maison de l'esclave depuis le « rancho » mythique et légendaire de *Pai Benedito* et *Tia Chica*, sera la cabane de la sorcière *Balbina*. Celle-ci a un site aussi mystérieux et sinistre qu'il convient à la demeure d'un oracle d'un passé détruit, voire inexistant, mais seul refuge de cet oracle absurde et misérable, qui essaie désespérément de recréer par la parole une tragédie oubliée et effacée par les discours parnassiens dominants. D'autre part, les éléments réalistes de la description renvoient aux contes où *Valdomiro Silveira* recrée des atmosphères à la fois fantastiques et réalistes par la reconstitution d'un paysage régional reconnaissable.<sup>251</sup> Pour cet auteur, il s'agissait de reconstituer une situation de violence entre voisins caïpiras, transposée dans un conte au dénouement fantastique. Le vocabulaire et les éléments qu'il met en scène pour décrire une cabane ruinée et envahie par la végétation (*tapera*), se retrouvent à peine plus accentués dans cette description de la cabane sordide de la sorcière de *Coelho Neto*.

---

<sup>251</sup> Silveira, Valdomiro, « Na Tapera de Nhô Tido » in *Os caboclos, op. cit.*, p. 14.

*Na tristeza do sitio aspero, escalavrado das enxurradas do morro, onde explodia uma vegetação agreste, aos tufos hispidos e emmaranhados, ora em borbotões de ramas, ora hirta e dura, em feixes espatulados, ermava o rancho. (...)*

*Os muros, em parte destorroados do reboco, eram um xadrez de ripas tismadas como tições por entre as quais o sol luzia e o vento zargunchava. O sapê, esfiapado, esvoaçava em falripas franjando o beiral do tecto e, por entre a palha cinzenta, pelas taliscas das paredes o fumo esgarçava-se como sahindo duma fogueira morta. Em volta era matto bravo, com pitangueiras e limoeiros cobertos de herva de passarinho.*

*Joás espinhentos, cocurutos verdes de melão de são Caetano, piteiras espalmas e o folhede escuro davam á lugubre covanca um aspecto hirsuto de abandonada miseria.*

*O massambará crescia por ali fóra ondulando; um aboboral alastrava viçoso, cobria lombas de rochas, subia tufado pelos muros da choça espalhando-se em cima, como em latada. Uma telha, entalada em pedrouço, jorrava agua limpida numa tina que transbordava em atascal; ao lado a moenda e o gallinheiro, cercado de bambús, com um jacá suspenso dum cepo para os pintos. (Rei Negro, p.195-196, ch. VIII)*

Le roman de Coelho Neto semble ainsi reprendre et transformer des ressources stylistiques d'un auteur tourné vers un paysage exclusivement régional, pour les fondre dans un roman qui plonge ses racines thématiques dans la reconstitution de la fazenda romantique de la vallée esclavagiste. Il ferait ainsi une transition entre les romans représentatifs d'une époque révolue et ce qui s'ébauche du côté de la modernité littéraire à São Paulo, mais à laquelle il contribue en brassant tout ce que son époque de transition lui met sous la plume pour ramener sous les yeux de ses contemporains ce qu'ils tiennent absolument à écarter de leur angle de vision : le *caipira* et le souvenir de l'esclavage encore si proche.

## **CHAPITRE III**

### **LE REGARD**

#### **a) Appropriation du paysage – un droit de maître**

Avant la transgression par la parole, pour laquelle nos récits ont su créer de nombreuses occasions, nous analyserons ici une autre forme de perception et expression, qui se vérifie notamment chez Coelho Neto, où le regard est une forme d'appropriation du paysage, tandis que chez les personnages de Alencar, le regard est une recherche de compréhension ou une manière de vaincre le défi symbolisé par la nature plus que par le paysage lui-même. Si beau soient-ils, les paysages de *Rei Negro* finissent par se répéter dans des traits récurrents, tandis que les regards qui les perçoivent s'inscrivent, eux, clairement dans une perspective narrative dynamique. Bernardo Guimarães, chez qui le paysage du sertão a eu une si grande importance dans les romans sertanistes, semble être devenu plutôt portraitiste dans *A escrava Isaura*, avec des écrans paysagers qui forment tout juste un pourtour d'encadrement.

#### **Regards distraits, gestes attentifs**

Dans *O tronco do ipê*, le seul regard tourné vers les sites, mais qui s'attarde presque exclusivement sur des portraits ou des paysages symboliques et aussi parlants que les êtres animés, est celui du narrateur. Ici, une description qui commence par un commentaire sur le décor, se terminera par la constatation que les enfants qui s'y trouvent n'ont rien vu de ce qui nous a été décrit.

*Seriam dez horas da manhã ; fazia um belo dia de sol, mas bafejado por fresca viração. As águas do rio tinham a cor e o brilho da esmeralda; o céu estava acolchoado desse azul diáfano e macio, onde o olhar repousa deliciosamente, como em coxins de seda.*

*Um enxame de passarinhos esvoaçava chilreando entre as laranjeiras; (...)*



*As crianças, e mais ainda os escravos, conservaram-se perfeitamente indiferentes à beleza desse quadro, que a natureza tropical coloria ao mesmo tempo de luz e de harmonia. (ipê, p. 182, ch. III-1)*

Le narrateur sépare, encore ici, les spectateurs de même âge en « enfants » et en « esclaves » pour leur attribuer de différents degrés de l'insensibilité propre à l'âge face au paysage. Ailleurs, cette sorte d'« aveuglement » se poursuit, mais pour d'autres raisons. Les regards des personnages ne voient pas, ils accompagnent des réflexions toutes intérieures sur des épisodes de l'intrigue qui les inquiètent et où des éléments de paysage sont des indices de l'avenir. Le regard de la mère de Mário, le jour de la promenade fatidique, suit inquiet les accidents du paysage qu'il énumère et récapitule en tant qu'étapes du parcours des enfants, sans les décrire.

*Era D. Francisca, viúva de José Figueira e mãe de Mário; trabalhava em malhas de lã; e constantemente volvia os olhos à janela, alongando-os pela encosta da colina, onde se desdobravam até à margem do rio, o jardim, a horta, o pomar e a várzea. Naturalmente seu pensamento acompanhava o filho no passeio. (ipê, p. 213, ch. XII-1)*

Sous la *varanda*, traditionnel point de mire du propriétaire sur « son » paysage, le Baron aussi regarde en dedans ou vers le passé, car c'est le jour anniversaire de son crime ou en tout cas de sa trahison.

*Numa das extremidades da varanda, passeava distraído um homem de boa presença, alto e robusto. A cabeça, que ele às vezes erguia por um esforço, ia a pouco e pouco insensivelmente descaindo sobre o peito.  
Era o barão. (ipê, p. 213, ch. XII)*

Contrairement au baron, personnage aristocratique et angoissé par ses prémonitions et souvenirs, le *fazendeiro* de Coelho Neto est un rustaud pragmatique. S'il est généreux dans l'attribution d'une maison avec un environnement ample à Macambira, c'est pour le fixer dans ces sites sur lesquels il affirme son droit de propriétaire, par un regard qui englobe et détermine les limites de cette attribution. Il vient voir la maison construite par Macambira et le félicite pour les installations et pour des luxes supplémentaires: si la maison est « digne d'un lord », c'est surtout pour son point de vue. Comme le baron, il ne se déplace qu'à cheval, qu'il arrête ponctuellement pour embrasser du regard sa propriété et confirmer ainsi sa richesse.

*Nas clareiras parava o animal olhando d'alto o seu vasto senhorio, terras de sementeira e matta, campo e monte, tudo farto por ali fóra a perder de vista. (Rei Negro, p.71, ch. III)*

À l'opposé, le regard joue un rôle bien moins important que le toucher ou le goût dans *O Tronco do ipê*, dont le narrateur nous avait déjà informé du non-regard des enfants sur les sites traversés, qui ne les intéressaient que pour ce qui pouvait être savouré et avalé. Mário, en grandissant, ne perçoit le paysage que comme défi, auquel il doit se mesurer en grim pant, en nageant, en se formant à son contact. Le regard d'Alice sur le Boqueirão n'est qu'un désir de se fondre dans l'onde qui l'hypnotise avec ses reflets ; encore ici il s'agit d'un regard scrutateur, interrogateur, qui entraîne tout le corps et l'esprit à sa suite, comme lorsqu'elle désirait les fruits encore sur leur arbre pour les cueillir avec ses propres mains. Si elle avait toujours eu la curiosité de voir ce site, c'est en raison du rôle mystérieux qu'il joue dans l'histoire : « *Desde muito tempo, Alice, curiosa como toda a criança, desejava ardentemente ver esse lugar que parecia prender-se estreitamente à existência de sua família; (...)* ». Et lorsque son regard scrute ce qui se présente à elle et s'attarde sur les détails qu'elle croit apercevoir, c'est motivé par le pouvoir d'évocation de la légende qui va la séduire. « *Alice quedou-se com os olhos fixos e imóveis para não perder o menor movimento da fada. (...) Pouco a pouco a figura da mãe-d'água, de sombra que era, foi se debuxando a seus olhos. Era moça de formosura arrebatadora; (...)* » (ipê, p. 202, ch. VIII).

Si Mário note la nature c'est pour la dominer, comme lorsqu'il apprend à nager ou pour déjouer tous les pièges des sentiers de la forêt. Mais ce n'est pas la nature qu'il regarde, ce sont les symboles de la mort, partout présents, qui le retiennent. « *Mário (...) chegara ao tronco do ipê. Parado aí, começou a olhar para as cruces pretas, que já então existiam.* » (ipê, p. 203, ch. IX). Cette scène prépare au sauvetage d'Alice, qu'il accomplit en contradiction avec ses suspicions et désirs de vengeance contre le père de la jeune fille. Mais lorsqu'il se jette du haut du rocher pour plonger dans le tourbillon, ce n'est pas lui qui regarde et voit, il est vu par l'esclave, ou plutôt, entendu. Ainsi, des scènes capitales de la narration sont conduites par la mémoire, par l'oreille, par d'autres sensations que le regard. Quant à l'influence de la nature sur le caractère de Mário, elle peut le transformer en le faisant redevenir le garçon sauvage et inadapté à la situation de gratitude et dépendance que la société espère de lui, mais, apprenant à nager grâce au Baron, il était quand même devenu capable de lui résister, et c'est toujours dans un corps à corps que cette relation s'établit et non pas par le regard.

La nature ainsi, chez Alencar, semble attirer les personnages vers une fusion ou une lutte de vie ou de mort, mais elle ne perd pas ses caractéristiques d'opposition à la domination que veulent lui imposer les personnages animés. Chez Bernardo Guimarães, c'est le regard de l'homme cultivé, empreint d'images empruntées à d'autres cultures plus prestigieuses, le seul qui déterminera quels aspects du paysage il retiendra dans son récit.

### **Regards organisateurs**

Dans *A Escrava Isaura*, les regards dessinent de larges constellations de personnages, organisent des types plus ou moins beaux, laids, repoussants, toujours en accord avec des caractères qu'ils sont chargés de figurer de la manière la plus simple et sans ambiguïtés. La nature n'est qu'un rideau de scène ou une toile de fond et n'attire pas plus l'attention du narrateur que des personnages, à moins d'être convoquée sous forme de décors mythologiques, comme la grotte de Circé, etc.

Dans *Rei Negro*, le narrateur se complaît à introduire des paragraphes de pure contemplation de la nature, qui ne sont rattachés à aucun personnage, mais qui se déploie entre deux discours qui, eux vont faire avancer l'intrigue. Ces descriptions, dont le rythme marque une respiration de la narration, sont formées d'éléments sonores et visuels qui composent souvent une symphonie plus vaste que l'action de ce seul roman. Ces descriptions s'inscrivent comme un trait de la vision symboliste de Coelho Neto, dont celle qui suit n'est qu'un exemple parmi d'autres.

*A tarde declinava suave, estridula de cigarras. Diluam-se as ultimas cores do sol e a sombra ennevoada começava a arminhar a paisagem. O ar cheirava. Bois mugiam a espaços, longamente, e a voz eterna das aguas, escachoando no "inferno" do moinho, rolava merencorea e profunda. (Rei Negro, p. 48, ch. II)*

Ces paysages de Coelho Neto, qui reprennent et amplifient l'appel dramatique et sensuel déjà présent chez José de Alencar, seront repris plus tard par Lobato, dans une de ses nombreuses railleries aux survivances stylistiques du XIX<sup>e</sup> siècle. En ironisant sur les recettes pour faire un roman romantique auquel il se propose de donner le nom de *Marabá*, Lobato se

lance dans une description du paysage qu'il attribue à Alencar, celui des romans indianistes, avec des ingrédients fournis par d'autres romantiques, mais qui ne dépasserait pas trop dans ce roman de Coelho Neto :

- *Era por uma dessas noites enlucadas de verão, em que a natureza parece chovida de cinzas brancas.*

(...)

*Que mais? Sim, a lua... A lua que no alto passeia o seu crescente.*

*Subito, um vulto se destaca da moita vizinha e aproxima-se cauteloso, com pés sutis de corça arisca.*<sup>252</sup>

On peut dire que généralement Coelho Neto remplace la *corça* dans ce genre de description par une *onça* plus naturelle et naturaliste. (...) *e Balbina que, todas as noites, pisando, de leve, as folhas, sorradeira como a onça, atravessava os matos, ia vê-lo, falar-lhe da patria perdida, dos reis mortos e dos deuses vingativos.* (*Rei Negro*, p.29, ch. II) Cet auteur demeure néanmoins, pour Lobato, l'incarnation d'une littérature « qu'il faut traduire en lisant ». Il lui reproche des répétitions inacceptables, le vocabulaire rare et incompréhensible, le paysage constamment idéalisé, ce qui n'est pas toujours le cas dans ce roman construit à partir du regard. Chez Coelho Neto, si les maîtres regardent pour constater que tout ce qu'ils voient, paysage minéral et êtres vivants, leur appartient, les esclaves, eux, laissent leur regard se promener, fuir, essayer de trouver un apaisement dans des paysages qui se déploient comme une énigme. Ce regard qui, chez les esclaves, s'étend sur des horizons sans limites, est déjà une transgression à leur totale sujétion.

## **b) Transgression du regard – un fait d'esclave**

### **La transgression accomplie**

Regarder est une vraie obsession pour les protagonistes esclaves de *Rei Negro*, comme une tentative de dépassement, ou d'insertion dans une réalité qui se dérobe dans des paysages qui ne leur appartiennent pas, ou alors qui relèvent du monde du rêve ou du désir. La craintive

---

<sup>252</sup> Lobato, Monteiro, "Maraba", in *Urupês – outros contos e coisas*, op. cit., p. 414

Lúcia, qui n'ose pas rêver, a son regard attiré par l'horizon qui s'ouvre depuis sa maison des hauteurs de la fazenda, tandis que la magicienne de la parole, Balbina, lève le regard sur les montagnes environnantes, où les esclaves marrons ont volé un espace de liberté qui menace l'ordre de la fazenda.

*Lucia inclinou-se com os cotovellos nos joelhos, o rosto nas mãos e ficou a olhar perdidamente. (Rei Negro, p. 127, ch. V)*

*(...)*

*E, [Balbina] olhando a serrania, resplandecente d'ouro e prata, sol e nevoas, pensava nos que viviam naquellas brenhas, livres entre escarpas e mattos invios (...) E quedava, encarada no remonte, como querendo descobrir o vulto agigantado de Macambira no mais alto da serra, na gloria fúlgura do sol, como um rei no seu throno, entre escudos e lanças. (Rei Negro, p.273, ch. X))*

C'est dans ce roman que le regard prend une dimension narrative d'une grande importance. Tout le monde regarde et, en regardant, se situe, réfléchit en voyant, et reçoit d'un paysage grandiose et indifférent, des indices sur sa propre destinée. Comme chez Alencar, le paysage peut être mythifié par la parole ou par la présence de l'esclave, mais ici, c'est une récréation délibérée qui convoque des paysages lointains et exotiques pour insérer, dans le monde fictionnel de la fazenda où ces personnages sont impuissants, un autre rêve où hommes et paysages belliqueux se lancent à la conquête du décor réaliste qui les tient prisonniers.

*As descrições que Balbina lhe fizera do reino perdido, sem omitir uma arvore á paisagem, um objecto de uso, o nome de um idolo ou de um heroe, um verso aos cantos de guerra ou de amor, tão fundo se lhe gravaram no espírito que, por vezes, se lhe representavam objectivamente.*

*Sentia-se como transportado á cabilda e, num instante fugaz, era o rei moço. (Rei Negro, p.49, ch. II)*

Macambira se voit en Afrique, dans un paysage qui rétablit sa puissance, décrit avec les richesses de détails exotiques que Coelho Neto servait à ses lecteurs dans ses romans orientalistes. Mais les voix de la nuit, associées à la lumière des étoiles, forment le pont entre le paysage du rêve exotique mais libérateur et le décor réaliste de la fazenda.

*Mas as estrelas reabriram-se à scintillação, subiram, de novo, no silencio, as vozes varias da terra e a visão desvaneceu-se.*

*Os sapos gargarejavam alto.*

*- Êta ! explodiu o negro num arranque. Fôsse lá! Minha terra!...(Rei Negro, p.50, ch. II)*

Parallèlement à une insistance considérable à ramener certains éléments paysagers comme le point de vue plongeant et le brouillard, il se laisse aller à des images d'une grande beauté sonore et visuelle avec des allitérations harmonieuses, que ses critiques ont souvent défini comme « la tentation des périodes dorés ». Sans doute cette sonorité est à mettre surtout en rapport avec la poésie symboliste contemporaine de l'auteur, et surtout avec les vers du poète noir Cruz e Sousa.

*No ar ceruleo da tarde, sob o vôo erratico dos morcegos, aqui, ali, esgarçando-se das moutas, fluiam fumos diaphanos fundindo-se no espaço ennevado. (Rei Negro, p.290, ch. X)*

Lúcia se laisse enchanter par « son » paysage, dans une évidente transgression des lois fictionnelles des fazendas esclavagistes. « *E iam-lhe os olhos a tudo : á matta, muito densa, pintalgada de flores,* » (...) Elle se réjouit de « son » verger et ne peut pas se retenir de comparer son acacia à de l'or. Son regard s'empare même des plantations du patron : « *Para os lados da lavoura grande os cafesaes a eito nos outeiros.* » Macambira s'approprie encore mieux le paysage par le regard, en lui ajoutant la parole qui le transforme en jouissance poétique, lorsque Lúcia s'imagine que leur lieu est triste la nuit :

*- Quando ha lua nem dá vontade da gente drumi. Tudo isso fica alumando e lá em baixo parece o mar.*

*Ella mirou-o maravilhada. E os dois, no mesmo enlevo, ficaram olhando os horizontes fundos, empoeirados d'ouro. A crioulinha sentara-se na soleira da porta examinando a perna escoriada. (Rei Negro, pp.79-80, ch. IV)*

La petite blessée qui se colle au paragraphe de leur réjouissance est-elle là pour les rappeler à l'ordre de l'esclavage ? Où bien annonce-t-elle la souffrance qu'ils nient par la fuite à travers le regard ? Après la fête de mariage, Macambira s'extasie devant le panorama, tandis que Lúcia se sent petite et coupable en contemplant cette grandeur jamais aperçue auparavant :

*Lucia, de pé, olhava indiferente, como distrahida. Sentia-se muito só e aquella grandeza nunca avistada, o mysterio da noite, o homem ali perto, a casa onde devia cumprir-se o seu destino, tudo era novo e amedrontava a sua alma timorata. O coração, cheio de presagios, batia-lhe no peito sofrego, subiam-lhe angustias à garganta;» (...) (Rei Negro, p. 106, ch. IV)*

Cette forme de transgression que Coelho Neto réitère tout au long de son récit s'annonce déjà chez ses prédécesseurs.

### **Une transgression annoncée**

La transgression du regard qui perçoit plus loin que l'ordre auquel il est assigné par le principe de réalité avait déjà été accomplie par l'esclave du *Tronco do ipê*. Bien que n'étant pas le vulgaire sorcier noir, cliché répandu par la doxa conformiste des bigotes, *Pai Benedito* se confirme à un moment de l'énoncé comme le sage légendaire, capable de voir ce que les autres ne voient pas, devenant l'intermédiaire envers les forces mystérieuses du temps et de la nature. Sans trop faire entendre sa propre voix, il fait résonner à plusieurs reprises, à travers le tronc de l'*ipê* mort, la voix de l'oracle, la voix du pardon des crimes du passé. Ainsi, lorsque le baron va se tuer afin de se punir pour ses crimes, son image telle que la perçoivent les yeux de Benedito est la reproduction de l'image ou du fantôme du père de Mário, en train d'aller vers la même mort à la même date, dix-huit ans auparavant. Cette scène est précédée par la révélation de la vraie faute du Baron, que *Pai Benedito* dévoile alors à Mário, dans un décor nocturne, de silence et de méditation, propice à la révélation et à la compréhension des secrets des morts, exactement comme dans la scène du retour du fantôme dans Hamlet.

*Apesar da obscuridade, Benedito percebeu, debruçado sobre o rescaldo da rocha, em atitude pensativa, o vulto de Mário, que voltou-se com o rumor dos passos. (ipê, p. 315, ch. XVIII-2)*

(...)

*- Era à moda de presepe. A gente via o boqueirão como uma pintura, e a lua assim cinzenta como está agora. (ipê, p. 317, ch. XVIII-2)*

(...)

*De feito, a estatua elevada de um homem a cavalo assomara lá da outra banda, na margem do lago. (ipê, p. 319, ch. XVIII-2)*

Toutes les péripéties reliées à la mort du père de Mário sont alors révélées, dans une pathétique tentative de Mário pour essayer de comprendre et presque de justifier le refus du Baron de sauver l'ami qui se noyait. Le héros a besoin de comprendre, peut-être envie, contrairement à Hamlet, de s'accorder la conciliation demandée par l'esclave. Celui-ci relate les dernières tentatives du père de Mário pour sauvegarder son héritage, tout comme Horatio explique les inquiétudes du pays par les événements précédents qui aboutissent à la trahison.

« ...voici ce qu'on chuchote. Notre dernier roi, celui dont l'image vient de nous apparaître, ... » (...) <sup>253</sup>

Lorsque le baron arrive à cheval, le visage caché par un chapeau, l'esclave reconnaît son seigneur mort, car l'image est la même que celle qui est gravée dans sa mémoire. L'esclave est seul détenteur de l'image visuelle, comme de la mémoire des paroles, que nous verrons plus loin.

- *É ele ...ele mesmo.*  
*Os lábios trêmulos do negro estertoravam de pavor.*  
- *Ele quem? perguntou Mário.*  
- *Seu pai!... Fazem hoje dezoito anos. Foi a essa mesma hora ! Ele vem ver o filho !... (ipê, p. 319, ch. XVIII-2)*

Dans *Hamlet*, c'est Horatio qui, « *accablé de peur et d'étonnement* » parle au fantôme, c'est lui qui le décrit en se rappelant comment était habillé le roi lorsqu'il allait combattre. De plus, Hamlet et ses compagnons le chargent de questionner et de comprendre le fantôme, car c'est lui le « *savant* » ou, selon les traductions, le « *lettré* » et c'est lui qui peut confirmer la vision des autres.

*Horatio. Vive Dieu ! Sans l'aveu sensible et véritable de mes yeux, je ne le croirais pas.*  
*Marcellus. N'est-il pas tout pareil au roi ?*  
*Horace. Comme toi à toi-même. C'est l'armure même qu'il portait lorsqu'il allait combattre l'ambitieux Norvège, (...)* <sup>254</sup>

En évoquant la nécessité de comprendre le contexte social et intellectuel des tragédies grecques ou de la *Divine Comédie* pour bien saisir leur signification, Keneth Burke commente le personnage d'Horatio exactement dans cette scène.

*... quando lemos : « Fala com ele, Horácio, és um letrado », cumpre-nos saber, ou ser capazes de inferir, que se supunha antigamente possibilitasse a erudição, aos que a possuíam, falar com fantasmas.* <sup>255</sup>

Le vrai lettré, ainsi, pour Alencar, le sage capable de voir et de parler aux fantômes et préserver les mystère des morts, c'est l'esclave, tout comme Balbina, chez Coelho Neto, est

---

<sup>253</sup> Shakespeare, *Hamlet*. Paris, Aubier - coll.bilingue, trad. Maurice Castelain, (date d'impression) 1973, p. 73.

<sup>254</sup> *Id. ibid.*

<sup>255</sup> Burke, Kenneth, *Teoria da forma literária*. São Paulo, Editora Cultrix/EDUSP, 1969, p. 86



capable de recréer des paysages fantomatiques pour redonner une vraie vie à son fils spirituel tel qu'elle le désire, en tant que roi. Ces esclaves de la fazenda littéraire, devenus ainsi oracles, fées, rois, pourront ainsi transgresser les espaces qui leur reviendrait de droit dans une littérature soumise aux principes réalistes. Ces espaces ainsi transfigurés jouent aussi leur rôle dans la distribution de la lumière et dans la création des espaces d'ombre nécessaires à la progression romanesque.

### **Au-delà du jardin : paysage de lumière et clarté, nature d'ombre et mystère**

Sans parler de la *Casa Grande* et de la *Senzala*, par définition attribués exclusivement aux uns et pas aux autres, les espaces extérieurs sont aussi des cadres exclusifs, dont l'invasion implique une punition. Dans notre corpus, les champs et les labours sont marginalisés ; s'ils sont finalement décrits par Coelho Neto, dans un bref mouvement symphonique qui établit le cadre du travail dans la fazenda de café, c'est dans un vaste panneau où bougent des figures lointaines, dont les gestes suffisent pour évoquer le travail d'aussi loin que possible. Le jardin est l'espace des Blancs, dans les rares occasions où ils sortent à l'extérieur ; les enfants dans *O tronco do ipê*, pour aller jusqu'à la cabane des esclaves, traversent le « *pomar* » (le verger), une extension arborisée mais civilisée. Les maîtres peuvent, à cheval, aller par des routes vers des destinations précises, et généralement motivés par des catastrophes, comme lorsque l'inondation du Paraíba permet au baron de s'intéresser à l'état de ses terres et l'emmène au lieu de son crime. Gandra prend son cheval et sort parfois sur les routes, comme lorsque Lúcia meurt et que cette mort, dont son fils est responsable, menace ses plans de garder Macambira comme un esclave docile. Mais jamais ils ne se trouvent dans les champs de labour, pas plus que leurs esclaves nommés dans le récit. Si des types secondaires évoquent éventuellement le travail le plus dur, celui de la terre, les personnages de nos romans, qu'ils soient blancs ou noirs, ne sont jamais reliés par leurs discours à cette partie de la fazenda.

Quant à la nature, la forêt est réservée aux esclaves et, lorsque cette répartition est transgressée, c'est pour créer un rebondissement. Alice qui se noie, Mário qui redevient primitif en revenant de la civilisation lorsqu'il se promène dans la forêt, la famille maternelle

de Julinho et lui-même qui se débauchent en promiscuité avec les esclaves dans les ruisseaux et au milieu des arbres – ce contact avec la nature va être l’occasion pour éliminer le père de Julinho, l’héritier de la fazenda qui doit mourir pour céder la place à l’immigré ambitieux et déterminé. À Recife, c’est dans sa cabane-grotte qu’Álvaro aperçoit la fée-esclave Isaura, et d’ailleurs leur rencontre transgressive ne se produit que sur le fleuve, lors d’une promenade en bateau de la jeune fille avec son père.

Lorsque les esclaves se trouvent dans des intérieurs réservés explicitement ou par leur localisation aux seigneurs, ils sont exposés à un danger, comme Isaura qui se trouve menacée dans les deux salons, celui de la fazenda et celui du bal à Recife où elle est dénoncée ; ou comme Macambira exposé au regard et aux oreilles du fils du maître, Julinho, qui saura en profiter. Par la suite il reçoit du maître une maison située en hauteur, qui lui permet d’embrasser par le regard toute la propriété et de regarder d’en haut la *Casa Grande*, situation également d’exposition et fragilisation.

Il y a néanmoins, dans *Rei Negro*, des espaces clairs et lumineux qui peuvent, légitimement, être appropriés par des négresses en tant qu’espace de travail et de parole. Ceci est le fait uniquement de personnages secondaires, plus réalistes, auxquels ces espaces doivent fournir des cadres détaillés et symboliques, où ils évoluent selon l’ordre esclavagiste.

Ainsi, l’hostilité ou au moins l’agacement contre Macambira, l’esclave à l’intransigeance dure comme l’ébène, s’organise dans un espace des plus amples, clairs et ludiques du roman, le ruisseau des lavandières. D’un côté il est minéral et ensoleillé, c’est là qu’est étendu le linge des maîtres déjà lavé ; de l’autre il est humide, frais et ombragé, c’est là qu’évoluent les femmes en partie dénudées, les pieds dans l’eau et la peau ruisselante.

*O correjo dividia-o em duas bandas dispareas.*

*Á esquerda era um areinho sáfaro, pedrento, espetado de aspero silvedo, com um ou outro arbusto esmarrido.*

(...)

*Ao longo de margem, em estendal de alvor offuscante, a roupa córava [sic] ao sol.*

(...)

*Na banda direita, em contraste, tudo era viço e frescura, desde a relva, muito verde e humida, até as franças das arvores copadas que abriam largas sombras mosqueadas de soalhas e estrías de sol.*

*O corrego somnolento, ilhado de espumas vitrificadas em bolhas rutilas, descia vagaroso (...)* (Rei Negro, pp. 53-55ch. III)

Après leur mariage, dont la fête s'était déjà déplacée de la *Casa Grande* vers les petites cases des esclaves à travers champs, la maison de Macambira devient palais de roi et lui, le suzerain qui reçoit l'hommage de ses vassaux. Lorsque la nuit tombe, Lúcia découvre avec effarement que Macambira est un roi reconnu par les anciens sujets de son père, qui viennent en multitude lui rendre hommage. C'est Balbina qui annonce leur arrivée par une danse barbare et dans une langue perçue par Lúcia comme pleine d'arrogance et de cruauté. La scène est envahie par des sons de tambours et de chants, par la danse des Noirs tandis que la gentille *mucama* d'intérieur vit tout cela transie de peur. Macambira reçoit l'hommage et se sent grandir au milieu des siens, tout en se rappelant son vieux père humilié par le *feitor*. Il finit par laisser sa petite femme à l'intérieur de la maison et sort pour participer à la fête, où Lúcia va voir des signes annonciateurs dans le bruit qui contredit le paysage perçu par les yeux.

*[Macambira] Foi-se. No terreiro parou um momento olhando soberanamente os halos das fogueiras dispersas, ouvindo o retumbar dos tambores longínquos. Mas o seu povo lá estava.*

*Lucia chegou á porta. A noite era linda, suave no céu todo em brilhos de estrelas. Encostou-se ao umbral. O vozerio cresceu estriduloso ao fundo como num bradar de catastrophe* (Rei Negro, p. 113, ch. IV)

Dans le paragraphe précédent, il y a des tambours tout proches, mais le narrateur semble s'être expatrié dans le rêve de Macambira et se croire en Afrique, comme lui. Lúcia, toutefois, fruit hybride de l'éducation pratique des filles de bonne famille et de sa fonction d'objet sans autonomie, ne rêve pas, ou si elle rêve, c'est dans des cauchemars, par ailleurs toujours prémonitoires. Dans la suite du paragraphe, le narrateur se laisse aller à parfaire un portrait d'épouvante qui déforme le personnage pour lui faire avoir des présages et finir l'énoncé dans une note fantastique.

*A mulata estremeceu, lagrimas rebentaram-lhe dos olhos, um grande medo apoderou-se della: sentiu a morte e, fraca, como uma victima ante os sacrificadores, vendo em torno cannibae em furia, recuou e, deixando-se cahir em uma cadeira, inclinou-se à mesa, rompendo em pranto, certa de que, dentro em pouco, acabaria ás mãos do negro e, horrorizada, levantou a cabeça relanceando assombradamente o olhar em volta como á procura do proprio cadaver.* (Rei Negro, p. 113, ch. IV)

Balbina, bien au contraire, non seulement est capable de créer des espaces infinis pour faire délirer Macambira, et de faire venir tout un peuple qui rend hommage et qui transforme une cabane d'esclave en palais, mais c'est aussi son regard qui le premier délimite l'espace réservé aux Nègres et interdit aux Blancs, en évoquant les *mocambos*. En plus, elle constate et se réjouit de l'invasion progressive de l'espace autrefois réservé aux Blancs par les esclaves marrons qui descendent jusqu'aux épiceries des croisements des routes, et qui, eux aussi, ont un roi, petit mais puissant par la magie, dans leur forteresse cachée sur les hauteurs. Forcée à résoudre le problème posé par le fils adultérin de Lúcia, que le maître avait laissé entendre qu'il fallait faire disparaître par n'importe quel moyen, Balbina songe aux repaires de nègres marrons. Mais là, dans cet « espace nègre » le bébé serait vu comme blanc et certainement aussi en danger que dans le domaine du maître blanc.

*Havia tantos mocambos por aquelas cafundós da serra. Melchior lá estava, Barnabé, Felício, Chico Bexiga, Tito... Este até tinha casa, roça, criação e gente armada para defendê-lo. Era um rei pequeno lá em cima. Uma vez por outra aparecia na Barra, á noite, pra fazer sortimento no armazem. E seu Narciso...nem como coisa. Não vê!*

*Tito, além de cutúba, era fechado. Quando deram em cima delle, a tiro no rodeio, foi o mesmo que nada. Tres turunas da escolta ficaram estendidos e elle ganhou o matto, muito fresco, com os seus macambas. Podia ir para lá, mas Tito tinha tanta gana aos brancos que era capaz de fazer alguma coisa ao innocente. Meneou com a cabeça. Não lhe ocorria uma idéa. (Rei Negro, p.193, ch. VIII)*

Que ce soit par détermination des nègres marrons, comme ci-dessus, où par l'organisation fictionnelle, que « naturalise » une certaine distribution de l'espace, les Blancs pas plus que les Noirs, ne peuvent pas se rendre n'importe où. Même le dynamique Gandra, qui comme le Baron, avait redonné vie à une vaste propriété décadente, ne met pas les pieds au-delà des limites du jardin. Lorsqu'il sort de la maison, nous voyons le propriétaire fortuné de terres en pleine production descendre de l'espace des maîtres vers l'espace du travail dans une incursion plus projetée que réalisée. Ses gestes comme son regard ne voient ni ne détaillent que des éléments du jardin ; son action se limite à regarder, mais pas trop loin, à écouter la nature et à apporter des corrections à des éléments de ce morceau de paysage civilisé.

*E Manoel Gandra, de brim, botas de couro crú, chapéu de palha de largas abas, descia vagarosamente as escaleiras do jardim, com olhares de dono, detendo-se aqui, alhures, a examinar uma rosa mais repolhuda, a escutar, enlevado, o gorgieio*

*dum passaro, ou, chamando negros, mandava varrer as aléas, tosar a gramma eriçada, podar um arbusto, fincar um esteio, atar um amarrilho. (Rei Negro, p. 9, ch. I)*

Ce propriétaire aux habits de travail purement décoratifs, puisqu'il n'intervient que dans son paysage d'agrément, reste en deçà de l'espace de travail, décrit dans le paragraphe précédent : « *E começava o labor na fazenda (...) A grande roda do moinho ringia (...) No curral os bezerros berravam (...)* » (Rei Negro, p. 9, ch. I) Cette activité semble se dérouler à une certaine distance et sans intervention humaine, et même si Coelho Neto apporte des détails de l'action des esclaves sur la transformation de la nature, cette description ne fait pas plus intervenir les personnages fictionnels que ne le faisait Alencar, comme lorsqu'Alice envahit l'espace de la cuisine et que tous les verbes d'action sont impersonnels.

Dans *O tronco do ipê*, Alencar avait attribué au personnage d'Alice la fonction de transgresser les limites imposées par l'ordre d'appropriation de la terre, ainsi que les limites même de son personnage, non seulement pour provoquer des rebondissements décisifs, mais aussi pour nommer les espaces de la fazenda jamais visités par les Blancs et les attirer ainsi dans l'espace fictionnel du roman. Pour ce faire, elle se déplace mais provoque également les déplacements des autres personnages.

*... Alice foi até o quadrado da senzala (...) Voltando da senzala com intenção de ir ver a capela (...) Alice, que passava em frente à casa dos cães, (...) (ipê, p. 260, ch. III-2)*  
(...)

*No meio de archotes e precedido pela banda de música, seguiu o rancho para a senzala, onde repercutia o som do jongo e os adufos do pandeiro. (ipê, pp. 286, ch. X-2)*

Mais cette transgression, de toute évidence, ne peut pas se faire dans les deux sens avec la même liberté. En sens inverse, la présence d'une esclave dans le salon public de la fête des Blancs est annoncée par le narrateur d'*Isaura* comme un ébranlement sismique dont le grondement est celui qui fait prévoir les grandes catastrophes ;

*Propagava-se entre as moças como que um sussurro geral de descontentamento. Era como esses rumores surdos e profundos, que restrugem ao longe pelo espaço, precedendo uma grande tempestade. Dir-se-ia que já estavam adivinhando que aquela mulher, que por seus encantos e dotes incomparáveis as estava suplantando a todas, não era mais do que – uma escrava. (Isaura, p. 104, ch. XIV)*

La tension se résout comme une vague qui se brise, dans l'afflux concentrique de toutes les salles, lorsque le « sphinx » auquel est comparé Martinho laisse échapper la « phrase fatale ».

*A frase fatal – esta senhora é uma escrava ! – proferida em voz alta por Martinho, transmitida de grupo em grupo, de ouvido em ouvido, já havia circulado com incrível celeridade por todas as salas e recantos do espaçoso edifício. Um sussurro geral se propagara por todo ele, e damas e cavalheiros, e tudo o que ali se achava, inclusive músicos, porteiros e fâmulos, atropelando-se uns aos outros, arrojavam-se afanosos para a sala, onde se dava o singular incidente que estamos relatando. (Isaura, p. 115, ch. XIV)*

Ce roman, où les espaces réservés aux maîtres et aux esclaves ne sont déjà pas aussi nets que dans le roman de Alencar, présente un rapprochement entre le paysage façonné par l'homme et la nature, tandis que les frontières entre espace intérieur et extérieur deviennent floues. Maison et jardin se confondent dans les lianes qui entourent l'entrée et grimpent sur les montants de la véranda ; jardin et forêt ne sont pas nettement séparés, les éléments du paysage se touchent et l'intervention humaine n'aurait pas voulu établir des séparations nettes. « *Quase não se via aí muro, cerca, nem valado, (...)* » (Isaura, p. 27, ch. I).

Cependant, malgré ces frontières floues entre nature et culture, la voix narrative explique au narrataire prévisible combien le paysage façonné par l'homme représente une évolution par rapport à la forêt primitive et menaçante. Le jardin est d'ailleurs une sorte d'écrin artificiel entre la maison et la forêt ; il éclaire la maison d'une lumière au goût de l'époque, car il est censé se situer dans une fazenda vraisemblable et attrayante, en s'opposant à la fois à la ville et à la nature dont il a remplacé la sauvagerie.

*Longe em derredor a natureza ostentava-se ainda em toda a sua primitiva e selvática rudeza; mas por perto, em torno da deliciosa vivenda, a mão do homem tinha convertido a bronca selva, que cobria o solo, em jardins e pomares deleitosos, em gramais e pingues pastagens, sombreadas aqui e acolá por gameleiras gigantescas, perobas, cedros e copaíbas, que atestavam o vigor da gigantesca floresta. (Isaura, p. 27, ch. I)*

Dans *Rei Negro*, Balbina, en sa qualité d'oracle et de messenger, n'est pas restreinte à un espace, elle relie des épisodes de l'intrigue et crée les rebondissements. Sa fonction, proche de celle d'Alice sous certains aspects, sous d'autres aspects plus proche de celle de *Tia Chica*,

la situe dans le temps, reliant passé et présent, mais cette fois-ci pour les opposer. Un passé glorieux la relie à la guerre. “*Fôra da cabilda do rei Munza, guerreiro temido desde as terras altas até as dunas da costa*” (...) (*Rei Negro*, p.28, ch. II) Le présent ne lui offre qu’un espace de saleté. « *Encarregada do chiqueiro, vivia atolada na lama entre os lerdos cevados,*” (*Rei Negro*, p.26, ch. II). Cependant, l’espace textuel propre de Balbina, est celui du récit naturaliste excessif, qui lui réserve des environnements où s’accumulent les détails les plus déplaisants, qu’elle soit affectée à la porcherie ou qu’elle évolue dans son propre espace de sorcière.

*Descia devagar na treva murmura das frondes, sondando o caminho resvaloso. (...) Havia sussurros misteriosos. Em baixo, o correjo, muito cheio, rolava rumorejando. (...) Sapos, gias enormes saltavam chapinhando, e a agua fusca por vezes tremeluzia como ao alumiar dum phosphoro. (...)*

*Na tristeza do sitio aspero, escalavrado das enxurradas do morro, onde explodia uma vegetação agreste (...). Era um mundeu bambeando aos rangidos nos esteios pôdres, mal escorados, (...)(Rei Negro, p.194-196, ch. VIII)*

*A noite parecia mais negra e lugubre naquelle recanto. Piques de lume espetavam a sombra entre as densas folhagens. Contínuo estrillar de grillos, roncarejo monotonico de sapos faziam estranho estridor no silencio. (Rei Negro, p. 200, ch. VIII)*

Ce registre est maintenu lorsque la sensualité des Noirs s’épanouit dans la forêt, en pleine adéquation entre action et espace naturalistes.

*Eram os negros da roça que, illudindo a vigilancia do feitor, esgueiravam-se agachadamente para lugares escusos, numa ardencia lubrica que os tornava ferozes; eram mucamas que desciam disfarçadamente indo ao encontro de amantes nos socavãos das tulhas; era à beira do correjo, na humidade das hervas; era nos pedregaes, nos grotões, nos pastos, entre os animaes, entre os toros de lenha. (Rei Negro, p. 37, ch. II)*

L’espace « naturel », c’est-à-dire, non transgressif, des esclaves, tout en étant assez incongru chez Coelho Neto, obéit quand même à certaines contraintes, car lorsque les *mucamas* sont assises pour la lecture à l’intérieur de la maison, dans la « sala », c’est la nuit et à un moment de repos (p. 42, ch. II). Lúcia brode sous la véranda, *o alpendre*, lieu hybride de socialité et de travail, comme l’avait remarqué Ina von Binzer.

Macambira n’a pas d’espace propre, tout simplement parce qu’il n’est pas un vrai esclave. Il est fils de roi, son travail est celui d’un homme libre ; il a de l’autorité morale sur le

fils du seigneur blanc. Ses entrées dans la *casa grande* sont néanmoins des moments de gêne, où il est exposé. Il ne s'intègre dans aucun espace, ni dans les « espaces de travail » (plantation, ruisseau des lavandières), et il dépend, pour passer dans l'espace du rêve, de la parole détentrice des secrets du passé, réservée plutôt à Balbina.

Ne s'épanouissant que rarement et dans des espaces intérieurs, Lúcia est aussi une sorte d'« électron libre », dans le sens où elle n'appartient à aucune communauté. Elle n'est ni blanche ni noire ; elle est esclave mais ses activités sont la lecture, la couture, comme n'importe quelle *sinhazinha* ; elle n'est pas libre, au contraire, elle n'est qu'un atout pour maintenir captif Macambira. Tout en occupant les mêmes espaces qu'Isaura, mais contrairement à celle-ci, n'étant à aucun moment le centre de quelque tableau que ce soit, elle ne fournit jamais la réplique aux maîtres, et demeure un objet qui sera détruit par le désir des autres.

La nature, à travers la figure de l'arbre, s'explicité comme refuge de l'esclave dans le conte « Banzo », devenant son équivalent symbolique dans une fusion encore plus complète que dans *Rei Negro* et, même, que dans *O tronco do ipê*. Dans le conte de Coelho Neto, la mort de l'un provoque la mort immédiate de l'autre, comme si la tristesse se concrétisait dans l'image de l'arbre abattu et devenait capable de tuer. Dans une contagion où l'un est supprimé par le progrès qui l'exclue, l'autre par la science du temps qui le condamne, ils tombent ensemble :

*Só porque um raio cahiu lá em cima e o Dr. Barbosa disse que fôra por causa da arvore, a moça começou a pedir, a pedir e seu coronel Chico mandou metter o machado. Fazia dó.*<sup>256</sup>

(...)

*Quando chegou a cima a arvore cahida parecia amortalhada em luz : as folhas avultavam em monte, o tronco estendia-se como enorme columna.*

*O negro ficou estatelado, olhando, com lagrimas silenciosas. Teve um arquejo. Tomou o urucungo a mãos ambas, estendeu os braços como se offerecesse o instrumento á morta. Um som partiu, lúgubre. Não poude mais: amolleceu as pernas, cahiu entre as folhas, de bruços.*<sup>257</sup>

L'affinité affective entre l'esclave et la nature protectrice est également présente dans *Rei Negro*.

---

<sup>256</sup> Coelho Neto, Henrique Maximiniano, "Banzo", *op. cit.*, p. 30

<sup>257</sup> *Id. ibid.*, p. 38.



*A matta era o asylo de Macambira.” (Rei Negro, p.259, ch. X)*

(...)

*Refugiado na matta, varejando profundamente os labyrintos da solidão, conhecia-a de ponta a ponta, desde as samambaias da orla até a lagôa taciturna (...) Afeiçãoando-se ao vasto homisio, amava enternecidamente as arvôres, afagava-as, detinha-se a mirá-las parado diante dos troncos que subiam lisos, ... (Rei Negro, p.260, ch. X)*

(...)

*Mas a selva tirava-o do soffrimento com o seu prestigio – um reclamo d’ave, lá em cima, ou o rastolhar arisco de animal rasteiro. (Rei Negro, p.263, ch. X)*

(...)

*Isolado, vivia como em dominio proprio; ali só elle, senhor na solidão. (Rei Negro, p.264, ch. X)*

(...)

Ainsi, chez tous nos auteurs, la nature comme protection et reflet symbolique de l’esclave se précise, subissant comme lui d’une action prédactrice qui ne souffre aucune contrainte dans sa vision pragmatique des hommes et des paysages. Le dialogue entre les uns et les autres constitue la matière même des romans de la fazenda et ce sera le sujet de notre deuxième partie.

## PARTIE 2

### LA TRAME DES COULEURS

Mais por irmãos os adivinho  
entre os pastos de seus passos  
pelo verde dos caminhos  
que as invernadas do medo  
apagam sem mais segredo.

Por vezes, acima do espanto,  
já os concebo. Em murmúrio  
no escuro, cantam escassos  
hinos, mágoas lerdas,  
moroso mel de podre fruto.

*- Esses fantasmas de sonho e susto.*

Mário Chamie  
“Lavradores fantasmas” *Espaço inaugural*

## CHAPITRE I

### LA POLYPHONIE DE LA FAZENDA RÉGIE PAR LE ROMAN

En s'adressant à des lecteurs capables de réfléchir et d'agir, des lecteurs qui se trouvaient presque exclusivement dans les classes dirigeantes de la société impériale, nos auteurs semblent vouloir s'assurer de leur écoute solidaire et si possible de leur adhésion plus ou moins engagée, et pour cela ils mettent en œuvre un langage et en discussion des valeurs capitales pour cette société. Leur écriture se veut aussi véhicule porteur d'éléments féconds pour leur réflexion, car les romans de la fazenda condensent sous les yeux des contemporains les relations qui déterminent toute leur vie sociale, économique et spirituelle. Ces romans devaient être susceptibles d'amplifier leur signification par l'accueil d'un public, de leurs lecteurs désignés, car encore aujourd'hui, nous avons l'impression, lors d'une lecture attentive, que chacun des narrateurs, à sa mesure, avec ses moyens, se voulait et se savait détenteur d'une parole puissante, créatrice et écoutée par ses contemporains. Nous avons trouvé aussi que, malgré leur diversité de sensibilité et d'époque, les trois œuvres qui forment le corpus présentent des affinités idéologiques et stylistiques profondes, dans leur mélange de tradition et d'innovations génériques, formalisées et problématisées dans les choix littéraires de chacun.

Le roman brésilien des années 1870 et des années postérieures, informé par les mêmes idéologies que ses modèles européens devient comme eux une encyclopédie de plus en plus ambitieuse de rendre compte de la réalité environnante. Encore plus fortement que ses modèles il s'appuie sur le « *sol philosophique* » d'un positivisme largement compris<sup>258</sup>, qui englobe généralement la création intellectuelle de l'époque. Cette base philosophique commune aux écrivains européens et à ceux qui les observent et les prennent comme modèles, fait que nos romanciers se comportent comme des savants historiens qui dominent leur temps et qui l'envisagent comme un domaine de compétence et responsabilité face à leurs lecteurs :

---

<sup>258</sup> Raimond, Michel, « De Balzac au nouveau roman », entrée « Roman » dans *Encyclopaedia Universalis*.

*...ses lecteurs, il le sait, s'instruisent en le lisant. Enfermés dans l'étroitesse de leur propre vie, et sans autre moyen de communication avec le dehors, ils brûlent de connaître la vie des autres et d'avoir des vues d'ensemble de cette époque qui est la leur, et dont ils ne perçoivent par eux-mêmes qu'un secteur minuscule.*<sup>259</sup>

Entre le premier et le dernier roman du corpus, le roman brésilien entre progressivement dans une écriture orientée par les exigences du réalisme ; mais dès les deux premiers, des années 1870, l'on peut constater ce réalisme inhérent à la forme que le genre au Brésil hérite d'un roman européen plus directement touché par les transformations du monde occidental depuis la Renaissance, qui passe d'un monde médiéval unifié à « *un ensemble en train de se faire mais sans organisation préalable, ayant pour éléments des individus particuliers qui mènent des expériences particulières en des temps et des lieux particuliers.* »<sup>260</sup> Ian Watt considère que les procédés narratifs propres au réalisme d'emblée réunis dans la forme romanesque semblent se confondre avec elle, se trouvant ainsi présents dès les premières créations romanesques modernes, modèles des romanciers de notre corpus. Pour lui, « *le roman est un compte rendu complet et authentique de l'expérience humaine, et est donc dans l'obligation de fournir à ses lecteurs des détails de l'histoire tels que l'individualité des personnages en cause, les particularités spatio-temporelles de leurs actions, détails qui sont présentés au moyen d'un emploi du langage plus largement référentiel qu'il n'est d'usage dans les autres formes littéraires.* »<sup>261</sup>

Dans notre corpus les particularités spatio-temporelles exigeant l'emploi d'un « langage plus largement référentiel » devaient obligatoirement tenir compte d'une diversité supplémentaire. En effet, les langages et les valeurs que les écrivains romantiques et réalistes (et naturalistes ou symbolistes...) du corpus devaient brasser pour donner à voir – et même, en amont, pour tirer au clair – la diversité des aspects en jeu dans la « consolidation de l'indépendance des cœurs et des âmes » voulue par Alencar, posait problème par la disparité hiérarchique des différents émetteurs des langages et valeurs qui se croisaient dans la société esclavagiste. Il s'établit néanmoins dans les romans analysés un plurilinguisme plus ou moins intense, que Bakhtine définit comme « *le dialogue établi par les différents langages d'une époque donnée* ». L'analyse des formes littéraires ainsi mises en jeu ne peut être entendue sans la compréhension et la prise en compte de ce plurilinguisme.

---

<sup>259</sup> *Id. ibid.*

<sup>260</sup> Watt, Ian, « Réalisme et forme romanesque », in Barthes, Roland ; Bersani, Leo ; Hamon, Philippe ; Riffaterre, Michel ; Watt, Ian ; *Littérature et réalité*. Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 41.

<sup>261</sup> *Id. ibid.*

*Or, pour comprendre celui-ci, et même pour entendre pour la première fois qu'il y a dialogue, la connaissance de l'aspect linguistique et stylistique des langages ne suffit pas : il est indispensable de pénétrer profondément le sens socio-idéologique de chaque langage, et de connaître de façon précise la répartition sociale de toutes les voix idéologiques d'une époque.*<sup>262</sup>

Cette répartition ayant été faite dans les chapitres précédents, nous abordons maintenant l'analyse des formes que prend cet échange linguistique dans notre corpus des romans des fazendas de café, monde plus ou moins clos autour des relations constantes entre maîtres et esclaves, mais où la présence de ce dernier est à la fois notée sur tous les registres et niée en tant qu'interlocuteur dans ce dialogue plurilingue. Et pourtant, sans sa voix, il y aurait comme une présence fantomatique, ou un vortex béant dans la construction littéraire (pour ne parler que de la création langagière qui nous concerne). Mais le problème reste entier pour les auteurs de ces romans, comme cela devient clair à travers le corpus de la fazenda, où il leur faut absolument faire entrer la voix de l'esclave dans une littérature exclusivement adressée aux maîtres – question capitale et non pas morale, car ces lecteurs sont tous maîtres d'esclaves et ils veulent apparaître en tant que tels, car il y va de leur différenciation sociale. D'autre part, ces deux catégories sociales sont mutuellement dépendantes, car l'une n'existe pas sans l'autre dans cette forme d'organisation. Pour se reconnaître, donc, les maîtres ont besoin de trouver à leur côté, dans le miroir que leur offre la littérature, la figure et la voix de l'esclave qui fait partie de leur maison, de leur vie, de leur fazenda.

Dans la construction de ces romans, le problème qui se pose d'emblée est celui de donner la parole à l'esclave, d'autant qu'il ne s'agit pas simplement de le faire parler, mais de le rendre audible aux lecteurs. Nous verrons que, si le problème n'est pas insoluble, aucun des auteurs analysés n'a échappé à la critique ni n'a trouvé la solution idéale – si tant est qu'elle existe. Si Alencar a préparé le chemin avec sa douce condescendance envers une figure d'esclave tout fait de dévouement et parlant dans sa « demi-langue » ; si Isaura répète comme un perroquet son rôle d'esclave modèle pour délimiter son espace et celui du maître, et si Coelho Neto tombe dans ce que Antonio Candido a appelé le « centaure stylistique »<sup>263</sup>, c'est

---

<sup>262</sup> *Id. ibid.*, p. 228.

<sup>263</sup> Candido appelle ainsi « l'injustifiable dualité dans la notation de la parole, qui ne peut être expliquée que pour des raisons idéologiques. » « Sinon, pourquoi essayer une notation phonétique rigoureuse pour le parler rustique et accepter pour celle du narrateur cultivé le critère approximatif normal ? » in « A literatura e a formação do homem », *Remate de males - Revista do Departamento de Teoria Literária - Antonio Candido - n° especial - 1999*, Campinas, UNICAMP - Instituto de Estudos da Linguagem

que le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de « langues »<sup>264</sup>, système qui se complique considérablement en passant dans notre cadre rural et isolé, seigneurial et esclavagiste. Nous essayerons ici d'analyser les solutions trouvées pour restituer le dialogue constant de ces deux langages à l'intérieur de la fazenda, en avançant que, si les poids normatifs de chacun sont disproportionnés, leur incidence littéraire et de création linguistique est au moins équivalente. La matière même des romans du corpus serait d'ailleurs cette problématique, sa constitution étant faite non seulement des différences sociales et individuelles des langages, mais de l'organisation littéraire que se fabriquent ces romans à l'intérieur et en fonction de cette différenciation.

L'analyse de Bakhtine se complète par la constatation que cette notion de plurilinguisme est indissolublement liée à la différenciation et subséquente stratification de toute langue nationale, ce qui coïncide avec l'époque de parution du roman moderne. Le roman se trouve ainsi être une expression littéraire limitrophe entre une langue-modèle dominante et les langages extra-littéraires du plurilinguisme.<sup>265</sup> Or, au Brésil, au moment de l'écriture du premier roman du corpus et encore après, le seul « langage littéraire achevé et prédominant » reconnu comme tel est celui de l'ancien colonisateur, ce qui fait que tout, y compris la langue nationale, est à construire, et l'élaboration de cet instrument incombe aux écrivains romantiques.

En analysant les raisons du succès de Alencar, qu'il résume en romantisme, sentiment de l'indépendance et création d'un langage littéraire innovant, Nelson Werneck Sodré rappelle les limites de cette innovation linguistique :

*O fundamento nativista da busca de diferenciação idiomática não chegou a ser levado por Alencar a limites amplos, sem dúvida alguma. (...) A tarefa estava acima de suas fôrças. A diferenciação só se transfere para uma literatura e adquire nela a sua consistência, quando esta literatura ganhou maturidade; numa literatura em esbôço, como a nossa, no tempo em que êle escreveu, a diferenciação da linguagem literária não poderia mesmo vingar. Os modernistas, um século depois, não conseguiram senão dar um impulso, desta vez real e profundo, para a solução do problema.*<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *op. cit.*, p. 88

<sup>265</sup> *Id. ibid.* p. 423

<sup>266</sup> Sodré, Nelson Werneck, "José de Alencar (A ficção numa sociedade escravocrata)" in *A ideologia do colonialismo*, Rio de Janeiro, MEC/ISEB, 1961, coll. "Textos brasileiros de sociologia", p.51.

D'après Sodré, c'est la faute aux historiens de la littérature brésilienne, qui voient une littérature là où elle n'existe pas encore, et qui lui supposent ainsi des origines lointaines imaginaires, ce qui les fait espérer d'elle une maturité qu'elle ne peut pas avoir. Aussi par rapport aux accusations de fausseté portées sur l'Indien de Alencar, Sodré replace cette création dans son contexte et, ce faisant, il va définir par exclusion la place que peut espérer trouver l'esclave noir dans la création littéraire de l'époque. Mais peut-être faudrait-il voir dans l'innovation apportée par Alencar et dans les hésitations, dans le non achèvement de ses tentatives de renouveau stylistique et idéologique, le même problème qui se pose aux romanciers européens lorsque leur propre réalité exige une nouvelle forme et un nouveau regard pour en rendre compte. Comme le remarque Auerbach lorsqu'il analyse l'apparition du réalisme moderne, qui intègre avec sérieux le quotidien, le peuple, le vulgaire, dans l'écriture de Balzac, Stendhal et Flaubert.

*La nouveauté de cette attitude et la nouveauté des sujets qui furent traités avec sérieux, sous un angle problématique et tragique, suscitèrent peu à peu le développement d'un nouveau type de style sérieux ou, si l'on veut, élevé. Aucun niveau de conception et d'expression, qu'il fût antique, chrétien, shakespearien ou racinien, ne pouvait être simplement appliqué aux nouveaux sujets. Il en résulta d'abord une certaine incertitude dans le genre de sérieux qu'il y avait lieu d'adopter.<sup>267</sup>*

C'est peut-être cette « incertitude » que la critique brésilienne reconnaît chez Alencar, avec une certaine intolérance à l'égard de cet écrivain. Nous verrons ensuite comment ces tâtonnements et leurs résultats se construisent chez nos auteurs.

### **a) La mise en intrigue**

La place que le narrateur fait aux discours des personnages dans ces trois romans et celle qu'il se réserve est significative de la conscience qu'il avait de la portée limitée de sa propre voix en tant que discours dont les côtés phatique ou argumentatif sont toujours présents à côté de leur construction proprement littéraire. Cette distribution déteint sur les résultats de la création des trois romanciers. Leurs narrateurs, que nous avons accusés d'être porteurs d'un discours officiel, étant toujours celui dont le langage doit recréer « *une matière non verbale qu'il doit bien effectivement représenter comme il peut* », porte ainsi toute la responsabilité littéraire et idéologique du récit, tandis qu'à l'opposé les discours des

---

<sup>267</sup> Auerbach, Erich, *op. cit.*, p. 477.

personnages constituent « *une matière verbale qui se représente d'elle-même et que lui, narrateur, se contente le plus souvent de citer* »<sup>268</sup>. Cela pourrait jeter une lumière éclairante sur nos narrateurs si souvent discrets et, lorsqu'ils sont bavards et discursifs, des conservateurs ne voulant, tout au moins apparemment, apporter à leurs lecteurs une autre voix que celle de la doxa la moins contestataire. Ce sera ainsi, pour l'instant, la mise en intrigue qui va nous intéresser d'avantage, avec les diverses approches de la voix narrative, depuis le récit qui se raconte jusqu'au narrateur qui parle en son propre nom, comme chez Alencar, ou qui nous passe le bras sur l'épaule pour nous pousser en toute complicité à aller voir ce qu'il veut nous montrer comme Bernardo Guimarães, ou encore qui récite des descriptions somptueuses pour nous faire voir les paysages dangereusement idéalisés par les personnages de Coelho Neto. Les discours des personnages, eux, seront ainsi mieux perçus lorsque nous les aurons repris séparément de celui du narrateur.

L'intrigue des trois romans s'organise autour du couple maître – esclave, diversement incarné, mais qui prend, dans la perspective permise par l'ordonnement du corpus, la place de problématique essentielle qu'il occupait dans la société de l'époque et qui se montre plus efficacement dans le rapprochement produit dans l'univers réduit de la fazenda. Ainsi, dans le premier roman, ce couple se dédouble chez Alencar en « parents blancs, incapables de transmettre la mémoire des lieux, avec une mère dépourvue d'affection » par opposition aux personnages du vieux couple d'esclaves qui sont « les grands-parents symboliques noirs, doués d'une parole capable de transmettre la tradition, remplis d'affection qui s'exprime fréquemment en gestes et paroles ». La configuration de l'intrigue de ce premier roman harmonise tout et sauve tout le monde, ou au moins, elle ne tue personne, bien que les esclaves et la fazenda soient laissés dans l'abandon où ils meurent, relégués à l'oubli par les jeunes et riches protagonistes devenus citadins. Dans le deuxième roman s'établit un triangle entre « maître esclavagiste et méchant », « maître abolitionniste et gentil » et l'objet des désirs de ces deux instances, une « esclave blanche », couleur et condition antinomiques, tout au moins par rapport aux clichés dominants. L'intrigue va devoir supprimer l'un des trois côtés du triangle, trop méchant pour pouvoir survivre, et afin d'harmoniser un couple amoureux métis et idéalisé. Dans le troisième roman finalement, la couleur noire non seulement s'impose mais s'oppose, et le couple maître-esclave, constitutif de la fazenda et fondateur de

---

<sup>268</sup> Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p. 54.



la richesse nationale, est ainsi conduit inexorablement vers la geste meurtrier qui détruit la prétendue harmonie de cette relation verticale et fait exploser son caractère intolérable.

Dans le premier de nos récits, José de Alencar construit toute l'intrigue autour d'un épisode central qui se perd dans le passé, qui plonge dans un lieu qui, lui-même, ne fait que se dérober, car c'est un puits sans fond, un miroir-tourbillon, un passage entre monde diurne ou présent et son revers et fondement ténébreux. Du point de vue du rythme de la narration, la mort revient régulièrement marquer des dates anniversaires, l'intrigue se référant constamment à des dates cycliques et répétées dans un miroir du temps qui répète le miroir du lieu. Néanmoins, ces dates, bien que cycliques, sont bien un lien avec un temps chronologique qui, tout en étant mythifié, renvoie à un référent vaguement historique, mais très précisément social et psychologique. La répétition des morts tragiques dans le même lieu et à la même date devient un principe ordonnateur de l'intrigue, menant vers des dénouements significatifs.

*La précision de la date ne sert pas uniquement l'illusion de l'authenticité historique ; elle nous offre également le luxe d'assigner des commencements précis au vécu et, par là même, de rendre le vécu plus accessible à notre soif de catégories et de distinctions significatives. Les conclusions sont bien entendues tout aussi importantes dans cette entreprise qui consiste à donner un sens plus marqué à la vie.*<sup>269</sup>

Le chapitre X-1 du *Tronco do ipê*, celui de l'analepse qui reprend les origines de la fazenda et de ses propriétaires, démarre par une date, « *No ano de 1850, a fazenda de (...)* », tout comme l'épisode qui déclenche l'intrigue du roman, était daté en ouverture du chapitre II-1, « *Le matin du 15 janvier 1850 (...)* ». La même date revient régulièrement ponctuer des rappels d'événements tragiques, d'abord à la cabane, par *Tia Chica* (chapitre VI-1), ensuite dans le salon de la *casa grande*, au chapitre XIII-1, où le baron est épouvanté d'apprendre que sa fille est allée se promener du côté du Boqueirão « *juste ce jour d'aujourd'hui, mon Dieu !* ». Cette première partie est celle de l'enfance, où se construisent les légendes et les allusions du récit, en même temps que s'ouvre l'abîme du passé qui relève autant du référent historique que du mythe littéraire. Dans la deuxième partie, les adultes sont obligés de faire des choix tout à fait réalistes et tirer les conséquences de leurs propres actes et désirs. Plus fortement que dans la première partie, les dates fatidiques ont leur consonance tragique annoncée par des présages fournis par la nature, reflétés dans la mémoire de l'esclave.

---

<sup>269</sup> Bersani, Leo, « Le réalisme et la peur du désir » in *Littérature et réalité, op. cit.*, p. 51.

*Caminhando para a cabana, com o passo rápido e impaciente, Benedito pensava naquela noite fatal de 15 de janeiro de 1839, em que José Figueira se afogara no boqueirão; e lembrava-se que fazia então um luar semelhante a esse que os roceiros chamam – lua de queimadas. (ipê, p. 314, ch. XVIII-2)*

Dans *Rei Negro*, la nuit où Macambira se prépare à commettre son crime de vengeance intervient aussi dans le dénouement du roman, mais, contrairement aux récits de 1870, celui de 1914 ne sera suivi d'aucun épilogue, désormais non seulement inutile mais impossible. Ce roman devra se contenter de son dénouement tragique qui achève une trame symbolique de toute une époque faite de conquêtes éphémères et violentes, qui, dans le cadre romanesque et référentiel n'avait plus de force évocatrice, puisque les deux figures de protagonistes avaient été supprimées par leur propre confrontation et la réification respective dans leurs relations.

Chez Bernardo Guimarães, nous avons une suite de « tableaux vivants », un drame théâtral qui alterne avec des digressions et des commentaires d'un narrateur non seulement voix omnisciente mais présence invisible redoublée d'un narrataire qui lui sert d'interlocuteur et tous deux insérés discrètement dans le décor. Au chapitre V, nous reprenons la scène initiale, et le sommaire rappelle la brièveté du déroulement de l'action qui, interrompue par plusieurs digressions, n'avait duré qu'une heure : « *Isaura, tendo resistido em menos de uma hora, a três abordagens consecutivas (...) correu a esconder-se ...* » (*Isaura*, p. 51, ch. V). Cavalcanti Proença, qui le trouve « assez théâtral et même cinématographique », rappelle certaines caractéristiques du roman, où les personnages sont stéréotypés, d'une cohérence rigide, présentant, sans mélange, soit des défauts, soit des vertus. Comme l'a remarqué Roberto Schwarz pour Alencar, la même distribution des caractéristiques psychologiques se vérifie chez Bernardo Guimarães, qui permet un certain conflit entre les apparences de l'éducation et un caractère inné seulement aux figures secondaires, comme Malvina, l'épouse du méchant. Elle entre en scène à la suite de la présentation de la figure olympienne de l'esclave, et son caractère présente une infime fêlure, impossible chez la première (...) « *posto que vaidosa de sua formosura e alta posição, transluzia-lhe nos grandes e meigos olhos azuis toda a nativa bondade de seu coração* ». Cavalcanti Proença trouve les adjectifs qui conviennent à la construction des caractères des protagonistes de ce roman: *As principais, como Leôncio, Isaura e outros são monolíticos, inconsúteis, não se lhes vê emenda ou costura.*<sup>270</sup>

---

<sup>270</sup> Proença, M. Cavalcanti, Introduction à Guimarães, Bernardo, *A escrava Isaura*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2001, p. 4.

Pour ce critique, les motifs qui composent le roman sont tous issus des vieux topoï de la littérature populaire, comme le coup de foudre. « *Ver e amar é um verbo só* ». Ici, le narrative n'est pas encore l'histoire d'un amour (ce qui ne se trouverait que plus tard dans *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis), mais des souffrance qui en découlent. L'impassibilité marmoréenne d'Isaura est ainsi brisée par la rencontre de l'amour. *Mas essa tal ou qual tranqüilidade só durou até o dia em que pela primeira vez viu Álvaro. Amou-o com esse amor exaltado das almas elevadas, que amam pela primeira e única vez (...)* (*Isaura*, p. 97, ch. XII)

Dans l'histoire, s'entrelacent les conflits de l'esclave qui n'a pas le droit d'aimer, et ceux de l'homme marié qui ne doit pas trahir son épouse, avec, en finale, l'axiome « *Amor verdadeiro, só o primeiro.* »<sup>271</sup> Les coïncidences, le style dramatique, les tableaux fixes, les apartés, vont ainsi construire l'intrigue, bien sûr entrecoupée des rebondissements opportuns.

Pour ce qui est de la construction du protagoniste de *Rei Negro*, Herman Lima rappelle le passé d'abolitionniste militant de Coelho Neto, participant à toutes les campagnes contre l'esclavage, pour souligner son intention de singulariser dans sa représentation littéraire les grandes qualités niées à l'élément noir, à travers le héros du roman.

*“Romance bárbaro”, como o designou ele próprio, no seu estilo arrebatado e na sua forma intensamente trabalhada, esse livro paroxístico se caracteriza, acima de tudo, por uma profunda intenção, e é nesse sentido que deve ser compreendido*<sup>272</sup>

Outre sa lutte abolitionniste, Coelho Neto fut un ami fidèle et admirateur passionné de son guide et modèle dans cette lutte, le journaliste mulâtre José do Patrocínio, personnage fulgurant d'*A Conquista*, avec son journal, son oratoire engagée, sa générosité sans limites envers ses amis bohémiens et nécessiteux de la *rua du Ouvidor* et alentours. En accueillant Mário de Alencar à l'Académie Brésilienne de Lettres, à la chaire dont le patron était José do Patrocínio, Coelho Neto en fait un éloge ému et reconnaissant, où ne pouvaient pas manquer les figures retentissantes habituelles à son discours.

*... Patrocínio, nome que contém nas suas 10 letras todo um evangelho de amor. (...) Patrocínio, elle o foi! Eu o conheci. Foi ele quem me guiou os primeiros*

---

<sup>271</sup> *Id. ibid.*, p. 5

<sup>272</sup> Lima, Herman, *Introdução Geral*, “*Coelho Netto: As duas faces do espelho*”, in Coelho Neto, Henrique Maximiniano, *Obra Seleta, Volume 1 – Romances*, Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda. 1958, p. LXIV.

*passos (...) encarando o Mestre, resolvi segui-lo, porque o Homem que me falava era o turbilhão, era a columna de fogo, era o genio: attrahia. (...)*

*No seu coração casavam-se os dous cantos: o do rouxinol dos luares e o da cotovia das alvoradas. Era o contemplativo e o revolucionario, o melancolico e o violento, o carinhoso e o indomito.*

*Concentrando o soffrimento e a revolta de toda uma raça, foi a força que se insurgiu contra a opressão.*<sup>273</sup>

José do Patrocínio est clairement désigné comme un héros capable de condenser « la souffrance et la révolta de toute une race » ; faisant de son ami une figure symbolique à laquelle il rend hommage dans un discours devant ses pairs. Coelho Neto fait aussi la préface à la troisième édition, en 1904, des *Primeiras trovas burlescas de Getulino* du poète noir et ancien esclave, l'avocat abolitionniste Luiz Gama, dont il n'admire pas énormément la forme, si différente de la sienne, mais chez qui il reconnaît la force du verbe.

*« se não prima pela beleza de forma, se não cintila em labores de arte, se a rima, por vezes, é paupérrima, é livre como a flecha, silva, vai direto ao alvo, crava-se e fica vibrando ».*<sup>274</sup>

Ainsi, dans *Rei Negro*, les caractéristiques du personnage principal avaient des précédents chez l'auteur. Il est chargé de rédimer une figure socialement dévalorisée et moralement discréditée, mais encore plus, pour cet auteur qui a toujours clamé l'importance des amis dans sa vie et dans son œuvre, ce héros noir est la représentation épique des souffrances et luttes d'hommes noirs bien réels. Dans ce roman de Coelho Neto, Macambira n'est pas seulement l'esclave victime des abus de pouvoir du maître ou de l'amoralité du fils de la maison, mais il représente aussi les figures noires qui ont conquis son admiration, comme Luiz Gama, José do Patrocínio, Cruz et Sousa et tant d'autres dont le destin fut déterminé par la couleur de leur peau. Ainsi, chargé de tâches bien lourdes, Macambira va déborder de qualités, d'intransigeance, il va aussi être tiraillé entre sa situation servile et son rang royal que lui souffle son oracle noir, la vieille Balbina. Le créateur de ces personnages essaierait peut-être aussi de revendiquer pour sa figure de roi nègre le côté apollinien qui fut toujours l'apanage d'abolitionnistes comme Joaquim Nabuco, sans que le Noir atteigne jamais un niveau de vraie grandeur dans leurs discours humanistes et généralement assez paternalistes. Toutes les ambitions de ce roman se choquent inévitablement, face à un lecteur lointain, avec l'impossibilité du retentissement escompté, censé être capable de donner vie à

---

<sup>273</sup> Coelho Neto, Henrique Maximiniano, *Conferências literarias*, Paris/Rio de Janeiro, H. Garnier, Livreiro-Editor, 1911, p. 125.

<sup>274</sup> In Gomes, Heloísa Toller, *op. cit.*, p. 86

des figures sans grandeur, sans importance même avant l'abolition ; que dire alors que le XIX<sup>e</sup> siècle se préparait à sa réelle clôture par la Première guerre dite mondiale.

*Foi inegavelmente nesse livro – como depois, talvez, noutra sentido, em Fogo-Fatuo – que Coelho Netto pôs mais intenção, não apenas na caracterização do protagonista, que por isso mesmo resultaria arbitrário, na sublimação de superioridade de sua raça, sem o contrapeso natural das deficiências individuais, como em especial na língua e no estilo, que, naquele último romance, buscaram marcar fundo, com a nota parnasiana, toda uma época da vida literária do Brasil. A grandeza da epopéia tentada pelo romancista, em Rei Negro, sofre o escolho principal na verdadeira feição do meio ambiente, onde o caso da sedução duma pobre mulatinha, pelo senhor branco, era fato consumado de compulsória aceitação; doutra parte, na descrença dos companheiros de Macambira, pela ressurreição das honrarias pretéritas, desmoralizadas no cativeiro. Do desequilíbrio dessas forças antagônicas, por sinal magnificamente aproveitadas em muitas das melhores passagens do livro, resulta a impossibilidade de ser atingido aquele clima de grandeza que o autor intentava imprimir-lhe integralmente. ...<sup>275</sup>*

C'est dans ce roman que se vérifient le plus lourdement les difficultés de la tâche assignée à nos récits, mais ici comme dans les autres deux, les différentes stratégies développées par les narrateurs ont pur but de leur permettre d'intervenir pour souligner ce qui pourrait passer inaperçu à des lecteurs trop distraits.

## **Les intrusions intempestives**

Le langage des narrateurs de nos romans peut aller de l'ironie compatissante ou amère du conservateur José de Alencar au narrateur submergé par sa boulimie vocabulaire et sensuelle qui émerge dans le récit de Coelho Neto. Le narrateur de Bernardo Guimarães généralement cède la place aux discussions entre personnages qui débitent de longs discours apologétiques de l'abolitionnisme sous forme argumentative, et se limite à des allusions et citations qui légitiment ou renforcent la narration. Lui-même, le narrateur, se promène invisible et proche du lecteur, avec une parole parfois volubile, parfois ironique, attirant son attention sur tel ou tel détail ou résumant des épisodes antérieurs qu'il n'avait pas encore pu lui raconter – ou qui viennent remplir une case vide dans la construction cohérente de l'intrigue. Nous dirions que l'ironie, telle qu'elle prend forme chez ces auteurs, est toujours présente et se situe avant la fonction nihilisante, de déconstruction du discours, qu'elle remplit

---

<sup>275</sup> Lima, Herman, *op. cit.*, p. 45.

modernement, selon Vladimir Jankélévitch, dont nous reprenons les paroles en inversant les termes : « l'ironie pour eux est encore heuristique, elle sert encore à connaître, à découvrir l'essentiel qui se cache sous les belles paroles, le survol du monde qu'elle projette n'est pas encore le mépris des distinctions concrètes ». <sup>276</sup>

Le narrateur de Alencar est parfois un spectateur/commentateur ironique ou pédagogique, émetteur du discours à la première personne qui constitue le premier chapitre. Ce sont là des qualités qu'il partage avec Bernardo Guimarães, mais celui-ci intervient aussi comme un metteur en scène de ses figures plus ou moins figées, tandis que Coelho Neto se démène dans tous les sens pour introduire tous les points de vue de son ambitieux narrateur écartelé entre différents mondes et diverses ambitions stylistiques. En tenant compte des trois discours successifs, nous alignerons ci-dessous les éléments textuels qui nous ont permis de penser que l'ironie du narrateur chez Alencar est déléguée par la suite au discours de totale soumission d'Isaura et se retrouve présent dans les aphorismes de Macambira, l'interlocuteur par excellence de son maître dans *Rei Negro*. Autrement dit, c'est dans la répétition des paroles et valeurs des maîtres que l'absurdité des situations créées entre maîtres et esclaves devient visible, c'est l'écho de la parole du maître retentissant dans celle de l'esclave qui donne à celui-ci la possibilité d'avoir une voix, ne serait-ce que sous forme de citation. Voyons d'abord comment le narrateur organise et commente ces situations.

À partir du chapitre II, le narrateur du *Tronco do ipê* prend de la distance et une l'omniscience relative pendant tout le reste du roman, tout en se permettant de petites incursions légères et volubiles lorsque le récit lui permet de redire *je* intempestivement. Mais sa préoccupation qui la première attire notre attention est la façon dont il fait systématiquement se côtoyer le quotidien ou la psychologie des personnages avec des figures mythologiques locales et/ou portugaises, ou des icônes littéraires ou mythiques grecs ou autres. Bernardo Guimarães fait de même dans sa mise en scène de montreur de marionnettes emblématiques, tandis que Coelho Neto est un peintre de tableaux grandioses ou immondes, convenus, animés par des dialogues qui peuvent être saisissants de vie et de vérités, parfois caricaturaux, mais dont l'ensemble manque d'équilibre, tout en présentant par moments une grande beauté. Tout cela devra apparaître en détail dans l'analyse ci-dessous.

---

<sup>276</sup> In Voisin-Fougère, Marie-Ange, *L'ironie naturaliste – Zola et les paradoxes du sérieux*. Paris, Honoré Champion, 2001, p 17.

## Les citations et autres coprésences

Nous employons ces termes tels qu'ils sont maintenus dans les théories qui se suivent à la mise au point de Genette, en parlant d'intertextualité « en un sens qui se situe à mi-chemin entre le sens très large de « Tel Quel » et le sens très restreint de Genette »<sup>277</sup>. Chez cet auteur, ce que nous avons retenu pour ce chapitre est surtout sa réflexion sur la présence constante des textes les uns dans les autres, en définissant comme objet de la poétique non pas le texte dans sa singularité mais la transtextualité qu'il définit comme « *tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.* »<sup>278</sup> Dans les relations qui s'établissent entre les textes du corpus il y a des reprises des uns par les autres, des citations qui créent bien des points de contacts « manifestes ou secrets », où il peut même arriver que le discours de l'un d'eux cite explicitement l'autre, mais, que ce soit explicitement ou dans une évocation diaphane, il y a indéniablement de nombreux rappels d'une œuvre à l'autre.

La lecture des journaux peut fournir des rebondissement autant à *O Tronco do ipê* qu'à *Isaura*. Le *Jornal do Comércio* apparaît comme le véhicule de toutes les décisions importantes pour le destin des personnages, comme lorsque l'ignoble Martinho, pour annoncer son projet de dénoncer Isaura en plein salon de bal, apporte les descriptions des annonces d'esclaves fugitifs parus dans le journal fraîchement arrivé de Rio de Janeiro. En brandissant la publication qui offrait une prime de « *cinco contos* » pour quiconque dénoncerait l'esclave, il exagère la valeur de la presse par une allusion inexacte qui sera corrigée par un interlocuteur mieux informé. « *...desta obra imortal, que vale mais que a Iliada de Camões... - E que os Lusíadas de Homero, não é assim, Martinho? Deixa-te de preâmbulos asnáticos, e vamos ao anúncio.* » (*Isaura*, p. 108, ch. XIII) Cet épisode dénonce en même temps son vrai caractère - *un vil trafiquant* - mais aussi sa fausse culture, un peu comme le futur baron de José de Alencar qui croyait avoir compris les méandres du pouvoir en achetant son titre. Dans le premier roman, le *fazendeiro* aspirant à la baronnie lisait, dans le même journal que son vœux était exaucé mais en étalant sa trahison, à travers le titre de noblesse (« *de l'Espère* ») qui lui était attribué : « *Lendo o CONSTA-NOS do Jornal do Comércio, Freitas ficara desesperado ;* » (...) (p. 217, ch. XII-1).

---

<sup>277</sup> Rabau, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 69

<sup>278</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes – La littérature eu second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 7

Dans une référence explicite, *Rei Negro* semble rendre un hommage *caipira* à son prédécesseur, par une allusion qui reprend la figure de l'héroïne à la pudeur effarouchée, recréant le cliché des pieds érotisés, récurrent chez Alencar. Chez celui-ci, un pied fugitif, à peine aperçu, va acquérir chez Coelho Neto une sensualité qui déborde dans les « bottines bronzées ».

*Ella encolhia-se, fazia-se pequenina e, como Macambira recomeçasse o balanço, estirou as pernas e apareceram-lhe as botinas bronzeadas. Elle pasmou :  
Ocê inda tem essas botina... ?  
Então?  
Têm durado! Mais di anno.  
Mais !  
Vexada do olhar demorado do noivo sumiu os pés, inclinando-se a pretexto de tirar uns carrapichos da barra do vestido. (Rei Negro, p. 85, ch. IV)*

Le caractère localiste accentué dans cette citation est absent de l'hypotexte correspondant, qui intervient lors d'une escapade romantique de Mário et Alice dans le verger. Les deux épisodes constituent des intermèdes lyriques situés juste avant le déclenchement des péripéties qui vont conduire à des épilogues divergents. Tandis que chez Coelho Neto, l'intrigue va se précipiter jusqu'à la tragédie finale, dans le roman de Alencar elle se résorbe dans l'harmonie partielle qui sauvera les protagonistes en les sortant du cadre de la fazenda, pourtant bien amène.

*Rindo-se, Alice apontou com o bico da botina para a larga folha verde do nenúfar que se debruçava sobre um fio d'água. Mário ajouelhou-se para cortar a folha, se não foi para adorar a ponta daquele pezinho que de envergonhado escondeu-se. (ipê, p. 276, ch. VII-2)*

La plupart des points communs entre les œuvres, étant plus importants pour la caractérisation des personnages, seront ainsi analysés plus loin avec le caractère auquel ils correspondent.

## **Références mythologiques et scientistes.**

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer une certaine « distribution des voix » qui permet aux récits de dire plus, à travers l'organisation des répliques entre personnages, ou autant que le narrateur lorsqu'il prend la parole en se mettant en avant. Cette voix narrative qui cède le pas pour ne pas avoir à commenter des scènes parfois capitales, intervient plus



comme organisateur, avec un rôle plus important que de simples incises dans les dialogues. Cette distribution savante entre personnages bavards et narrateur discret crée un espace de liberté pour la voix qui organise le récit – en tant que telle. Le narrateur peut ainsi insérer à travers la confrontation de certains personnages des citations ou réflexions opportunes, par rapport au référent ou sur son propre discours, même s’il doit laisser sa propre voix paraître lourde et en retard par rapport aux événements qui se déroulent sous sa baguette.

Dans *O tronco do ipê*, après la frustration d’Alice, empêchée par les normes sociales de monter aux arbres fruitiers, le narrateur de José de Alencar ajoute une réflexion sur le goût que l’espièglerie (*travessura*) ajoute au plaisir de manger un fruit, et il enchaîne avec une comparaison entre l’estomac capable de digérer un melon et Hercule qui tue l’Hydre de Lerne. Celle-ci cède immédiatement la place à deux figures légendaires des provinces brésiliennes. Nous reprenons ce paragraphe, tenu par un narrateur à la première personne, à la hauteur des derniers éléments comparants :

*... ao célebre caçador goiano que estrangulou um tigre com as mãos ; e a meu patrício capitão-mor Filgueiras, esse herói das lendas cearenses, que abatia um touro com um murro ; trazia um canhão por bacamarte, e finalmente suspendia o seu possante cavalo agarrando-se a um galho de gameleira com os pés trançados por baixo da barriga do animal. (ipê, p. 183, ch. III-1)*

Certaines de ces prouesses seront accomplies par Arnaldo le *Sertanejo*, héros régional d’un roman postérieur de trois ans à *O tronco do ipê*. Ici, Alencar met côte à côte les exploits d’un héros de sa province et ceux du demi-dieu de la mythologie grecque, dans un clair effort de donner une dignité explicite à des aspects de la culture orale et folklorique qui n’avaient pas droit de cité dans la littérature érudite.

Dans *Isaura*, lorsque les deux autres esclaves, André et Rosa observent la scène de l’annonce du mariage d’Isaura avec le difforme Belchior, celui-ci passe par plusieurs comparaisons animalières « *mel para a boca do asno* », ou alors « - *Eu antes queria que me casassem com um jacaré* », dit Rosa à André qui se charge d’annoncer la figure rhétorique adéquate à la décision de Leôncio, en mélangeant, comme Alencar, mythes antiques et folklore local : « - *Este meu sinhô moço tem idéias do diabo! Quem havia de lembrar-se de casar uma sereia com um boto* »? (*Isaura*, p. 156, ch. XX)

Le ridicule *Compadre* du *Tronco do ipê* prend une certaine grandeur comique par sa comparaison avec l'artiste grec, dans le mouvement de mépris qu'il fait lorsque le curé ose se moquer de sa performance comme coq à la messe de Noël.<sup>279</sup>

*Fídias, traçando a túnica para dizer ao crítico sapateiro o famoso Ne sutor ultra crepidam, não tinha por certo um ar de tão sobranceiro desdém, como o do nosso compadre olhando o vigário por cima do ombro. (ipê, p. 277, ch. VIII-2) ;*

Ce personnage peut être aussi le véhicule pour ironiser les connaissances philosophiques ou les opinions scientifiques du temps, comme lorsqu'il s'empiffre, « *O compadre conhecia o valor do tempo, sobretudo na mesa* », ou lorsqu'il transpire « par le toupet » sans réussir à découper le canard. *Em sua opinião, mais adiantada que Buffon e Cuvier, o pato era um animal inteiriço, feito de um só osso. (ipê, p. 296, ch. XIII-2)*. Mais il peut tout aussi bien empoigner le couteau et la fourchette avec des sonorités camoniennes. « *O compadre, empunhando a faca e o garfo, de senho torvo e gesto fero, ergueu-se na ponta dos pés (...)* » (ipê, p.298, ch. XIII-2). Finalement, l'aspiration du malchanceux compadre se réduit à être littéralement supprimé du texte par une figure de style – une ellipse – pétrifié qu'il est par une autre figure mythologique.

*Desde o dia do salto mortal do maldito pato, que o Sr. Domingos Pais não sabia onde se metesse; é desses casos em que um homem desejaria aplicar a si uma figura gramatical, a fazer uma elipse de sua pessoa, para não ser visto, ficando apenas subentendido no almoço, no jantar e na ceia. Todas as vezes que seus olhos caíam sobre o respeitável chinó, este fazia-lhe o efeito da cabeça de Medusa: petrificava-o. (ipê, p. 301, ch. XIV-2)*

Ces clichés lui servent aussi pour illustrer sa vision idéale de l'amour : *O amor, o verdadeiro e puro amor, é sempre assim, cheio de recato e pudor. O outro, o fragueiro Cupido da mitologia, que nasceu de Vênus, a deusa da beleza e da sedução, chama-se desejo. (ipê, p. 304, ch. XV-2)*

Mais lorsqu'il parle de la religion commune à ses contemporains, il prend une distance prudente, qu'il n'a pas jugée nécessaire lorsqu'il élabore des images issues de la mythologie grecque. Explicitant sa propre religiosité, le narrateur semble vouloir désacraliser la religion officielle de l'Empire, car il valorise la foi chrétienne en tant que tradition, mais pas en tant

---

<sup>279</sup> Alencar se trompe dans l'attribution de la citation, qui revient au peintre Apelle, comme le fait remarquer en note l'éditeur (Ática). Mais en l'attribuant au sculpteur célèbre, le narrateur renvoie indubitablement à un cliché de statue grecque qui prend une forme immédiatement sensible dans l'imagination du lecteur.

que croyance. La vieille crèche remise à l'honneur par Alice représentait « *au naturel la légende populaire de la naissance du Christ.* » (ipê, p. 269, ch. VI-2)

Les poètes de circonstance sont aussi la cible du narrateur. Le curé, « *que tinha a balda do poeta anacreôntico* » au chapitre VII, comparé plus loin « aux bergers d'Arcadie », veut à son tour bien se faire voir de ses hôtes, et cherche l'inspiration en se donnant les gestes et l'effigie qu'il fallait pour faire jaillir « l'imbroglia poétique d'où devait sortir quelque chose qu'on puisse appeler madrigal ».

*Com o polegar da mão esquerda escandindo as sílabas pelos outros dedos ; com a destra suspensa a bater no ar a cadência do verso que saía da forja; os olhos no Parnaso; a mente acesa, as faces afogueadas e o toutiço em bicas, o discípulo de Caldas, era naquele momento uma caldeira poética no mais alto grau de fervura.* (ipê, p. 277, ch. VIII-2)<sup>280</sup>

Parfois Mário lit les mêmes livres qu'Alencar avait dû manier dans ses années de bachelier. « *Como os conquistadores antigos, de que falava o seu Plutarco, ele carecia de um troféu;* » (ipê, p. 232, ch. XVI-1). Ailleurs, le narrateur reprend le parallélisme entre classicisme antique et réalité locale. *Afinada a garganta e preparada a posição pindárica, o vate fluminense, erguendo a mão rechonchuda, com o polegar e o índice apertados, foi desfiando o seu verso.* (ipê, p. 295, ch. XIII-2). Plus loin, le curé revient désigné comme *vate vassourense*, très satisfait d'avoir supplanté les gloires oratoires du *Conselheiro* retors, désigné comme *Cícero paraibano*, ce qui, pour inattendu, pourrait renvoyer à une figure contemporaine de l'auteur.

Le narrateur de Bernardo Guimarães utilise la métaphore de la sirène (*Isaura*, p. 29, ch. I) à plusieurs reprises, comme lorsqu'Isaura, ayant montré sa beauté, va prouver qu'elle sait aussi chanter, échappant par là même aux comparaisons animalières appliquées aux esclaves, récurrentes dans le premier roman du corpus.

*(...) se a fada seria também uma sereia (...) já contavam compará-la com o pavão da fábula, queixando-se a Juno que, o tendo formado a mais bela das aves, não lhe dera outra voz mais que um chincho áspero e desagradável.* (*Isaura*, p. 93, ch. XI)

---

<sup>280</sup> Il s'agit vraisemblablement du Pe. Sousa Caldas ; cf. l'extrait de Dutra, Valtensir, in Coutinho, Afrânio e Sousa, José Galante de, *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo, Global Editora, Fundação Biblioteca Nacional/DNL, Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 403

Comme Alencar, il multiplie les références mythologiques. Assise au piano, Isaura est toute à son art ; « *sacerdotisa do belo* » elle s'épanouit dans son chant, comme la muse Calliope, par ailleurs une muse épique et non pas lyrique, évoquée ici comme comparant à l'interprète d'une ballade sur la tristesse de l'esclave. Cette comparaison donnera à la chanson lancée dans un salon public un autre retentissement, différent de l'effet produit lorsqu'Isaura l'avait chantée une première fois. En effet, dans le premier chapitre, sa maîtresse l'avait arrêtée en lui disant qu'elle n'avait aucune raison d'être triste, mais la deuxième fois la chanson lyrique renforcée par son comparant mythologique, devient un poème épique. Encore ici, ce que ni le narrateur ni le personnage ne peuvent dire, apparaîtra à travers l'ordonnement des éléments du récit. À la demande d'Álvaro, elle chante devant la société de Recife la même ballade qu'elle avait chantée à la fazenda, au début du roman, obtenant une reconnaissance qu'elle n'avait pas pu avoir la première fois.

*Era o sopro da inspiração artística, que, roçando-lhe pela fronte, a transformava em sacerdotisa do belo, em intérprete inspirada das harmonias do céu. Ali sentia-se ela rainha sobre seu trono ideal; ali era Calíope sentada sobre a trípode sagrada, avassalando o mundo ao som de enlevadoras e inefáveis harmonias. (Isaura, p. 94, ch. XI)*

M. Cavalcanti Proença rappelle en note à ce passage que Camões invoque, dans le premier chant des *Lusiadas*, cette muse pour qu'elle lui raconte les premières grandes navigations des Portugais.<sup>281</sup> En transformant en « harmonies du ciel » ses souffrances d'esclave, Isaura devient, outre l'artiste et interprète du beau, la voix de l'histoire, celle qui doit à travers son récit, faire reconnaître à ses auditeurs la vérité sur sa condition, c'est-à-dire, sur sa souffrance démentie dans tous les discours des personnages des maîtres dans les romans du corpus. Ce comparant semble par ailleurs attribuer à Isaura un rôle aussi oraculaire que ceux des esclaves à la parole inspirée, présents dans les autres romans du corpus.

Contrairement au narrateur de Alencar, celui de Bernardo Guimarães accentue sa proximité du narrataire, inclus dans une première personne pluriel qui les insère tous deux dans le décor et les fait participer intimement de l'intrigue. « *Entremos sem cerimônia.* » (*Isaura* ; p. 29, ch. I) Et le lecteur se trouve face à Isaura en toute sa beauté, mais aussi sa fragilité, car, accentuant ce qu'avait ébauché Alencar, elle est une pauvre mortelle face à des

---

<sup>281</sup> Proença, M. Cavalcanti, São Paulo, Ediouro, 2001, note à *A escrava Isaura*, en p. 2. Dans le Chant I de *Os Lusíadas*, Camões, Luís de invoque la muse: "Agora tu, Calíope, me ensina o que contou ao rei o ilustre Gama."

dieux olympiens qui peuvent l'écraser par leurs mouvements et caprices. Isaura craint les effets de la colère de Leôncio et Henrique qui la convoitent.

*A desavença entre os dois mancebos era como o choque de duas nuvens, que se encontram e continuam a pairar tranqüilamente no céu; mas o raio desprendido de seu seio teria de vir certo sobre a fronte da infeliz cativa. (Isaura, p. 44, ch. 3)*

Álvaro qui se débat dans l'angoisse lorsque Leôncio réussit à reprendre Isaura, a sur sa tête « l'épée de Damoclès » (p. 118, ch. XV) ; Martinho, l'étudiant vénal, lorsqu'il perd tous les gains escomptés par la dénonciation d'Isaura, est comparé au chien de la fable latine de Phèdre.

*Descrever o mísero estado em que ficou aquela pobre alma, é empresa em que não me meto ; os leitores que façam idéia.*

*O cão faminto, iludido pela sombra, largou a carne que tinha entre os dentes, e ficou sem uma nem outra. (Isaura, p. 142, ch. XIX)*

Le narrateur de *Rei Negro* se réfère à des sources mythologiques lointaines et quelque peu exotiques, comme le remarque Herman Lima à propos de Coelho Neto.

*A verdade é que Coelho Neto permaneceria sempre, não só um “assombrado” em face da mítica brasileira, como também um possesso do bizantinismo, embora com certeza muito mais seduzido pelas exterioridades das civilizações pretéritas do que pela sua filosofia.*

(...)

*...o terror cósmico e o fervor sagrado pelo esplendor formal de deuses e de vocábulos, tão mitológicos uns como outros. Daí a constante da simbologia, o ardor da imagem, a devoção aos símiles do passado remoto, a ressurreição dum verbalismo inatual, na decorrência de fatores de que jamais conseguiria libertar-se.<sup>282</sup>*

Outre les nombreuses références à l'Orient des *Mille et une nuits* ou aux rebondissements des romans feuilletons, le narrateur de Coelho Neto rapproche de la nature qu'il veut décrire les images issues d'un répertoire grec, mais cette fois-ci choisies par un regard parnassien et symboliste à la fois. Ce regard proclame une esthétique de son temps, mais mélange, comme les précédents, le présent de la fazenda esclavagiste avec ses personnages propres et une procession des fantômes antiques censés lui donner une dimension plus ronflante. Les mêmes voiles fantomatiques qui peuplaient le clair de lune du *boqueirão* romantique de José de Alencar, les mêmes grottes qui allaient être parodiées par les

---

<sup>282</sup> Lima, Herman, op. cit., p. XXXV.

personnages de Bernardo Guimarães, reviennent ici, mais avec un tout autre retentissement, des traits plus chargés, pour créer un climat délibérément fantastique.

*Abriam-se clarões pallidos, escorriam lumieiras como um leite translucido das arvores e a matta transfigurava-se, povoava-se encantada, acordando para uma vida fantastica: eram vultos afilados, de alvas e longas tunicas, movendo-se em meneios espectraes, por vezes, em alor sereno, como se subissem em ascensão de fumo: eram profundezas merencoreas de capellas, com um vasto altar de marmore, nichos, imagens; eram grutas denticuladas de stalactites; eram ruinas colossaes, (...) fôrmas caprichosas de um mundo de encantamento e, como se a gente subtil que por ali andava surdamente, calada, fôsse deixando pègadas pelo chão, palmilhas claras iam apparecendo e brilhavam sobre as folhas mortas. (Rei Negro, p. 267, ch. X)*

Ainsi, les personnages d'esclaves du romantisme-réalisme brésilien sont toujours accompagnés, au milieu de leurs déambulations désespérées dans des espaces qu'ils ne peuvent jamais vraiment s'approprier, de fantômes très antiques, de lunes qui ont vu d'autres lassitudes, de nymphes et autres anges dont la mission est de les situer dans le récit avec la même humanité et dans la même culture que leurs maîtres et semblables.

Après la disposition des éléments de l'intrigue dans la progression de la narration, il nous faut maintenant examiner la place des différents discours dans cette organisation.

## **b) Discours du narrateur et des personnages**

Le narrateur de José de Alencar arrive à éliminer l'écart entre son langage cultivé et celui des esclaves, en le reprenant dans un discours indirect libre qui dépasse le danger du « centaure stylistique » pointé par Antonio Candido, et souvent constaté chez Coelho Neto. Lorsqu'il donne pleine expansion à son ironie pour railler le cliché du « sorcier noir » sous la figure du *Pai Benedito*, que les bigotes du lieu prenaient pour un sorcier, il reproduit la construction langagière attribuée aux esclaves noirs.

*Quem não se achasse em estado de graça, bem confessado e comungado, não devia pois arriscar-se nas proximidades do boqueirão ; porque com certeza lá ficava embaixo d'água por uma vez. Não havia santo nem oração, que o salvasse das manhas do bruxo, fino como um azougue e capaz de enganar ao próprio diabo, seu mestre dele. (ipê, p. 197, ch. VII-1)*

Lorsqu'il rappelle les formules incantatoires propres au conte, comme lorsque Mário et Alice se rappellent leur enfance, c'est en citant *Tia Chica*, la voix véhiculaire du mythe dans ce roman :

*... e um dia achei tudo pronto, a mesa e o banco !*  
- « *Por artes do meu condão* », como dizia a fada nas histórias da tia Chica ?  
(*ipê*, p. 280, ch. IX2)

Chez Bernardo Guimarães, les citations semblent distribuées un peu au hasard, l'aristocrate Álvaro et son interlocuteur éclairé se chargeant d'apporter le goût de dictées très populaires et illustratives du régime de l'esclavage « ... e como diz o rifão popular, meu Geraldo, enquanto o pau vai e vem, folgamos as costas. » (*Isaura*, 131, ch. 16).

Le narrateur du *Tronco do ipê*, dans sa fonction métatextuelle fréquente, commente les termes d'adresse qui permettent la communication entre les deux protagonistes, gênés par leur attraction mutuelle. « *Até então, valendo-se do nosso tratamento usual na terceira pessoa, evitavam, na conversa, pronunciar o nome um do outro.* » (*ipê*, p. 264, ch. IV-2). Il s'amuse aussi à utiliser la prosodie pour faire du langage la matière même de ses figures, dans un discours métalingüistique,

*O lugar habitual de Mário era entre Alice e Adélia. Como porém ele a pretexto de passeio faltasse duas vezes nos últimos dias, o Lúcio e o Frederico, aproveitando-se daquela sinalefa, encartavam-se à maneira de vírgula.* (*ipê*, p. 296, ch. XIII-2)

ou alors à créer des zeugmas qui donnent de la légèreté à des interventions-éclairés et qui feront école après lui.

*O riso geral que provocou o gracejo de Mário desconcertou Frederico. Foi-se pois o cupido da roça como tinha vindo, nas asas de um pretexto: a quadrilha estava à sua espera.* (*ipê*, p. 245, ch. XVIII-1) ;

Le personnage du *compadre* souvent fournit le prétexte pour que le narrateur introduise plusieurs tropes à partir du caractère du personnage ;

*A quantidade de sólidos e líquidos que entraram na confecção desse almoço jibóico ou titânico, não direi, porque é uma cousa inverossímil, apesar de sucedida. Há verdades assim, condenadas por sua natureza a passarem por mentiras.* (*ipê*, p. 276, ch. VIII-2) ;

Les difficultés éprouvées par ce modèle de la parfaite servilité, lorsqu'il gagne au jeu contre son hôtesse et protectrice très irritée de perdre, sont ainsi métaphorisées. « *Nunca o modelo dos compadres se vira em tão crítica posição. O seu nariz, barômetro d'alma, passava do verde ao escarlata e ao cor de terra.* » (*ipê*, p. 278, ch. VIII-2).

La légèreté du style de Alencar ne se retrouvera pleinement que dans la création littéraire de Machado de Assis, bien plus tard. La même année de la publication du *Tronco do ipê*, ce que l'on voit ce sont plutôt des lourdeurs de romanciers qui se cherchent et qui essaient de se situer dans les tendances du temps, comme le Vicomte de Taunay dans son premier roman. Son narrateur, encore maladroit, se sent obligé de justifier la construction de son texte et prouver sa connaissance du besoin reconnu d'y introduire des éléments informatifs de la « couleur locale ».

*Os borrachudos alvorotavam-se sedentos ; (...) Pertinazes, pousavam nas mãos, na cara do mísero apaixonado e sugavam-lhe quanto sangue podiam, deixando em cada picada um sinalzinho vermelho. (Insistimos, ou melhor, introduzimos na narração estes incômodos insetos, unicamente em homenagem à verdade e sobretudo à cor local).* <sup>283</sup>

Finalement, en commentant le discours de Mário, le narrateur du *Tronco do ipê* révèle sa propre manière de raconter, ou au moins celle qu'il voit comme la plus adéquate. Mário, lorsqu'il décide de quitter sa réserve et sa sobriété, montre la vivacité de son esprit et la distinction de ses manières dans un discours parfaitement approprié. Il raconte ses impressions et incidents de voyage « *com uma frase singela e amena que a todos encantava.* » (*ipê*, p. 289, XI-2)

Dans la narration d'*Isaura*, les sommaires qui s'imposent pour expliquer des épisodes parfois inattendus sont des justifications menées par un narrateur encore ici pluriel et accompagné par son narrateire :

*Agora nos é indispensável abandonar por alguns instantes Isaura em sua penível situação (...) para informarmos o leitor sobre o que ocorrera no seio daquela pequena família, e em que pé ficaram os negócios da casa, (...) (Isaura, p. 68, ch.VIII) (...)*

---

<sup>283</sup> Taunay, Visconde de, *A mocidade de Trajano*, op. cit., p. 75



*Já são passados mais de dous meses depois da fuga de Isaura, e agora, leitores, (...), façamo-nos de vela para as províncias do Norte, (...)* (Isaura, p. 81, ch. X)

Parfois les rebondissements s'accumulent à un tel point que le lecteur risque de se perdre dans le récit ; le narrateur sollicite alors sa complicité en insérant des explications vraisemblables pour inviter le lecteur à le suivre :

*O leitor provavelmente não terá ficado menos atônito do que ficou Álvaro, com o imprevisto aparecimento de Leôncio no Recife, e indo bater certo na casa em que se achava refugiada a sua escrava.*

*É preciso portanto explicar-lhe como isso aconteceu, para que não pense que foi por algum milagre.* (Isaura, p. 136)

Pour mettre le lecteur dans la confiance d'informations jusque là occultées, il reprend les épisodes qui expliquent le voyage et la présence d'Isaura et son père à Recife . « *Agora os leitores já sabem, se é que há mais tempo não adivinharam, que a suposta Elvira (...)* » (Isaura, p. 95, ch. XII). Cette explication prenant tout un chapitre, il ouvre le chapitre suivant en se justifiant de ce qu'il appelle « une petite digression », dont il ressasse encore les raisons, pour laisser bien clair dans l'esprit du lecteur que toutes les raisons qui font bouger Isaura sont tout à fait nobles et irréprochables.

*Não pense o leitor que já se acha terminado o baile a que estávamos assistindo. A pequena digressão que por fora dele fizemos no capítulo antecedente, nos pareceu necessária para explicar por que conjunto de circunstâncias fatais a nossa heroína, sendo uma escrava, foi impelida a tomar a audaciosa resolução (...) que pode ser desculpada mas não plenamente justificada em uma pessoa de consciência tão delicada e de tão esclarecido entendimento.* (Isaura, p. 103, ch. 13)

Les circonstances sont fatales comme il se doit, pour justifier une telle inversion des valeurs de la société esclavagiste, et l'on comprend mieux le travail préalable qu'avait fait José de Alencar pour créer et faire place à un personnage esclave dans cette littérature. Ces esclaves qui n'étaient jusqu'alors que des types à peine ébauchés, deviennent ainsi des personnages qui, sans acquérir une complexité assez dense, se chargent des discours divergeant aussi bien par leur forme que par leur contenu du modèle proposé par les maîtres, ce qui sera poussé aux ultimes conséquences par Coelho Neto. Dans le désordre dont est porteuse Isaura, la beauté mais aussi la parole de l'esclave sont évoqués comme de possibles pommes de discorde, tel qu'Alencar l'avait montré dans *O demônio familiar* et Macedo avait

alourdi dans *As vítimas algozes*. Tandis que dans *Isaura*, le déclencheur de la discorde est parfaitement innocent, chez les autres auteurs il aura évolué vers une relative malveillance, pour arriver jusqu'au meurtre chez Macedo. Qu'elle soit innocente ou coupable, le narrateur de Bernardo Guimarães indique clairement où est le pivot de l'intrigue qui va se nouer pour aboutir à la destruction de la famille esclavagiste.

*Era ali com efeito que se achava o pomo fatal, mas inocente, que devia servir de instrumento da desunião e descalabro daquela nascente família. (Isaura, p. 49, ch. V)*

Les quiproquos et les faux documents interviennent dans deux des romans du corpus, induisant les protagonistes en erreur, comme le mystérieux papier contenant l'annotation des dettes du vieux Comendador dans *O tronco do ipê*, qui portent Mário au désespoir. *Isaura*, en recevant des mains de son père le faux établi par Leôncio, est aussi accablée par l'infidélité d'Álvaro.

*Isaura tomou a carta com mão trêmula e convulsa, e a percorreu com olhos desvairados. Lida a carta, não articulou uma queixa, não soltou um soluço, (...) Isaura, p. 152, ch. 20.*

Par un autre faux repris par le narrateur, la narration est parodiée, au chapitre 16, qui démarre par une lettre du fourbe Martinho, dénonçant *Isaura*, mais surtout récapitulant à sa façon l'intrigue, dans une parodie qui pourrait bien révéler une autre face possible des protagonistes ou une autre *Escrava Isaura*.

*Alterando os fatos e as circunstâncias do modo o mais atroz e calunioso, dizia-lhe em frases de taverneiro, que Miguel se estabelecera em Recife com Isaura a fim de especular com a formosura da filha, a qual, a poder de armar laços à rapaziada vadia e opulenta, tinha por fim conseguido apanhar um patinho bem gordo e fácil de deparar. Era este um pernambucano por nome Álvaro, moço duas vezes milionário, e mil vezes desmiolado, (...)Prevalecendo-se das valiosas relações, e da influência de que gozava no país<sup>284</sup> em razão de sua riqueza (...) (Isaura, p. 126, ch. XVI).*

S'ensuit la description de la contrepartie d'Álvaro à l'action de Martinho qui était venu avec la police chercher *Isaura*. Álvaro achète son adhésion et corrompt la justice tout

---

<sup>284</sup> Encore un gallicisme. L'insistante répétition de ces gallicismes serait peut-être à mettre sur le compte de l'ironie du narrateur, qui viendrait s'ajouter aux démontages des clichés romantiques vérifiés dans les dialogues.

comme Leôncio le fera en sens contraire à son retour à Rio, lorsqu'il veut écraser Miguel et, par là, coincer Isaura.

Les documents écrits vrais ou faux ne pouvant pas intervenir dans une intrigue relevant des faits et dits d'esclaves analphabètes dans *Rei Negro*, c'est par le silence de Lúcia que l'erreur s'établit et que ce défaut de parole mènera aux deux sacrifices du roman : celui de la victime et celui du bourreau par le justicier trahi.

Mais bien que discret, le narrateur de nos trois romans joue un rôle déterminant dans la progression de l'action, par des moyens divers que nous verrons dans chacun des récits.

## **Le arrateur induit l'intrigue**

Le narrateur le plus complexe est celui de Alencar dont nous relèverons certaines constantes, comme ses commentaires dubitatifs par lesquels il semble s'incliner à une doxa partagée avec lecteur, à laquelle il feint de croire. Il semble ainsi échapper à l'auto-limitation du narrateur réaliste auquel les autres romans du corpus feront de plus en plus de place et qui doit impérativement s'effacer pour « naturaliser » sa narration, laissant ainsi plus d'espace à « l'autorité du dire », cédant la place à une « instance d'énonciation » plus impersonnelle qui donnera de plus en plus de « sérieux » au narrateur réaliste.<sup>285</sup> Nous trouvons surtout dans ce premier roman de nombreux « naturellement » et « peut-être » introduits par un narrateur sournois qui limite sa vision quand bon lui semble, pour mettre en doute l'honorabilité du Baron et ouvrir l'œil du lecteur sur ce que cache la surface de ce grand et magnanime seigneur, aux manières irréprochables. Il y aurait ainsi dans ce roman un certain nombre de miroirs lisses dont la surface polie induit des mystères à chercher parfois du côté des complexités du monde référentiel, parfois du côté du récit lui-même. Des phrases simples conduisent « naturellement » le lecteur à douter des évidences qui ressortent des épisodes.

*Estava reduzido à penúria, e tinha não só de sustentar-se com decência, como de prover ao futuro incerto de sua mulher e filho: Mário contava então dois anos;(...)  
José Figueiras continuava a viver pobremente, trabalhando com o próprio braço.(...)*

---

<sup>285</sup> Hamon, Philippe, "Un discours contraint" in *Littérature et réalité*, op. cit., p. 134.

*Freitas andava depois de certo tempo um tanto arredio, naturalmente por causa dos olhos de D. Júlia, (...) (ipê, pp. 208-209, ch. X-1)*

Non seulement il est naturel que l'ami du temps de l'abondance s'éloigne lorsque surviennent les temps difficiles, mais ensuite, lorsque la nouvelle de la richesse soudaine de cet ami si opportuniste se répand, produisant une surprise soupçonneuse dans les alentours, le narrateur essaie néanmoins de l'expliquer. Son argument, encore ici, se prévaut des évidences « naturelles » qui entourent cet enrichissement, sans réussir pour autant à convaincre le lecteur, dont le doute doit faire écho à celui d'un entourage lointain, qui ne prend jamais la parole mais qui sert à étoffer le discours du narrateur.

*Esta circunstância bem provada como estava, explicou o fato muito naturalmente ; mas a impressão da súbita mudança de fortuna de Freitas, perdurou ; (ipê, p. 211, ch. XI-1)*

Les suspicions entourent aussi l'enrichissement de Gandra, administrateur devenu propriétaire dans *Rei Negro*. Comme dans le roman de José de Alencar, cette méfiance apparaît à travers des voix anonymes reprises en discours indirect libre, pour désigner le personnage douteux cette fois-ci clairement désigné comme étranger ou immigré. Le narrateur présente les racontars entre guillemets, s'exhumant de toute implication dans ces médisances, et par là même obtenant à peu près le même effet qu'Alencar, dans le sens d'impliquer une opinion publique qui inclut le narrateur dans la construction du personnage.

*E a fazenda, energeticamente administrada por Manuel Gandra, prosperou desenvolvendo-se prodigiosamente. (...)*

*Quando os vizinhos viram as grandes bem feitorias da propriedade, dantes tapéira, puzeram-se a murmurar pelas vendas dos caminhos, pelos negocios da villa: "que o gallego passava notas falsas."*

*Alguns, dando-se por informados, explicavam "que o dinheiro vinha do Reino em canudos de lata mettidos em pipas de vinho ou em barris de manteiga"(Rei Negro, p.17, ch. I)*

Dans *O tronco do ipê*, lorsque le baron se rend compte que le caractère intègre de Mário l'empêchera d'accepter la main d'Alice, il utilise toutes ses ressources d'éloquence pour défendre une cause qui ne peut être que noble. Mais elle n'est peut-être pas aussi lisse qu'un narrateur dissimulé veut faire croire tout en introduisant des adverbes de doute qui font retomber l'éloquence de la phrase. *Foi eloqüente e sublime ; falava pelo coração, e com o vocábulo das paixões nobres e generosas ; com a abnegação, o amor paterno, a amizade ; e talvez mais algum sentimento oculto, e igualmente poderoso. (ipê, p. 310, ch. XVI-2)*. Cette même technique est utilisée lorsque le récit évoque les souvenirs de Alencar lecteur de Balzac

pour tout expliquer, pour réduire à chaque fois le mystère inhérent aux sites et aux hommes à la rationalité que ses contemporains exigeaient du langage qu'on construisait alors à leur intention : *Quando eu fazia essa observação, conjeturando que as palavras talvez houvessem partido desse tubo natural, (...) (ipê, p. 176, ch. I-1). (...) Na desgraça que acabava de suceder, nada havia de sobrenatural.* (p. 202, ch. VIII-1).

La narration peut prendre, dans tous nos romans, des accents carrément feuilletonesques à certains moments. Alencar semble parfois éprouver le besoin de raviver le suspens ou le souvenir de ses lectures enfantines qui rappellent celles de Coelho Neto - *No cérebro alucinado caíam-lhe como gotas de chumbo, idéias horríveis. Fora Alice assassinada? Mário estaria morto também? E aquela carta? Era o sarcasmo de uma vingança cruel?* (ipê, p. 313, ch. XVII-2). Ces résurgences des techniques du feuilleton prennent un tout autre aspect chez Bernardo Guimarães, par exemple lorsque le récit laisse passer les nombreux gallicismes déjà signalés.

L'une des premières utilisations d'images clichés par José de Alencar qui ont attiré notre attention et suscité une certaine perplexité, est la comparaison qui s'impose entre la description de son héroïne, modèle de pucelle irréprochable et celle qu'il fait du lac du Boqueirão.

*Quem lhe via os grande olhos velutados de azul, sempre límpidos e serenos, e os lábios mimosos sempre em flor, comparava naturalmente essa alma pura a um lago sereno engastado em berço de boninas e cuja onda límpida é apenas frisada pela asa diáfana do silvo, pela pétala da flor, ou pelo suspiro da aragem.* (ipê, p. 19, ch. II-1).

Or, tous ces éléments font tout aussi « naturellement » partie de la description de l'abîme liquide et meurtrier qui se cache sous la surface tranquille du Boqueirão, lequel par ailleurs, montre au centre de ses douces ondulations concentriques une fossette, mise en analogie avec le sourire d'une belle fille lequel peut attirer comme un abîme, et qui crée un récit en abyme. *A onda, que Shakespeare comparou à mulher na constante volubilidade, ainda se parecia com ela na voragem daquele sorriso.* (ipê, p. 200, ch. VIII-1).

Chez Bernardo Guimarães, tout en se permettant l'utilisation et amplification de toutes les ressources développées par son précesseur, le narrateur limite ses propres ironies, tout comme le discours argumentatif abolitionniste, qui arriveront principalement pour le compte

des personnages. Le narrateur ici semble plus préoccupé de convaincre par des images issues d'une doxa partagée, que le lecteur serait plus susceptible de percevoir instinctivement, sans passer par la réflexion. Pour ce narrateur, il y a urgence: le langage semble subir le poids d'une injonction faite au narrataire, et privilégier parfois une fonction phatique plutôt que poétique, sans ignorer celle-ci, mais en la mettant au service d'un message. C'est ainsi qu'il construit le rapport de forces entre personnages dès la première scène. Après avoir présenté glorieusement Isaura, il fait entrer sa première interlocutrice.

*Era também uma formosa dama ainda no viço da mocidade, bonita, bem-feita e elegante. A riqueza e o primoroso esmero do trajar, o porte altivo e senhoril, certo balanceio afetado e langoroso dos movimentos davam-lhe esse ar pretensioso, que acompanha toda moça bonita e rica, ainda mesmo quando está sozinha. (Isaura, p. 30, ch. I)*

L'objectivité de la description, dont l'émotion est exclue, alliée à l'assassin « encore dans la fraîcheur de la jeunesse », qui la met à la porte de sortie de la classe des héroïnes romantiques, la place d'emblée parmi les personnages non idéalisés, chargés de transmettre quelques traits plus réalistes de la société de l'époque. Bernardo Guimarães décrit ici un curieux « modèle de défauts » à rejeter peut-être mais aussi passibles d'être désirés et imités par ses jeunes lectrices, surtout celles qui n'étaient pas aussi riches que Malvina, mais qui trouvaient là quelques traits à copier. Son entrée se fait presque à la dérochée, tandis qu'Isaura avait été présentée en toute majesté, mais cette figure bien plus active, plus mouvante, en impose vite à la parfaite statue de l'esclave et leur dialogue, analysé plus loin, contribuera à éclairer chez elles une relation de domination.

La comparaison entre les deux beautés, cependant ne laisse aucun doute : bien que Malvina soit très belle dans sa blondeur, c'est la beauté à la fois métisse et marmoréenne, capable d'incarner tous les idéaux féminins d'Isaura qui l'emporte. Cette comparaison s'oppose sans doute à celles de Macedo, dans *As Vítimas algozes*. Ici, la mucama Esméria est déclarée plus belle par l'esclave sorcier et assassin, *Pai Raiol* ; elle-même est convaincue d'être plus belle que sa maîtresse, cette présomption étant alimentée par la concupiscence des maîtres. Mais le narrateur dément cette supériorité, d'emblée impossible pour des raisons raciales.

*Teresa não era uma senhora formosa ; mas, posta mesmo de lado a superioridade física de raça, era bem-feita, engraçada e mimosa de rosto e de figura a não admitir comparação com a crioula.*<sup>286</sup>

Or, chez Bernardo Guimarães, Isaura est l'incarnation explicite de la déesse de la beauté bien qu'habillée pauvrement, ce qui ne sert qu'à rehausser sa beauté. La simplicité presque pauvre de sa modeste tenue peut certainement être comparée avec celles d'Alice et Adélia dans *O tronco do ipê*, lorsque les deux inspirent au curé un madrigal sur les couleurs de robes relativement simples mais de toute évidence pas pauvres. Elle peut surtout être comparée avec la description immédiatement antérieure, qui met en avant « la richesse et le parfait raffinement » de l'habillement de Malvina. La robe d'Isaura, en modeste indienne, prend une telle ampleur qu'elle forme des ondulations nuageuses, au milieu desquelles elle surgit comme Vénus naissant de l'écume de la mer ou comme un ange dans des brumes vaporeuses. « *Um vestido de chita ordinária azul-clara (...) desdobrando-se-lhe em roda amplas ondulações parecia uma nuvem, do seio da qual se erguia a cantora como Vênus nascendo da espuma do mar, ou como um anjo surgindo dentre brumas vaporosas.* » (p. 30, ch. I). Ange ou déesse, au choix du lecteur, dont les goûts pouvaient ainsi se satisfaire soit de la mythologie grecque soit de l'hagiographie chrétienne. Encore ici, la couleur noire comparait pour valoriser par contraste la blancheur sculpturale d'Isaura, à travers son « seul ornement » : « *Uma pequena cruz de azeviche presa ao pescoço por uma fita preta* » (Isaura, p. 30, ch. I) Objet et attache noirs, matière emblématique de la couleur noire, le jais brillant et dur est présent pour apporter par touches la couleur exclue de la configuration de l'héroïne.<sup>287</sup> Le choix plastique de Bernardo Guimarães, séparant des couleurs pures, qui ne se mélangent pas, est en claire contradiction avec le référent historique et social mais il correspond certainement à l'image que ses lectrices veulent avoir d'elles-mêmes, dans un monde où la couleur blanche est associée à des qualités positives, tandis que le noir ne peut qu'apporter que des associations dévalorisantes dans une société où l'élément noir est en même temps l'esclave. Il nous semble que, contrairement à l'idéalisation simpliste de l'esclave blanche, il faudrait voir ici une parodie des clichés en vogue (et toujours pas révoqués) dans une société esclavagiste lourdement stratifiée dans son organisation et dans son langage, comme paraît l'indiquer la réflexion de Bakhtine :

---

<sup>286</sup> Macedo, Joaquim Manuel de, *As vítimas-algozes – Quadros da escravidão*, (1<sup>ère</sup> éd. 1869). São Paulo/Rio de Janeiro, Ed.Scipione/Casa de Rui Barbosa, 1991, p. 99.

<sup>287</sup> Le jais, « azeviche », revient plus récemment comme comparant pour la peau noire dans un samba d'Ary Barroso e Luiz Iglesias, de 1938, « Boneca de piche » : *Da cor do azeviche, da jabuticaba / Boneca de piche, sou eu que te acaba*, » mais encore ici, le Noir ne peut entrer que comme personnage parodique de lui-même.

*Ainsi, dans la parodie, se croisent deux langages, deux styles, deux points de vue, deux pensées linguistiques et, en somme, deux textes de discours. Il est vrai de dire que l'un de ces langages (celui qu'on parodie) est vraiment présent, tandis que l'autre est présent, mais invisible, comme arrière-plan actif de l'œuvre et de sa perception. Il s'agit d'un hybride intralinguistique, qui se nourrit aux dépens de la stratification du langage littéraire en langages des genres et des orientations.*<sup>288</sup>

Ce commentaire de Bakhtine nous conduit à l'examen du troisième chapitre du roman, qui introduit le frère de Malvina, entré en scène avec trois fonctions précises : tenir deux dialogues avec Leôncio, le premier pour nous vanter encore la beauté d'Isaura qui dépasse les clichés d' « Andalouse de Cadiz » et de « Napolitaine », puisqu'elle est « encore meilleure : une parfaite Brésilienne » (p. 39, ch. III), ayant peut-être ainsi créé un cliché national destiné à une longue vie. Le dialogue suivant se passe entre Isaura et Henrique, dont l'état d'esprit va évoluer de l'éblouissement causé par la pure beauté qu'il a devant lui à la conscience de sa position de force face à l'esclave qui n'a ni le droit ni la légitimité suffisants pour lui résister.

*... como extático contemplando-lhe a beleza. Henrique sentia-se acanhado diante daquela nobre figura radiante de beleza e de angélica serenidade. (...) Por fim Henrique, afoito, e estouvado como era, lembrando-se que Isaura, a despeito de toda a sua formosura, não passava de uma escrava, entendeu que fazia um ridículo papel (...) (Isaura, p.41, ch. III)*

Lorsque Leôncio renonce à forcer Isaura à se donner à lui, le narrateur se sent obligé de faire ressortir les caractéristiques extraordinaires de l'esclave, car le lecteur finirait bien par se dire que cette violence, finalement, faisait partie des faits les plus anodins de son monde. Encore plus que les autres fonctions narratives, ce personnage est construit comme un être d'exception, pouvant ainsi justifier une intrigue exceptionnelle.

*Dir-me-ão que sendo Isaura uma escrava, Leôncio, para achar-se a sós com ela não precisava de semelhantes subterfúgios, e nada mais tinha a fazer do que mandá-la trazer à sua presença por bem ou por mal. Decerto ele assim podia proceder, mas não sei que prestígio tem, mesmo em uma escrava, a beleza unida à nobreza da alma (...) (Isaura, p. 75, ch. IX)*

Tout en laissant l'argumentation abolitionniste pour le compte des personnages et de l'enchaînement des épisodes, le narrateur de temps en temps intervient, et parfois longuement, pour renforcer son message. Lorsque Leôncio repart de Recife, en emmenant Isaura, armé de son droit pleinement assuré par la loi, il se désole dans des constations de l'évidence, pour obtempérer en conclusion :

---

<sup>288</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *op. cit.* p. 431.



*Não tinha remédio senão curvar-se sem murmurar ao golpe do destino, (...) Deplorável contingência, a que somos arrastados em consequência de uma instituição absurda e desumana!* (Isaura, p. 138, ch. 18)

Les discours des maîtres peuvent aussi être construits comme d'impeccables syllogismes dans le cadre d'une logique esclavagiste, la réaction du narrataire étant alors escomptée uniquement en raison des péripéties conduites par la beauté et le caractère d'Isaura. Ainsi, Malvina annonce à Isaura son mariage avec le nain Belchior, exalte l'excellent caractère du fiancé et débite les avantages d'une telle situation. « ... *sempre é alguma coisa sair do cativo e casar-se com um homem branco e livre. Antes assim do que fugir e andar foragida por esse mundo.* » (Isaura, p. 154, ch. 20) Au lecteur et surtout à la lectrice de comparer la belle aventure vécue par l'esclave lors de sa fuite vers le Nord et le destin qui l'attend comme la femme soumise aux lois du mariage avec un subalterne méprisé dans la fazenda toujours sous les ordres de Leôncio.

Dans cette même logique qui compte sur une double lecture pour faire parvenir le message du texte abolitionniste jusqu'à son destinataire, le récit aligne parfois les incertitudes et la fragilité d'Isaura démunie face à son seigneur. Ce sera par l'accumulation de raisons dont la fausseté devient de plus en plus évidente, qu'elle renoncera vertueusement à dénoncer Leôncio à sa femme. La voix narrative espère ainsi finir par faire réagir le lecteur contre cette passivité.

*Revelar tudo a Malvina era o único meio, que se lhe apresentava ao espírito, para pôr termo às ousadias do seu marido, e atalhar futuras desgraças. Mas Isaura amava muito sua jovem senhora para ousar dar semelhante passo, que iria derramar-lhe no seio um pego de desgostos e amarguras, quebrando-lhe para sempre a risonha e doce ilusão em que vivia.* (Isaura, p. 46, ch. IV)

Sous le dévouement absolu, la faiblesse de sa situation s'annule en omnipotente vertu, la même qu'elle attribue par erreur à Malvina, en se trompant d'adjuvant, qui ne pourrait pas se trouver dans la classe des oppresseurs, où la seule exception, romantique à outrance, sera le héros irréprochable et idéalisé. Au chapitre VIII le départ de Malvina laisse Isaura complètement désespérée, comme le note le narrateur, « *ela [Malvina] não deixava de ser um poderoso estorvo ao menos contra os atos de violência, que [Leôncio] quisesse pôr em pratica...* » (p. 73). C'est la narration qui va montrer, lors d'autres rebondissements, que Malvina va finir par prendre le parti de son mari et croire tout ce que lui racontera celui-ci contre l'esclave. Si Isaura essayait de dénoncer le mari de sa maîtresse, elle ne serait

certainement pas crue, comme l'avait très bien compris Lúcia, dans *Rei Negro*, où il devient clair que la situation de solidarité envers ses pairs ou sa famille est un facteur de parfait aveuglement de n'importe quel maître quant aux souffrances des victimes. Ici, le narrateur très conservateur semble trouver un écho cohérent dans le développement du raisonnement de Lúcia, qui finit par constater, comme lui, la « *calaçaria* » habituelle chez les esclaves, pour reprendre le terme de la narration pour le libidinage des esclaves. Ainsi, ce roman qui se veut dénonciation d'une situation, ne peut pas s'empêcher, au moins dans certains passages, de faire tomber d'accord toutes les voix pour attribuer à la morale déficiente de l'esclave la faute pour tout ce qui lui arrive. Tout en explicitant sa situation par des éléments plus réalistes, l'héroïne de Coelho Neto arrive à des conclusions encore plus conservatrices que celle de Bernardo Guimarães.

*Pensou em dar parte aos senhores, dizer tudo, tudo ! mas para que? E as outras, Lucinda, Florentina, Ignacia, Maria da Gloria ... Que lucraram ellas contando? Troçaram-nas e, ainda por cima, a senhora descompô-las, ameaçou-as com o tronco.*

*Lucinda, essa então, coitada! mais leviana, perdida duma vez, dando-se a um e a outro, acabou na ponta da faca de Mangalô, por ciume, numa noite de samba. Contar...! Morreria com o segredo ou só o diria na hora extrema...(Rei Negro, p. 120, ch. V)*

Néanmoins, le personnage féminin dans chacun de ces romans réussit à individualiser et particulariser des drames et à prévenir un total amalgame des personnages secondaires d'esclaves, les personnages réalistes par excellence. Leurs discours interviendront pour fournir au narrateur le point de vue suffisant pour déconstruire au moins en partie son propre discours, forcément aligné sur celui des dominateurs mais qui sera dédoublé dans les dialogues qui opposeront maîtres et esclaves confinés dans le cadre de la fazenda.

Entre la voix des personnages et celle de la narration, il y a d'autres manifestations qui semblent relever directement de la sensibilité d'un auteur qui se met en question dans son récit.

## **Discours délégués et subjectivité**

Il y a un certain nombre de discours du corpus dont on ne peut nier la présence d'une subjectivité d'auteur, surtout lorsqu'il s'agit de Sênio. Ainsi, nous avons décidé de relever ici quelques extraits qui nous ont semblé plus expressifs, comme certaines réflexions de Alencar

sur la nature qui méritent un regard plus particulier. La nature, dans *O tronco do ipê*, si elle n'est pas hostile, représente un défi et s'oppose généralement au protagoniste, qui doit se mesurer à elle et la vaincre pour accomplir sa formation. Mais elle n'est pas là que pour cette opposition physique et source de transformations, elle est aussi un miroir qui doit fournir, surtout au narrateur, des éléments plus chargés d'un poids symbolique afin de lui permettre des réflexions subjectives.

*Talvez para os outros, os nenufars e as plantas que vivem à borda dos lagos, não tenham como para mim, uma expressão melancólica e absorta. O mesmo sucede com os pássaros aquáticos; todos eles são taciturnos e graves. (ipê, p. 189, ch. V-1)*

Dans ce passage, à moins de pousser plus loin une recherche comparatiste et trouver des probables hypotextes contenant des oiseaux aquatiques fiables au site du boqueirão, nous sommes bien obligée de considérer ces éléments comme un épanchement intempestif d'un narrateur qui se met clairement en scène, puisque ces oiseaux ne réapparaissent nulle part ailleurs dans le récit et n'y jouent aucun rôle.

D'autre part, la personnalité torturée de Mário semble incarner plus d'une fois plusieurs questions vitales pour José de Alencar lui-même. Détrompé dans son ambition, voyant sa brillante carrière politique coupée justement en raison de son orgueil, voire de son individualité exacerbée, ce descendant de deux générations de révolutionnaires, d'exilés, de prisonniers et prisonnières politiques fait entendre à son Hamlet dilacéré une voix qui le tance. Or, cette voix n'est pas, comme on pourrait l'espérer, celle de la conscience du héros (elle aurait sa place dans l'analyse de son caractère), mais celle du passé, qui s'oppose à sa tentation faustienne de trouver une place dans l'organisation moderne de la société. Alencar, membre du parti conservateur contre lequel son père avait toujours lutté, et d'autre part, souvent défenseur d'une plus grande reconnaissance de la valeur et de l'intégrité de ce père vénéré, revoit peut-être à travers Mário et ses dilacèvements ses propres perplexités lorsqu'il avait lui-même dû choisir entre des valeurs plus ou moins exigeantes et en tout cas complexes. Ici, le protagoniste voit se réveiller le passé et la mémoire de son père, radicalement éliminé du récit par ses propres choix d'indépendance vis-à-vis de l'ordonnement patriarcal, tandis que lui-même hésite sur son propre devoir.

*Entretanto não se deixava o passado condenar sem reagir com energia. Uma voz íntima, submissa, vaga, mas incessante como o estalido da filtração que mina gota a gota do rochedo; (...)*

*- Chamas inveja à repugnância que a virtude experimenta pelo crime; (...) não há dúvida: o Sr. Mário Figueira civilizou-se! Adquiriu essa admirável ciência que ensina a ir com o mundo; a aceitá-lo como ele é realmente, e não como sonham os moralistas. (ipê, p. 292, ch. XII-2)*

Sênio pointe sa maturité pour marquer ce récit de sa tristesse et de son découragement face aux désillusions subies.

*Feliz idade em que a imaginação entre risos de prazer edifica palácios com essas figuras coloridas! Mais tarde, em vez de castelos de cartas, são os castelos de vento, edificados com as ilusões e as esperanças de nossa alma. Vem um sopro de criança e arrasa o suntuoso palácio. O menino reúne as cartas e levanta novo castelo. O homem de balde tenta coligar as ilusões que tombaram: não encontra nem o pó; desfizeram-se em fumo. (ipê, p. 237, ch. XVIII)*

Ce narrateur trop présent dans tout le récit du *Tronco do ipê* se réserve entièrement le premier chapitre, où il parle à la première personne, exprime ses opinions, reprend ironiquement les discours des bigotes du lieu sur l'esclave sorcier et introduit des caractéristiques du langage des Noirs (« *seu mestre dele* », etc.). Il nous semble que malgré ces emboîtements de discours indirects libres, tout ce chapitre doit être considéré comme un long discours propre à un narrateur complexe, mais qui parle surtout en son propre nom.

Dans *Isaura*, ce sont en général les personnages qui prennent en compte directement leurs discours ; néanmoins l'on peut reconnaître la voix d'Isaura, toujours pareille à elle-même, c'est-à-dire, marmoréenne et exemplaire dans certains discours indirects.

*Preferia antes morrer como sua mãe, vítima das mais cruéis sevícias, do que ir por suas mãos lançar uma nuvem sinistra no céu até ali tão sereno e bonançoso de sua querida senhora. (Isaura, p. 46, ch. IV)*

Dans les discours indirects attribués à Macambira, au moins lorsqu'il rêve dans ses délires d'un passé recréé par Balbina, Coelho Neto ne pense pas à adapter le récit à un quelconque langage autre que celui du narrateur, peut-être en raison de la nature épique et mythique du protagoniste. Lúcia, personnage idéalisé dans le sens de la pudeur et de la peur, est également préservée de tout effet « centaure stylistique » défavorable. Lorsqu'elle emploie un terme plus réaliste, c'est en citant les paroles d'un autre.

*E tinha pena do negro, tão credulo, coitado ! Nhô Julinho só por gabolice seria capaz de espalhar o que fizera. Detestava Macambira e sua vaidade era possuir todas as mulheres, ter filhos de todas, ser o “ganhão”, como dizia Tiburcio. (Rei Negro, p. 121, ch. V)*

Balbina a son discours repris par un narrateur qui essaie de s'adapter au personnage lorsqu'elle rêve ses souvenirs douloureux, ou bien lorsqu'elle réfléchit, impuissante devant la mort de Lúcia. Laissant libre cours à ses réflexions, elle récapitule des caractéristiques de la vie dans la fazenda et, dans ce discours réaliste où l'on reconnaît la voix du personnage, Coelho Neto réussit remarquablement à harmoniser les paroles du personnage populaire et le langage érudit du narrateur.

*Ah ! tempo... Um suspiro levantou-lhe o peito. Pôz-se a resmungar um canto triste. Os olhos viam muito longe, no passado. Êh! Macambira... Fôsse lá!! Quem ousaria affrontá-lo daquela modo? Quem! ? (Rei Negro, p. 183, ch. VII)*

*Se estivesse ali ella não teria morrido, mas só com a preta velha, coitada ! O senhor... não vê que elle ia pagar medico para uma escrava... ! nem para a mulher, quanto mais...! (Rei Negro, p 221, ch. IX)*

À plusieurs autres reprises, Coelho Neto tient à reproduire le langage des esclaves avec leur accent. Malgré l'incidence dans la notation déséquilibrée critiquée par Antonio Cândido, il faut reconnaître que cet « autre » qui parle ici le fait souvent avec couleur et vivacité. Cependant, lorsqu'il s'agit de la parole de l'esclave notée directement, il va reproduire le langage oral comme déformation, ce langage de « l'autre » devenant un langage « autre ». Étant donné que, dans les romans du corpus, ce langage est toujours celui de l'esclave, nous verrons ces registres dans l'analyse des discours de ces personnages.

Chez Coelho Neto, l'emploi du style indirect libre se réfère le plus souvent à Macambira, Lúcia, Balbina ; ce sont eux les plus rêveurs, et les seuls qui délirent, mais les rêveries écologiques de Gandra sont aussi notées de la même façon. Lorsque les discours de tous ces personnages sont rapportés par le narrateur, il évite le « centaure stylistique » présent partout ailleurs. En particulier, Gandra doit être épargnée de toute dévalorisation de son langage, au moins ci-dessous où se charge d'un problème récurrent chez Coelho Neto, qui est celui de la préservation de la forêt primaire, symbolisée plus fortement dans le conte

« Banzo », mais qui trouve ici une expression succincte dans les goûts du personnage exprimées par le récit.

*Gandra tinha gosto e, conhecendo, por experiencia, a utilidade das florestas, não consentia que tocassem em arvore das que faziam sombra á casa. “Não faltavam capoeirões, fôsem lenhar alhures. » Gosava sentindo o cheiro acre e sadio das resinas, ouvindo os passaros livres e, á noite, do seu dormitorio, que era um salão cercado de persianas, escutava, com enlevo, o frondejar da matta. (Rei Negro, p.17, ch. I)*

Après les voix des uns et des autres, ce sera le rapport établi par l’organisation fictionnelle entre les personnages, les figures ainsi formées, qui viendront compléter le tableau de la fazenda tel que représenté dans nos trois romans de la vallée.

## **CHAPITRE II**

### **RAPPORT DES FORMES ET DES COULEURS**

Les œuvres du corpus dessinent un parcours chromatique symbolique. Du tronc de l'arbre mort dont la forme vivante portait les couleurs nationales, animé par un vieil esclave noir et soumis, nous passons à une esclave blanche qui apporte le désordre dans la société basée sur un esclavage dont la couleur noire est le fanal qui se dérobe et qui menace de brouiller ses repères esthétiques et éthiques. Ensuite nous avons un esclave à la couleur noir éclatant, bien plus aristocratique que son seigneur blanc, immigré enrichi rustre et roturier, tandis que lui est la fils d'un ancien roi africain capturé. De la cohérence et de l'exigence morale du personnage, incompatibles avec sa condition servile, va naître le dénouement tragique de ce roman.

Nous partons ainsi d'une relation verticale qui descend du blanc au noir, sans contestation d'aucune des parties chez Alencar, pour passer à une phase de perturbation « chromatique » de cette hiérarchie littéraire et sociale chez Bernardo Guimarães, pour arriver à la subversion totale de cette relation, non seulement dans l'intrigue mais dans la construction des personnages avec la prédominance de la couleur de l'esclave, c'est-à-dire, de sa couleur noire et nette sur le maître blanc aux tonalités brouillées par la décadence des gens et des lieux.

Chacun de nos romans va apporter sa propre solution littéraire et ses valeurs symboliques au tracé de ce parcours.

#### **a) Un chromatisme orienté et expressif**

##### **Des lignées spirituelles du noir au blanc**

L'œuvre de Gilberto Freyre, comme celle de Alencar, révélerait une profonde tendresse pour le Noir, ou, plutôt, selon Dante Moreira Leite, pour l'esclave noir, celui qui connaît sa position et sait s'en contenter:

... *aquele que “conhecia a sua posição” – como o moleque da casa-grande, como o saco de pancadas do menino rico, como cozinheira, como ama de leite ou mucama da senhora moça. Nesses casos, o branco realmente não tinha preconceito contra o negro, podia até estimá-lo.*<sup>289</sup>

Serait-ce le cas de Alencar? En tout les cas, l'harmonie qui règne entre maîtres et esclaves dans la fazenda est fondée dans la reconnaissance mutuelle de la légitimité sans faille des rôles joués par les uns et les autres à l'intérieur de leur monde. S'il y a des questions à régler, des désordres à dénoncer, ce n'est pas à l'intérieur de ce groupe soudé. Dans *O tronco do ipê*, le conflit s'établit entre Blancs, jamais entre Noir et Blanc ; et il n'y pas ombre de confusion entre leurs figures clairement délimitées.

Dans la fazenda du Boqueirão, il n'y a pas de métissage chez les personnages de Alencar ; parmi les types qui les secondent, il y a une *mucama* désignée une fois comme « *a parda* » (la mulâtresse), mais les couleurs des uns et des autres découlent généralement ou se déduisent de leur position de maître ou d'esclave. Et, à partir de là, « chacun connaît sa place » ou le rôle qu'il a à jouer. Ceci dit, nous verrons plus loin qu'Alencar va se servir de cette limitation même pour assigner des fonctions littéraires aux significations plus complexes à ses personnages de toutes les couleurs.

Dans la polarisation des fonctions, déterminée par ces couleurs tranchées, nous avons en priorité la filiation qui s'établit entre, d'un côté les deux protagonistes, Mário et Alice, et de l'autre leurs parents spirituels, deux Nègres, souvent diminués dans leur langage – « *leur demi-langue* » - ou bien mis sur le même pied que les animaux, mais qui malgré tout cela, sont les ancêtres désignés par la construction narrative pour établir une lignée directe entre eux et les protagonistes.

*Ambos se desvaneciam de ser um tanto ascendentes de seus prediletos. Benedito, como fora pagem grande do pai de Mário em criança, considerava-se até certo ponto avô do menino. Da mesma forma tia Chica, que tinha criado a mãe d'Alice, olhava para esta como se fosse em parte sua netinha. (ipê, p. 199, ch. VII-1).*

Cette parenté affective est loin d'être unilatérale, car Alice n'a pas besoin d'expliquer à qui elle se réfère lorsqu'elle évoque la maison de son unique grand-père : « *Naquele*

---

<sup>289</sup> Leite, Dante Moreira, *op. cit.* p. 311.



*cambuazeiro, você me amarrou um dia com a sua gravata para que eu não o acompanhasse até a casa de vovô.* » (*ipê*, p. 281, ch. IX-2) Étant donné que, très opportunément ce vieux couple n'a pas d'enfants, toute leur tendresse se concentre sur les deux enfants blancs, auxquels ils transmettent tout leur savoir, qui par ailleurs constitue tout le savoir que ces enfants reçoivent dans la transmission générationnelle. Tout aussi opportunément, la froideur de sa mère explique qu'Alice la remplace par la grand-mère symbolique noire, puisque, à l'intérieur de la *Casa Grande* seulement son père semble l'aimer, tout comme son ancêtre littéraire, Lucie de Lammermoor, partagée comme elle entre deux amours masculins qu'elle n'arrivera pas à concilier : *Elle ne sentait que trop le mépris de son amoureux pour un père qu'elle avait toujours regardé comme le meilleur, le plus affectionné des amis, et dont la tendresse l'avait souvent consolée de la dureté dédaigneuse de sa mère.*<sup>290</sup> En reprenant cette intrigue qui se terminait tragiquement, Alencar s'en sert en brisant sa cohérence dramatique dans une ambiguïté plus appropriée à l'époque qu'il recrée dans son roman.

De son côté, Mário n'a pas de père, et ne peut avoir confiance en son protecteur attiré ; outre l'esclave, il aime aussi sa mère, mais il n'y a aucun dialogue entre eux. Il n'y a aucun dialogue non plus, et l'on peut dire, aucun échange ou contact entre Alice et sa mère ; elle reçoit apparemment tout de sa *vovó preta*, car sa mère, toujours décrite comme une personnalité froide et distante, à la beauté marmoréenne, « n'est pas intervenue dans son éducation ». Sa formation comme modèle de la parfaite « jeune fille brésilienne » élevée au sein de la famille pour être une parfaite maîtresse de maison semble être due uniquement à ce qui l'entourait, c'est-à-dire à l'environnement minéral, végétal et animal, auquel sont identifiés les esclaves, ce qui est confirmé par la mémoire du temps gravée sur les murs de la maison :

*A baronesa não se preocupava com a educação da filha, mas tal era a força do costume, que a moça achou nas tradições e hábitos da casa o molde onde se formou sua atividade.* (*ipê*, p. 258, ch. III-2).

Comme sa mère ne lui transmet rien, c'est la maison, le lieu, avec ses traditions qui lui fournit une lignée de parole et de gestes à reconstituer. Mais la seule détentrice de ces traditions dotée d'une voix humaine est *Tia Chica*, celle qui se rappelle et transmet ce que racontait une lointaine bisaïeule d'Alice, lui permettant ainsi de connaître les légendes qu'elle

---

<sup>290</sup> Scott, Walter, *op. cit.*, p. 305.

voudra préserver pour rendre aux lieux toute leur densité poétique et historique. Ainsi, pour Aline la citadine, plus réaliste, le *boqueirão* n'est qu'un puits profond, mais Alice rétablit la vérité romanesque et romantique du récit, en citant son ancêtre spirituelle, sa grand-mère noire.

- *Ah, já sei, exclamou Adélia; é um buraco muito fundo.*

- *Não, respondeu Alice. É um palácio encantado que há no fundo da lagoa... onde mora a mãe-d'água.*

- *Como é que você sabe?*

- *Vovó é que me contou uma vez.*

Le narrateur assure par ailleurs que, si les traditions se transmettent, c'est grâce aux femmes, qui en vieillissant, se plaisent à raconter leurs souvenirs à leurs petites-filles, qui les emporteront vers leurs nouvelles familles. Mais ici, la narration contredit le narrateur, car la lignée du sang n'est pas respectée. Ce sont les lieux, les images, les esclaves qui assurent cette transmission. Tandis que la famille d'Alice est celle des usurpateurs nouveaux venus sur les lieux, les esclaves assurent la transmission de la mémoire par une parole aussi détériorée que celles de la tradition portugaise, des objets et des lieux qui témoignent du passage du temps.

*o auto e o retábulo, tinham certo cunho vetusto que se imprime nos objetos, ainda mesmo inertes, como a ruga na face humana. (...) Também as figuras dos santos e pastores, ainda que bem conservadas, mostravam nas cores das roupas certa aspereza que provinha sem dúvida do ressequido das tintas. (ipê, p. 270, ch. VI-2)*

Il faut rappeler également le rôle d'intermédiaire que joue l'esclave, entre les enfants bien élevés, auxquels il est interdit de toucher, de goûter à ce qui les entoure, et la nature, comme le fait Gilberto Freyre, dans sa préface à *O tronco do ipê*. Dans ce roman, cette relation est exemplairement illustrée dans les dialogues décontractés entre les deux filles blanches et riches, le garçon blanc et pauvre en situation de dépendance révoltée, et les esclaves désinvoltes, représentés par les *mucamas* et le *pagem*. Ces esclaves sont les seuls qui ont le droit de toucher les éléments de l'espace qui les entoure, comme ils seront les seuls à rétablir les liens de la mémoire effilés par le temps. C'est par ailleurs uniquement dans une situation d'intermédiation et de va-et-vient que la *mucama* apparaît dans son mélange de couleurs, et même ici dans un moment où sa couleur est cachée par une épaisse couche de la *jaca* que Mário a fait exploser sur sa tête. L'action qu'elle entreprend en courant le dénoncer à ses maîtres est également de messenger, de dénonciateur du manque de limites dans la relation entre les enfants blancs et la nature qui les entoure, contraire aux interdictions émanant de la

*casa grande* où elle se dirige ; c'est alors seulement que les couleurs d'un personnage sont décrites comme mélangées.

## **Des couleurs qui s'attirent et se confondent**

Dans le roman de Bernardo Guimarães, c'est l'attraction des couleurs les unes par les autres qui prime, vérifiée dans les dialogues construits autour de la couleur, dans les affrontements verticaux et horizontaux. La principale manifestation de ce mouvement est la relation d'amour entre l'homme blanc du sucre et l'esclave métisse du café, parallèle à la relation de haine entre deux représentants de moments différents de l'histoire nationale, l'affrontement entre Nord et Sud. Mais le théorème constant est donné depuis la récapitulation du désir du « méchant » (selon les moments) vieux *Comendador* blanc par une esclave mulâtre, de l'intervention d'un immigré portugais gentil, blanc et libre qui « à force de caresses » fait à la pauvre esclave une belle petite fille métisse, pivot de l'intrigue et qui relance l'histoire. Le rebondissement est fourni par l'amour de la vieille femme malheureuse pour la fille de cette esclave et son subséquent refus de la libérer, par peur de la perdre. Cette situation, récurrente dans plusieurs romans de l'époque, sera évoquée plus loin dans ses différentes concrétisations dans des textes. La belle est maintenue en esclavage et peut ainsi être convoitée à son tour par le successeur et encore plus méchant héritier, qui méprise sa femme blanche, tout comme son père, mais cette fois-ci, le chevalier sauveur vient de l'extérieur et la force est avec lui. L'union des deux figures modernisantes, c'est-à-dire, l'abolitionniste blanc et l'esclave métisse, fait exploser le méchant esclavagiste – littéralement – qui se tire une balle dans la tête.

Déjà dans la présentation d'Isaura, dans les premiers paragraphes du roman, les couleurs se complètent, à partir de la lumière dégagée par la couleur noire qui entoure le visage d'Isaura, dans une harmonie en noir et blanc reflétée par les touches du piano.

*As linhas do perfil desenham-se distintamente entre o ébano da caixa do piano, e as bastas madeixas ainda mais negras do que ele. São tão puras e suaves essas linhas, que fascinam os olhos, enlevam a mente, e paralisam toda análise. A tez é como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuance delicada, que não sabeis dizer se é leve palidez ou cor-de rosa desmaiada. (Isaura, p. 29, ch. I)*

Mais les cheveux noirs et bien ondulés d'Isaura n'entourent pas que son visage et son buste, ils cachent complètement le luxueux dossier où elle s'appuie et se répandent encore pour faire ressortir la blancheur de son « front de marbre », tous des éléments qui la rapprochent à la fois des légendes et des statues d'antiques mythologies, dont les références abondent dans les différents discours du roman. Nous avons déjà vu la robe qui se transforme en écume de la mer pour encadrer la déesse, ici ce seront les cheveux qui envahissent le décor avec la couleur noire qui ne pouvait pas entâcher l'épiderme de l'héroïne.

*Os cabelos soltos e fortemente ondulados se despenham caracolando pelos ombros em espessos e luzidios rolos, e como franjas negras escondiam quase completamente o dorso da cadeira, a que se achava recostada. (Isaura, p. 29, ch. I)*

Pour Antonio Candido, faute de connaissance directe des personnes et des lieux référés dans le roman, Bernardo Guimarães se serait contenté de l'aspect légendaire plutôt que référentiel : « *O resultado não foi bom : o livro se encontra mais próximo das lendas que dos outros romances, quando o seu próprio caráter de tese requeria maior peso de realidade.* »<sup>291</sup> Cette injonction même semble pouvoir être satisfaite lorsque les trois romans sont mis ensemble sous l'angle d'éclairage permis par le corpus, comme nous essayons de démontrer. Cela se précise encore à travers les dialogues et la construction des personnages secondaires qui seront vus en détail plus loin. Ici, l'aspect légendaire semble s'associer à des éléments réalistes pour rendre compte du but de la narration. Dans le portrait d'Isaura la couleur noire envahit les pourtours du tableau, tout comme les « bâtiments accessoires » liés au monde sombre du travail se situaient au fond du paysage de la fazenda. Légitimé dans l'ébène brillant du piano et dans l'abondante chevelure, le noir n'apparaît pas dans la couleur de la peau d'Isaura, mais il sert à en rehausser la blancheur, simplement « embuée par une nuance délicate », et à lui donner sa lumière par contraste.

C'est Malvina qui va exprimer les préjugés de la société blanche, même et surtout lorsqu'elle se veut « amie » de l'esclave. Elle sera aussi l'une des voix qui décrivent la beauté d'Isaura comme la négation du sang noir. *És formosa e ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue escravo.*(Isaura, p. 31, ch. I) De la même façon, après avoir loué la voix de l'esclave, elle lui interdit de chanter sa triste chanson autobiographique, car elle doit être heureuse d'être appréciée par ses seigneurs, d'être belle et bien élevée, au point que

---

<sup>291</sup> Candido, Antonio, *Formação da literatura brasileira, op. cit.*, p. 238.

personne ne croirait qu'elle est esclave. Elle nie ainsi, une deuxième fois, l'être même de l'esclave, lui dérobant, après sa constitution métisse, l'expression de son histoire personnelle et réelle par son chant. Malvina est clairement l'une des voix de la doxa, un écho à la sensibilité de la société esclavagiste qu'il faut aborder par l'argument du mérite personnel et sentimental pour lui présenter la question épineuse de l'esclavage. *Por que razão não libertam esta menina ? – dizia ela um dia à sua sogra. – Uma tão boa e interessante criatura não nasceu para ser escrava. (Isaura, p. 37, ch. II)*

Ainsi, l'harmonie des couleurs attirées les unes par les autres chez Bernardo Guimarães ne sera une solution au problème de l'esclavage que chez le couple des protagonistes parfaitement romantiques. Ailleurs, dans les discours des personnages secondaires, plus réalistes, cette harmonie apparaît clairement comme un leurre et la façade lisse qui commençait à laisser apparaître des fissures à une lecture attentive du *Tronco do ipê* se lézarde d'avantage, même avant la rupture constatée par Coelho Neto.

## **Des couleurs qui se brisent**

Le chapitre initial de *Rei Negro* dresse les portraits démoralisants de la famille blanche, dont les personnages seront analysés plus loin, et il cède la place à la bravoure et à la netteté de la description épique du deuxième chapitre de *Rei Negro*, entièrement dédié à l'esclave. Macambira est présenté d'emblée comme un héros parfait, sans peur et sans reproche, aux couleurs nettes, où le noir apparaît finalement comme couleur de peau légitimée esthétiquement, rehaussée non seulement par son éclat et pureté, mais par une résonance épique.

*Macambira era um bello typo de raça. Trinta annos sadios, alto, entroncado, erecto como uma columna, tinha, no porte esbelto, desembaraçado, a elegancia viril e airosa dum athleta.*

*A côr retinta luzia-lhe no rosto como verniz lustroso. Pouca barba, dois laivos em cada face. A bôca forte cerrava-se-lhe em labios grossos, os olhos grandes, severos, dum brilho fixo, explosiam dominio. (RN, p. 25, ch. II)*

L'éclat noir et pur de Macambira va finir par se brouiller dans la poussière des branchages de la forêt lorsque celle-ci ne pourra plus le protéger, en conséquence des crimes

permis et provoqués par la situation d'esclavage, qui finit par démanteler la fazenda et anéantir ses occupants. Des nuances d'ombre, de putréfaction et de substances gluantes vont marquer à certains moments l'espace de Balbina, comme lorsque le récit la rapproche de la mort de l'enfant illégitime, du crime et de la disparition de Macambira, et que sa solitude se précise.

*No interior a penuria era sordida. Chão de pocilga, esburacado; molambos sujos trapejando em cordas, (...) um pote d'agua bojudo, manchado como de lepra (...)*

*Minhocas colubrevavam pelos cantos na terra fôfa, baratas fervilhavam e correções de formigas filetavam o solo em traços iterativos.*

*Á noite, á luz baça da candeia ou ao livor dos tições do borralho, eram correrias e chiar de ratos, (...)(Rei Negro, p.196, ch. VIII)*

Symptomatiques, les adjectifs attribués à Macambira au début du chapitre II, dans une description parnassienne par excellence, de statuaire antique, et surtout sans émotions, sans passions, remplacent systématiquement l'adjectif « noir » par des métaphores plus conformes à l'esthétique dominante : *côr retinta, verniz lustroso ; boca forte, labios grossos; olhos grandes, severos; explosiam dominio. (...)* suivis par d'autres caractéristiques tendant à figer son image dans une dureté statuaire, *austeridade de maneiras, ar taciturno e altivo*, tandis que la désignation *negros* va apparaître immédiatement après, associée à des bandits, des traîtres qui lui ont préparé une embuscade qu'il a su désamorcer par ses qualités épiques. (...) *bravura desabrida, provada em recontros na serra e numa tocaia que lhe armaram negros duma fazenda visinha (Rei Negro, p. 25-26, ch. II)*. Ce n'est que plus loin, lorsque la narration reprend des discours des esclaves émis dans des lieux réservés au travail qu'il finit par être happé par ses semblables :

*Na vasta e tenebrosa cozinha tisonada de felugem, com sanefas de picuman pannejando nos caibros, no « quadrado », na roça ou à beira do correjo onde batiam roupa, as negras commentavam, com despeitada malicia, aquella aversão, atribuindo-a a bruxarias de Balbina.*

*Em verdade, o negro, sempre casmurro, evitava as raparigas tratando-as d'alto, à distancia, como enojado. (Rei Negro, p. 30, ch. II)*

Dans ce roman empreint de sensualité sous toutes ses formes, visuelle, épidermique, et même « chorégraphique » en quelque sorte, c'est paradoxalement le contact physique, toujours reprobé, qui provoque inévitablement les rebondissements tragiques : contact entre

maîtres et esclaves, entre les enfants et la nature, entre la peau et l'air, l'eau, la terre et même entre le couple des protagonistes noirs, toujours dépeint sous des présages menaçants.

De même, la proximité entre *senzala* et forêt, entre *casa grande* et *senzala*, entre la fazenda de l'esclavage et le *quilombo* où se réfugient les nègres marrons, ainsi qu'entre les premiers temps de la fazenda et la fin de la période esclavagiste, tout cela va faire ce heurter et se briser tous ses éléments contradictoires mis en contact dans un cadre serré. Ce roman peut clore l'examen de la représentation « plastique » du monde des fazendas, par le choc des couleurs et de tous les autres éléments convoqués pour recréer le désir impossible de faire briller la couleur noire dans l'univers esclavagiste. Après les couleurs, nous verrons les figures qui organisent l'intrigue des romans de la fazeneda.

## **b) Les constellations**

Comme dans la famille patriarcale, tout commence par quelques ancêtres qui, dignes ou indignes, se succèdent d'un roman à l'autre comme le pôle initial d'une intrigue animée par les problèmes de transmission de l'héritage et des relations déterminées par le pouvoir seigneurial, centre de constellations à peu près constantes dans les trois fazendas du corpus.

Le problème toujours ramené au centre de l'intrigue de tous les romans du corpus, est la fragilité de la chaîne de transmission d'une propriété sacralisée, celle de la terre et des esclaves, mais dont les maîtres sont devenus indignes. L'apogée du *Segundo Reinado* et des fazendas esclavagistes de la vallée est marqué également par l'ascension et l'anoblissement d'un grand nombre de propriétaires terriens. "*Concedeu Dom Pedro II, de 1840 a 1889, oitocentos e setenta e seis títulos, e seu pai, de 1822 a 1831, menos de cem.*"<sup>292</sup> Les barons du café comme les *comendadores* qui les précèdent systématiquement dans notre corpus, seront ainsi au centre de nos histoires qui essaient de cerner le cadre de vie des premières fazendas de café. Le monde formé par les hommes et les terres sous les ordres de ces maîtres d'étendues si vastes placées sous les ordres d'un seul seigneur forment la toile de fond sur laquelle nos auteurs essaient de reconstruire les traits qui marquent la société brésilienne à un certain moment, des traits qui à la fois continuent et différencient ces fazendas de ses précurseurs.

---

<sup>292</sup> Taunay, Affonso de E. , *Pequena historia do café, op. cit.*, p. 201.

*Com a irrupção do café pelas encostas da Serra do Mar acima e pelas terras dos planaltos fluminenses, paulista e mineiro, ia crear-se no sul uma aristocracia territorial destinada a fazer contraposição à velha hierarquia dos senhores de engenho setentrionais. Era a dos fazendeiros, aos quais regeia o mesmo espírito existente entre os seus predecessores e êmulos, donos dos canaviais.*

*Nada mais natural, aliás, pois tanto uns como outros teriam um ambiente absolutamente homogêneo: o do regime escravocrata. E, assim, se crearia a mentalidade fazendeiral.*<sup>293</sup>

Moins de barons dans le Nord sucrier, donc, puisque D. Pedro II, qui a anobli le plus grand nombre de *fazendeiros*, l'a fait à l'époque du café et non plus de la canne à sucre. L'historien Taunay, tout en mettant en avant une homogénéité entre les deux richesses successives – canne et café – créée par la présence de l'esclave, rappelle la prééminence de l'une d'elles. Les maîtres de moulin (*senhores de engenho*) du Nord, il les désigne comme la *vieille hiérarchie*, émule des nouveaux riches et nouveaux aristocrates du Sud, les nouveaux aspirants aux postes de pouvoir. Cette vision de l'apparition d'une aristocratie terrienne et plébéienne dans le Sud-est est ressentie et problématisée par la littérature. Le *Baron-fazendeiro* dans *O tronco do ipê* est un parvenu ambitieux, le méchant Leôncio, fils gâté d'un *Comendador* du café, dans *Isaura*, perd ses moyens face à un fils de *senhor de engenho*, abolitionniste aristocratique, légitime *leão do norte*, tandis que dans *Rei Negro*, la débauche du vieux *Comendador* s'associe à l'ambition brutale de l'immigré portugais pour produire un rejeton qui résume tous les vices de la nouvelle classe créée à la fois par le café et par les changements économiques qui en découlent.

Nous essayerons de montrer, à travers les textes de nos romans de la fazenda, en quoi cette littérature absorbe et reflète des situations précédentes et comment elle crée volontaire et consciemment un autre monde différent des vieux et aristocratiques moulins à sucre du Nord-est. La « *mentalidade fazendeiral* » à laquelle se réfère Taunay ci-dessus aura ses marques et se réalisera autrement lorsqu'elle doit se reconstruire dans la vallée jusqu'alors inexplorée, où s'arrêtent ceux qui reviennent des mines d'or qu'ils ont fini d'exploiter vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>293</sup> *id. ibid.*, p. 199



## **“*Pai mineiro, filho cavaleiro, neto sapateiro*” – grandeur et décadence en quelques générations.**

Cet aphorisme, variante régionale de la forme plus connue, *Pai rico, filho nobre, neto pobre*<sup>294</sup>, rend bien compte d’une chronique locale qui reprend et accentue une histoire concernant un référent national plus vaste mais qui présente des caractéristiques particulières dans la vallée du Paraíba. Les termes de cette expression s’expliquent par l’histoire de l’occupation de cette région.

Les premiers occupants de la vallée étaient les héritiers des chercheurs d’or qui, allant vers le Minas Gerais, suivaient le cours du fleuve Paraíba entre la Serra do Mar et la Serra da Mantiqueira à la recherche des abondants affleurements d’or et de diamants, qui scintillaient d’abord dans le sable des ruisseaux et par la suite à l’intérieur des galeries creusées jusqu’à leur épuisement, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les fazendas de la vallée sont les terres obtenues par ceux qui sont revenus des mines épuisées, demandant des aires agricoles à exploiter. Ces *sesmarias* furent attribuées, d’abord par la couronne portugaise et ensuite par la monarchie brésilienne, à ceux qui avaient les moyens de les cultiver, c’est-à-dire, ceux qui avaient assez d’argent et, surtout, qui possédaient des esclaves en nombre jugé suffisant pour exploiter et occuper effectivement la terre. Ils se sont installés, parfois en expulsant ou en déplaçant de petits cultivateurs, des *posseiros* déjà installés dans la région, occupés à des cultures vivrières et sans titre officiel de propriété, lesquels seront progressivement absorbés ou marginalisés par la monoculture envahissante du café.

Les premiers arrivés, les *mineiros* dont parle le proverbe ci-dessus, furent de vrais pionniers, avec ce que cela représente de privations et de violence pour l’implantation et la défense de leur propriété ; plus tard ces fazendas évoluèrent vers un style de vie luxueux et confortable, pour devenir ensuite, mais en quittant la vallée pour le Centre et l’Ouest de l’Etat de S.Paulo, les entreprises commerciales et industrielles des temps modernes.

Stanley Stein divise l’occupation de la vallée en trois périodes, dont la première, qu’il appelle « d’expansion », va de 1800 à 1830. Pendant ces premières années, toute l’attention était absorbée par la construction d’abris rudimentaires, l’abattage de la forêt, la plantations de

---

<sup>294</sup> Les deux formes proverbiales évoquent une histoire d’enrichissement, avec une première génération qui fait fortune, une deuxième qui devient raffinée et dépensière et une troisième qui retombe dans la pauvreté.

vivres pour fournir l'aliment au *fazendeiro* et à ses esclaves, en attendant les quatre années qu'il faut au caféier pour commencer à produire. C'est l'époque de la construction d'une autonomie pour les fazendas, de la terre pas chère et abondante. Ces occupations pionnières étaient entourées par la forêt et le seul contact de ces défricheurs avec le monde se faisait lorsque des voyageurs ou des caravanes s'arrêtaient pour la nuit. Malgré leur isolement initial, ce fut à partir de leurs installations primitives que se créèrent les premiers noyaux de peuplement, avec les va-et-vient des hommes libres et esclaves entre champ et forêt, semailles et récoltes, transport et vente de la production qu'il fallait placer chez les *comissários*, ces agents commerciaux et financiers des *fazendeiros* sur la place de Rio de Janeiro.<sup>295</sup>

Les bénéfices obtenus avec la vente du café retournaient à la fazenda investis en esclaves dont le nombre croissait à chaque récolte, pour augmenter et étendre la plantation ; ainsi, bientôt le café occupa-t-il une place prépondérante, remplaçant la canne à sucre et les cultures vivrières dans l'économie de la vallée. Vers la moitié des années 1830 cette culture ne présentait plus de risques et c'était le nombre de caféiers, lié au nombre d'esclaves que possédait le *fazendeiro*, qui donnait la mesure de sa richesse.

À partir de 1850, le goût du café s'étant répandu parmi les populations urbaines de l'Amérique et de l'Europe en expansion, la richesse de cette région atteint son apogée. Avec le besoin d'expansion des propriétés, la consommation d'esclaves et de forêts vierges augmente vertigineusement parmi les *fazendeiros*. C'est l'époque où les habitudes d'austérité commencent à céder la place à un raffinement progressif des goûts et à une demande d'information, de lecture, de connaissance, propres à la deuxième génération synthétisée dans le proverbe, celles des « nobles chevaliers ».

Lorsqu'il écrit son manifeste contre l'esclavage, en 1883, exilé à Londres, Joaquim Nabuco tire les dernières conséquences de cette situation, qui concerne nos *fazendeiros* et leurs descendants, ceux de la troisième génération du proverbe, ceux qui appauvris et incapables d'exercer un métier – ne serait-ce que celui de cordonnier (*sapateiro*), trouvent refuge dans l'administration comme fonctionnaires superflus d'une fonction publique qu'ils alourdissent par leur incompétence.

---

<sup>295</sup> Stein, Stanley, op. cit., p. 48, 51, 55.

... os descendentes dos antigos morgados e senhores territoriais acham-se hoje reduzidos à mais precária condição imaginável, (...) obrigados a recolher-se ao grande asilo das fortunas desbaratadas da escravidão, que é o funcionalismo público.  
296

L'apogée de la vallée bien que court, comme figuré dans le proverbe, a quand même représenté un moment de l'histoire brésilienne qui arrive à présenter des caractéristiques propres. L'organisation familiale et sociale de ces fazendas présente des caractéristiques assez marquantes qui se reproduisent dans les trois romans du corpus.

### **Le roi est mort, vive le roi.**

À un moment donné des trois romans, la narration fait remonter l'intrigue aux morts, toujours évoqués et analysés car ce sont leurs caractéristiques qui expliquent la destinée de la fazenda et de ses habitants. L'une des constantes du corpus va être le désordre initial introduit par ce personnage dans cette progression et dans la transmission du patrimoine de père en fils. Pour différentes raisons, la chaîne générationnelle sera toujours interrompue, et les rebondissements feront tomber le patrimoine dans des mains étrangères à la famille, ou, dans le dernier cas, rester en suspens. Cette intrigue de base, introduite par Alencar et reprise par les trois autres romans de la vallée rurale, trouve ses éléments dans une tradition romanesque mise au point, à ce que nous avons pu vérifier, par Walter Scott, qui, dans *La fiancée de Lammermoor*, réveille des épisodes de l'histoire de l'Écosse à une époque où la domination anglaise abolit des coutumes traditionnels et introduit une modernité souvent vénale. La famille traditionnelle, belliqueuse, superstitieuse et aux coutumes féodales et primitives, se trouve désarmée devant les astuces juridiques d'un nouveau baron, qui présente déjà tous les traits de nos protagonistes. *Il était de tradition constante, au XIII<sup>e</sup> siècle, qu'un Malise de Ravenswood avait été chassé de son château et de ses terres par un usurpateur puissant qui avait quelque temps joui en paix de sa conquête.*<sup>297</sup> Cet usurpateur sera l'objet de la haine du fils de l'ancien maître, qu'il est suspecté d'avoir assassiné.

---

<sup>296</sup> Nabuco, Joaquim, *O abolicionismo*, op.cit. p.106.

<sup>297</sup> Scott, Walter, *La fiancée de Lammermoor*. Paris, Stock, 1993, p. 47.

*La ressource finale et tragique de l'assassinat, si familière aux barons écossais d'autrefois, n'avait encore été, à une époque récente, que trop fréquemment mise à contribution quand les circonstances rendaient la tentation trop forte ou que l'esprit du criminel y était préparé. Sir William Ashton le savait ; et il n'ignorait pas que le jeune Ravenswood avait subi assez d'iniquités pour être porté à ce genre de vengeance, funeste effet d'une administration partielle de la justice.*<sup>298</sup>

Tout comme le *Barão da Espera*, le baron écossais songe à légitimer son acquis en mariant sa fille avec l'héritier qu'il avait spolié, mais Walter Scott éclaire le cinisme de son personnage d'une lumière beaucoup plus crue que ne le fait Alencar. Sir William Ashton, en réfléchissant aux dangers que de nouvelles lois peuvent apporter à ses biens et à ses titres, considère les avantages d'une telle alliance. *Le titre des Ravenswood était ancien ; une alliance avec leur héritier légitimerait le fait que sir William possédât la plus grande partie des biens dont il l'avait spolié et rendrait moins regrettable la restitution du reste.*<sup>299</sup>

Les discours des uns et des autres, sans parler du titre de baron, acquis par ruse et basé sur une richesse récente et suspecte, fournissent une mise au point de figures par ailleurs constantes dans la littérature anglaise de l'époque, qui dépeint le centre du monde capitaliste qui, dans sa modernisation accélérée, abolit d'anciennes valeurs et menace une tradition fragilisée. La génération disparue, chez Walter Scott, n'est pas anéantie par sa propre faute, mais semble l'être par son ancienneté même et son appartenance à un monde en perdition. L'élément populaire, le fossoyeur qui s'adresse au jeune maître de Ravenswood sans le reconnaître, pour critiquer sa famille, ne semble se référer qu'à leur goût pour la guerre lorsqu'il blâme les anciens maîtres. *Quand ils avaient terre et puissance, ils gouvernaient mal l'une et l'autre.*<sup>300</sup>

Dans notre corpus, les ancêtres des protagonistes, d'anciens pionniers devenus des rois déchus, peuvent aller de vaguement décadents et faibles à franchement mous et dégoûtants, en passant du roman de José de Alencar à celui de Coelho Neto. Le grand-père de Mário, comme le père de Leôncio, comme le beau-père de Manuel Gandra, sombrent dans la déchéance, les uns à cause du jeu, les autres ayant acquis des habitudes de dépravation et fainéantise au milieu des esclaves, pour différentes raisons qui prolongent, dans un cadre plus franchement fictionnel, les thèses de Macedo dans *As Vítimas Algozes*. Chez Coelho Neto, un dessin

---

<sup>298</sup> *Id. ibid.*, p. 68.

<sup>299</sup> *Id. ibid.*, p. 236.

<sup>300</sup> *Id. ibid.*, p. 365.

naturaliste accentue l'obésité et la mollesse des maîtres, une déchéance physique et morale qui prend des accents grotesques, et, enfin, le relâchement des coutumes comme caractéristiques de cette famille patriarcale dans son auto complaisance et aveuglement.

*Camillo Feitosa, o fazendeiro, obeso e lerdo, duma obtusidade granítica, passava os dias lambiscando lambarices, a arrastar as chinelas pela casa, com o ventre enorme a espocar do cóis das calças de enfiar, ou dormitando, aos roncós, à sombra das árvores, com a cainçalha em volta. (...)*

*Viuvo, vivia com dois filhos – um rapaz e uma menina: Honorio e Clara. (RN p.14)*

Le Comendador, père de Leôncio, dans *A escrava Isaura*, est vu comme presque un “gentil” ou en tout cas un père affectueux. Il est décrit comme « riche et magnifique » au chapitre II, mais présente déjà quelques traits dissonants – sa cruauté cause la mort de l'esclave mère d'Isaura et sa lascivité celle de « sa vertueuse épouse, qui en conçoit un mortel dégoût ». La mort de la vieille dame intervient comme une péripétie qui va empêcher la libération imminente de l'esclave et relancer l'action. Nous verrons que ce même personnage de l'ancêtre, chez José de Alencar, tout en apportant les mêmes péripéties à l'intrigue, va rester bien plus flou au fond du tableau et du temps, sans que l'on sache clairement s'il a vraiment perdu au jeu, s'il a tout passé aux mains du futur Baron, ni même s'il avait menti à son fils en déniaut un escompté héritage maternel, rassemblant ainsi des possibilités toutes proches d'un référent bien commun à l'époque.

Les premiers *comendadores* de la littérature de l'époque du café sont tous remplacés par des personnages énergiques, méritants ou suspects, mais de vrais battants qui peuvent être des anciens immigrés, des travailleurs salariés ou simplement de bacheliers pauvres, dans un parcours d'ascension sociale rapide et, généralement, pas nette. « *A passagem do balcão para o brasão se operava, aliás, facilmente, o dinheiro comprando títulos como o do barão – e vilão – de O tronco do ipê.* »<sup>301</sup> Ce seront ces remplaçants qui achèteront le titre de noblesse constant dans cette littérature.

R. Magalhães Junior rappelle qu'Alencar a rédigé un projet, en 1873, concernant les titres et décorations, dont le texte stipule. « *É abolido o foro de grande e pequena fidalguia, repugnante à letra e ao espírito da Constituição, pelo que ficam sem efeito as cartas que se*

---

<sup>301</sup> Pereira, Lúcia Miguel, “Nota preliminar a *Senhora*”. op. cit., p. 947.

*tenham concedido* ». Il propose encore qu'aucun titre ne soit accordé contre paiement en argent, motivé par ce qui s'était passé lors de la construction de l'Hospice D. Pedro II, où de nombreux titres de noblesse avaient été vendus à des « bienfaiteurs ». Le très conservateur José Clemente Pereira, l'un des fondateurs de cet hôpital d'aliénés, aurait dit : « *Vamos cuidar dos loucos com o dinheiro dos tolos...* ». <sup>302</sup> Or, c'est justement à la fondation de cet hôpital que va l'argent du *Barão da Espera*, qui doit subir les sarcasmes du pouvoir, car ayant postulé pour le titre de *Barão do Socorro*, lui qui n'avait pas secouru son ami, se voit dénoncé par le titre même de son acquisition de richesse, dans un récit qui reproduit les paroles du personnage historique cité ci-dessus.

*Não foram porém sua reputação e filantropia que lhe valeram o título de barão, e sim a soma redonda de doze contos de réis que deu para o hospício de Pedro II, suntuoso edifício, que sob a augusta invocação tem servido de lenitivo à loucura de uns e à vaidade de outros. (ipê, p. 213- ch. XII-1)*

Un autre roman de la vallée caféyère et esclavagiste reprend ces mêmes traits pour un autre personnage de baron de l'Empire. L'auteur situe vaguement l'intrigue dans la même décennie, « 185... », pour illustrer une histoire mélodramatique qui se passe entre la « roça » et la ville, allant des « chácaras » aux fazendas. Ce roman est disparu du canon littéraire, mais il est intéressant de comparer les traits du personnage anobli à ceux choisis par Alencar pour ses personnages et qui sont encore une fois dépeints dans les mêmes termes.

*O barão da Rocha-Negra é viuvo, e o titulo lhe foi conferido pela esmola de vinte contos de reis por elle feita ao hospital dos alienados, recompensa muito justa do governo, porque, independente d'isso, o commendador Affonso de Mello devia ser agradecido com essa distinção mais elevada, por ser um cidadão prestante e muito probó.*

*Affonso deixou de assignar esse nome desde a data de sua nomeação de barão em 1854. Elle não teve filhos com sua mulher que fôra arrebatada pela morte dois annos depois do seu consorcio; a riqueza que possuia provinha-lhe da herança de seu fallecido pai, o abastado fazendeiro Jeronymo de Mello, que soube dar ao filho uma boa educação, mandando-o depois viajar pela Europa, onde Affonso estivera um anno.*

*O barão fallava bem o francez, porque passára alguns meses em Paris.* <sup>303</sup>

---

<sup>302</sup> Magalhães Jr., Raimundo, *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro, MEC/Ed. Civilização Brasileira, 1977, p. 201

<sup>303</sup> Castro, Vicente Felix de, *Os mysterios da roça*, Guaratinguetá, Typ. Commercial de V.R. da Fonseca, 1861, T. IV, p. 10.

Le *fazendeiro* accède à la richesse et à la noblesse argentine mais il ne domine pas les méandres du fonctionnement des cabinets ministériels, qui ne suivent pas la logique commerciale qu'il est habitué à contrôler. Paradoxalement, lorsqu'il s'agit de Alencar, c'est cette logique plus objective que le récit paraît légitimer, ou en tout cas montrer comme moins corrompue que les jeux de pouvoir de la cour.

*Entendia Freitas, e com boa razão, que tendo oferecido doze contos de réis à vista pelo título de Barão do Socorro, o governo devia dar-lhe o objeto comprado, ou declarar que não podia aceitar a oferta, fazendo de sua parte contraproposta.*

*Assim costumava o fazendeiro tratar a venda dos cafés ou a compra de escravos; e supondo que a base das transações mercantis, quer se façam na praça do comércio, quer no gabinete do ministro, é a boa fé, não duvidou um instante da justiça de sua reclamação. (ipê, p. 217, ch. XII-2)*

L'opinion publique fait valoir son poids dans la construction de l'intrigue du *Tronco do ipê*. Le Baron réussit à construire une image d'homme généreux et secourable, en venant à l'aide aux deux veuves, celle du père, le vieux Comendador et celle du fils, son ami trahi, la mère de Mário. Toutes deux essaient de récupérer leurs biens, sans résultat, et la dernière s'entend dire par un frère avoué de rester tranquille et se contenter d'avoir trouvé un protecteur dont ce « *rábula* » confirme l'image de générosité. Cela certifie définitivement la position du baron, sans toutefois effacer les doutes du lecteur bon détective.

*- Mana, disse o rábula com importância; tome o meu conselho; esqueça-se disso. No fim de contas, você ainda foi muito feliz em achar um homem caridoso como o barão que a protege e a seu filho. Não tente a Deus. (ipê, p. 224, ch. XIV-1)*

Ainsi la richesse bien ou mal acquise étant établie, les titres donnant aux nouveaux riches une noblesse qui suffit pour assurer leur entrée dans la bonne société, tout au moins celle constituée par ses pairs, il s'agit ensuite d'établir les alliances qui assureront la transmission de la fortune des barons à leurs héritiers.

## **Mariage et héritage**

Dans l'économie de notre intrigue romanesque le mariage est à la fois un but à atteindre et un passage pour accéder à une position sociale. Il constitue l'objet de

préoccupations décisives pour le destin des principaux personnages et le narrateur du *Tronco do ipê* met ironiquement en équation la logique qui doit gouverner les choix des fiancés.

*A voz geral o apontava como o noivo d'Alice, e afirmava que esse casamento já estava justo entre os pais. O Comendador Matos era, depois do barão, o homem mais rico do lugar; todos achavam pois muito natural que essas duas riquezas se atraíssem mutuamente por uma irresistível paixão matrimonial. (ipê, p. 244, ch. XVIII-1)*

Il s'agit de la logique de l'argent, à laquelle vont s'opposer plusieurs raisons, dont celles du cœur, qui l'emporteront partout où il s'agira du mariage des Blancs, jusqu'à l'heureux dénouement. Ceci est cohérent dans une intrigue où, pour tout le monde, le mariage est lié au maintien et à l'augmentation du patrimoine. Dans *O tronco do ipê*, la question se pose d'abord pour le futur *Barão*, alors un garçon pauvre mais beau, qui use de son physique avec discipline pour bien se caser et démarrer dans la vie. L'épisode qui le concerne se joue tout d'abord dans un miroir que lui tend la belle fille qu'il aime. Le narrateur souligne le dédoublement de son image dans celle de sa bien-aimée : elle est aussi pauvre et aussi ambitieuse et fait les mêmes calculs que lui.

*... Freitas pensou também no casamento ; mas para ele, moço pobre, o casamento era toda a esperança, todo o futuro ; era a riqueza tão ardentemente ambicionada.*

*(...)*

*Filha de uma viúva pobre, (...) Júlia, da mesma forma que Freitas, depositara toda sua esperança no casamento; também para ela, o sonho dourado da juventude fora o dote;*

*(...)*

*Júlia mostrou-se muito superior a Freitas na realização de seu plano; ao passo que este se deixava arrastar muitas vezes ela paixão que tinha à moça, ela sempre calma e paciente não vacilava, e prosseguia incessantemente para o alvo de sua vida: o casamento rico. (ipê, pp. 207-209, ch. X-1)*

Ce qui va créer le premier rebondissement dans l'ordre chronologique du récit, est déjà un mariage tardif, celui du Comendador, grand-père de Mário, avec une jeune intrigante qui le brouille avec son fils. A partir de là celui-ci sera marqué pour être exclu de l'intrigue romanesque, tout au moins dans le contexte de notre corpus : le récit nous le fait surprendre en train de travailler la terre de ses propres mains, ce que les valeurs du romantisme jusqu'alors dominantes ne pouvaient pas admettre. Jusqu'au mariage de son père et son expulsion, son emploi du temps était aussi vague que celui de Leôncio dans *A escrava Isaura*,



comme il se doit pour tout héritier qui se respecte : il s'était employé jusqu'alors à « augmenter son patrimoine » sans que l'on sache comment mais, victime de la trahison, il déchoit et le récit s'abaisse à décrire le type d'effort qu'il est obligé de faire pour survivre : « *ficou reduzido a ganhar a vida pelo trabalho* » (ipê, p. 208, ch. X-1). Ainsi, le père de Mário est écarté du même coup de la transmission de l'héritage et de la sphère des protagonistes dans un chapitre annoncé par son titre, « Désastre ». *Estava José Figueira a trabalhar na fouce na sua roça, quando lhe chegou de casa a noticia de achar-se doente e muito mal o comendador* (ipê, p. 210, ch. XI-1). Eloigné de la maison paternelle et réduit aux travaux manuels, surpris en train d'exécuter le geste ignominieux réservé aux esclaves, il est banni de sa classe sociale et de sa catégorie littéraire. Dans un autre roman de José de Alencar, même un personnage secondaire comme le monstre métis Jão Fera, explique son rôle de bandit par le refus de se déshonorer en prenant la houe pour retourner la terre. Ce précurseur du « caipira » libre, pauvre et marginalisé dans les interstices des fazendas, devenu homme de main examine le moyens qui s'offrent à lui de gagner l'argent dont il a besoin pour racheter une dette. Il joue et perd ; des propriétaires terriens qui l'avaient sollicité pour des meurtres commandés avaient, par prudence, décidé d'attendre des changements politiques pour éliminer leurs ennemis ; un *fazendeiro* qui offrait une prime pour l'abattage d'un jaguar apparu sur ses terres se contente de l'éloignement spontané de l'animal et ne pense plus à le faire abattre. Cette liste épuise les moyens admissibles pour survivre.

*Afora estes, não imaginava Jão Fera outros meios de ganhar dinheiro sem humilhação. O trabalho, ele o tinha como vergonha, pois o poria ao nível do escravo. Prejuízo este, que desde tempos remotos dominava a caipiragem de São Paulo, e se apurava nesse homem, cujo espírito de sobranceira independência havia robustecido a luta que travara contra a sociedade.*

*Era a enxada para ele um instrumento vil : o machado e a fouce ainda concebia que os pudesse empunhar a mão do homem livre ; mas em seu próprio serviço, para abater o esteio da choça ou abrir caminho através da floresta*<sup>304</sup>

Comme le rappelle Bakhtine, au héros il n'est pas permis de vivre les événements de la vie normale, ses actions et réactions étant déterminées « *par la série faute-châtiment, rédemption-félicité. (...) Jamais, de fait, le personnage principal ne participe à la sphère de la vie quotidienne, qu'il traverse comme s'il venait d'un autre monde.* »<sup>305</sup> Le personnage du

<sup>304</sup> Alencar, José de, *Til*, (1ère éd. 1872), *Romances ilustrados de*, Vol.5 – II *A pátria brasileira – D. A sociedade rural*. Edição comemorativa do centenário de morte do autor, Rio de Janeiro, José Olympio, Brasília, INL, 1977, p. 70, ch. XIV-2.

<sup>305</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *op. cit.*, p. 270.

père de Mario ainsi écarté par son dérogement de la fonction de protagoniste et transmetteur de l'héritage, la case vide doit être occupée par quelqu'un d'autre, puisqu'à ce moment-là le futur héros est encore un enfant.

L'héritier de remplacement, dans l'ordre de la succession établie par l'intrigue est ainsi le futur Baron, qui va usurper la place et, une fois en possession de l'héritage, pourra décider librement de son mariage, mais ceci en passant par le crime de trahison ou d'assassinat de son ami, question jamais complètement éclaircie. L'avant-dernier chapitre du roman, qui a pour titre « O balanço », est le moment de plusieurs rebondissements et d'échanges de lettres, dont celle du Baron, que Mário lit « *ao frouxo bruxulear da candeia* », presque avec les mots mêmes de l'auteur pour décrire les lectures feuilletonesques de sa jeunesse.

*Meu crime foi a paixão por uma mulher que me fez covarde e ambicioso. (...) Para não perdê-la, calei-me, conservando o que não me pertencia. (ipê, p. 323, ch. XIX-2)*

L'héritage ayant échappé à des mains avilies par le travail, toujours servile, et ayant passé dans des mains entachées (ou presque...) de sang, les unes comme les autres inacceptables dans le roman, il fallait attendre la génération suivante pour produire un héritier convenable.

Exactement comme Freitas ci-dessus, Leôncio le bourreau d'Isaura, pense au mariage pour acquérir la fortune indispensable, car son père, sans l'avoir déshérité, lui avait fermé sa bourse. Tout en maintenant les mêmes réflexions, qu'Alencar insérait avec ironie dans les mœurs du temps, Bernardo Guimarães charge le trait sur le mauvais caractère du personnage

*Vendo que seu pai esquecia-se completamente dos planos de criar-lhe um pecúlio próprio, Leôncio olhou para o casamento como o meio mais suave e natural de adquirir fortuna, como a única carreira que se lhe oferecia para ter dinheiro a esbanjar a seu bel-prazer. (Isaura, p. 34, ch. 2)*

Et le bachelier pauvre continue de faire des mariages de raison même après la fin de l'esclavage, toujours en essayant de faire partie de la famille du *fazendeiro*. Le personnage de Lobato non plus ne peut être écarté du référent qu'est la profession même de l'écrivain qui, au début de sa carrière, s'ennuiait comme « *promotor* » à Areias, ville morte de la vallée

décadente. Parmi les nombreux camarades d'études de Lobato, devenus fonctionnaires ainsi envoyés dans des localités provinciales, ces réflexions n'étaient certainement pas exceptionnelles, même si son propre choix n'a jamais été celui de la facilité médiocre.

*Confesso que não casei por amor. Estava bacharel e pobre. Vi pela frente o marasmo da magistratura e a vitória rápida do casamento rico. Optei pela vitória rápida, descurioso de sondar para onde me levaria a áurea vereda. O dote, grande, valia, ou pareceu-me valer, o sacrifício. Errei.*<sup>306</sup>

À côté du mariage des maîtres et propriétaires, commandés par l'intérêt et contrariés par les rebondissements sentimentaux, quelques mariages d'esclaves interviennent dans la vie de la fazenda, devenant même, dans le dernier de nos romans un épisode central de l'intrigue.

### ***Mariages d'esclaves***

Les esclaves dans le corpus sont parfois mariés, comme les parents du *pagem* Martinho du *Tronco do ipê*, ou le vieux couple mythique, *Tia Chica* et *Pai Benedito* ; dans *Isaura*, on prépare son mariage forcé avec un homme libre, le nain *Belchior*, mais la cérémonie est empêchée par le dénouement du roman, avec l'irruption du héros *Álvaro*.

Ce sera dans *Rei Negro* qu'interviendront deux scènes relatives au mariage, toutes deux riches de détails qui informent sur l'orientation que prendra le récit. La première est celle de la demande en mariage, engagée par le maître paternaliste et autoritaire, dans une intervention abusive où les fiancés n'ont aucune privacité et où la pudeur de *Lúcia* est mise à mal.

*Foi no escriptorio, á tarde, que os noivos tiveram o primeiro encontro.*

(...)

*O fazendeiro continha, a custo, o riso ante o ar canhestro dos dois.*

(...)

- *Vocês já sabem do que se trata, não é? Pois entendam-se lá, marquem o dia e avenham-se. Eu estou por tudo. E pôz-se a balançar-se fumando* (*Rei Negro*, p. 63, ch. III)

---

<sup>306</sup> Lobato, Monteiro, "O estigma", in *Urupês – outros contos e coisas*, op. cit., p. 113

La gêne s'installe, les esclaves ont et n'ont pas le droit de choisir, le patron presse Lúcia de se prononcer sans plus tarder : « - *Então a gente não tem vergonha ? Assim também não...* » Gandra est obligé de les aider et le courant passe enfin.

*(...) apertava-lhe a mão, triturando-a. Ela trincava o lábio, (...) olhando-o d'olhos semicerrados no gozo dorido daquela tortura de amor.*

*Gandra interrompeu o colóquio :*

*- Bem, estamos entendidos. Agora é tratarem disso quanto antes. Casamento e jantar não se deixam esfriar.*

*E foram assim os esponsais de Macambira e Lúcia. (Rei Negro, pp. 63/67, ch. III)*

Comme souvent dans notre corpus, c'est la l'organisation de l'intrigue qui met en avant ce que le récit a de plus expressif, et encore ici, le narrateur se fait discret, n'apportant que la phrase de clôture de la scène entièrement portée par les dialogues entre les personnages. Dans la cérémonie collective du mariage religieux, l'intermédiation entre la parole sacrée et les esclaves qui la reçoivent est caricaturée par un narrateur plus impliqué.

*Celebrado o ultimo casamento, o padre, postando-se entre os casaes, fez uma breve predica em tom severo e, falando do amor, da virtude, dos deveres entre conjuges, da obediencia aos senhores e dos beneficios da religião de Christo era tal a aspereza da sua voz, tal o seu aspeito carrancudo que os noivos curvavam-se estarrecidos como sob a violencia de anathemas. Findando esbofado, despediu-os « com Deus » como se os enxotasse. (Rei Negro, p. 95-96, ch. IV)*

Mais le mariage des esclaves n'est pas seulement l'objet d'une farse rapide sous les yeux du maître, ni une cérémonie bâclée par le curé, il est aussi l'objet des railleries des esclaves eux-mêmes. Déjà suspect aux yeux des autres esclaves pour son puritanisme et les privilèges que lui accorde son maître, Macambira se singularise d'avantage en se mariant et construisant une petite maison coquette en haut de la colline. Son ennemie Donária, à la fois vulgaire et conservatrice, exprime toute sa violence pour essayer de briser le bonheur de Macambira et Lúcia. De la même façon que Balbina l'encense dans son orgueil, Donária ne fait que le diminuer, surtout dans sa sexualité. « La vache enragée » (*Vaca Brava*) mérite bien son surnom, et ne manque pas une occasion de provoquer le héros, de préférence dans un cadre ouvert et avec un public qui témoigne.

*(...) certo dia, tomando a si um palavrão do negro, para affrontá-lo, subiu a uma pedra, levantou a saia de repellão e, despuorada, pôz-se a bater palmadas no ventre flaccido, dobrado em refêgos, offerecendo-o:*

*- Oia, muxiba! Oia, já qu'ocê não cunhece. Tá vendo? É carne, muxiba.*

*Foi uma cascalhada de troça ao longo da margem. (Rei Negro, p.35, ch. II)*

Les mariages établissent ainsi des alliances et des oppositions concernant les Blancs et les Noirs qui habitent la fazenda, traçant des lignes d'action qui relient les personnages entre eux et déterminent l'évolution des histoires. Pour cela, ce tracé empruntera souvent des images et des figures facilement reconnaissables par les lecteurs visés par nos romans.

### CHAPITRE III

#### INCARNATIONS DE QUELQUES CLICHÉS INCONTOURNABLES

Les stéréotypes sont nombreux dans la création de personnages romantiques et réalistes du corpus, car les deux périodes de création artistiques sont informées à la fois par le romantisme demeuré très influent même après 1870 et par une même idéologie de divulgation scientifique et dépendante d'un aval extérieur qu'il faut à la fois reproduire et populariser. Cela déteint sur une vision de la société, partagée à des degrés divers par tous les intellectuels de l'époque, parmi lesquels les romanciers que nous examinons.

Nous pensons que l'utilisation des lieux communs telle qu'elle est faite par nos auteurs, les situent encore en partie dans une sorte de position créatrice originelle, où les lieux communs seraient encore *des catégories formelles d'arguments ayant une portée générale, comme le possible et l'impossible, le plus et le moins, les contraires.*(...) en fonction d'une escomptée efficacité pédagogique, voire de leur transformation en forme littéraire pure et simple. *Conçus au départ comme des formes générales du raisonnement, de portée universelle, les lieux communs ont été pourvus d'un contenu dès l'Antiquité.*<sup>307</sup> Avec le temps, leur présence récurrente perd d'une fraîcheur qui existait encore localement, pour n'être plus qu'un prélèvement répétitif de figures progressivement vidées de leurs sens.

*Intégrés à l'inventio (ou recherche des idées), la première partie du travail de l'orateur, les topoï ne sont plus seulement une méthode de raisonnement, ils deviennent une réserve d'arguments types, de procédés d'amplification, et de développement tout faits.*<sup>308</sup>

Les auteurs de notre corpus semblent se situer entre l'un et l'autre stade décrits ci-dessus, car, s'ils utilisent des figures figées de pensée et de langage dans un but presque pédagogique, ils ne manquent pas de les éclairer par une ironie souvent présente, soit dans le dialogue, soit dans la construction même des figures de pensée ou de langage où ils les insèrent.

---

<sup>307</sup> Amossy, Ruth et Hershberg-Pierrot, Anne, *Stéréotypes et clichés – langue, discours, société*. Paris, Nathan Université, 2004, p. 15

<sup>308</sup> *id. ibid.*

## a) Respect de l'ordre esclavagiste

Chez Bernardo Guimarães, les clichés abondent dans des fonctions très diverses, mais le récit s'organise souvent dans une rhétorique très bien ordonnée, par l'accumulation des arguments respectueux d'un ordre dont l'absurdité n'est pas mise à mal explicitement par les discours eux-mêmes. Autant le narrateur que les personnages semblent se soumettre ostensiblement à la distribution voulue par l'ordre esclavagiste. Tous les discours se défendent de vouloir briser la séparation des espaces ainsi déterminés, y compris ceux de l'héroïne, même si elle va sans arrêt transgresser ces limites bien malgré elle. Les tourments exprimés par l'esclave correcte qui va se présenter au bal sous une fausse identité la lavent de toute accusation de duperie délibérée. *Como posso eu, sem cometer a mais vil deslealdade, aparecer apresentada por ele como uma senhora livre em uma sala de baile ?...* (Isaura, p. 100, ch. XII).

C'est cette conscience délicate et scrupuleuse qui va légitimer, paradoxalement, son désir d'être aimée et de briller – elle se révèle ainsi une parfaite héroïne romantique, digne d'être admirée par les lectrices du roman. Isaura s'allonge sur ses scrupules à tromper et la société et son paladin sur sa condition réelle, mais elle finit bien par céder au plaisir de briller au milieu des autres et de danser une quadrille avec son chevalier. D'argument en argument, la jeune fille prend conscience de sa valeur personnelle et du droit qu'elle a d'être heureuse et de pénétrer dans une société qui devait lui rester inaccessible, d'être au centre d'une scène sociale la plus inabordable, enfin, de faire les mêmes rêves qui apparemment n'ont pas changé depuis l'écriture du roman jusqu'aux actuels feuilletons à succès de la TV Globo, sans parler des innombrables scénarios cinématographiques que le roman a inspirés.

*- Estou convencida de que sou digna do amor d'Álvaro, senão, ele não me amaria; e se sou digna de seu amor, por que não o serei de me apresentar no seio da mais brilhante sociedade? (Isaura, p. 102, ch. XII)*

Naturellement cet impeccable syllogisme va souffrir des réfutations, surtout lorsque sa situation pose problème à Álvaro, qui, au chapitre XVII se trouve complètement démuné de moyens légaux de la sauver, mis au ban de la société et menacé d'être ridiculisé par son geste.

Cette impasse était préparée dès le chapitre précédant, où son ami Geraldo, exaspéré, l'avait averti de l'imprudence de son action et de la situation sociale intenable où il se mettait.

*- Pois bem, Álvaro ; faze o que quiseres, não sei que mais possa dizer-te para demover-te de um procedimento, que julgo não só imprudente, como, a falar-te com sinceridade, ridículo, e indigno da tua pessoa. (Isaura, p. 132, ch. XVI)*

Cette injonction ainsi directement exprimée est précédée par un démontage en règle des clichés romantiques par l'ironie des interlocuteurs d'Álvaro. Lorsque, fervent d'enthousiasme, il louait la rencontre de la belle et mystérieuse Elvira (faux nom sous lequel se cache l'esclave fugitive Isaura), ses amis essayaient de le prévenir contre les dangers de la séduction de l'inconnue. Il commence sa réplique en l'annonçant comme une étoile et termine par l'accumulation de ses qualités. « ... c'est une fée, c'est un ange, c'est une déesse ». « – *Cáspite !* » s'exclame son ami, « *são portanto<sup>309</sup> três entidades distintas, mas por fim de contas verás que não passa de uma mulher verdadeira.* » Lorsqu'il informe qu'elle vit « *comme une fée mystérieuse dans une grotte enchantée* », cette image aussi est raillée comme un cliché. « *É célebre ! – retorquiu o doutor.* » Le démontage du discours romantique continue, tout comme les ressorts de l'intrigue sont vidés : « ... *o teu romance está-nos interessando ; vamor por diante, que estou aflito por ver a peripécia...* ». Son interlocuteur dénonce même l'origine de l'épisode de la rencontre sur le fleuve, qu'il attribue à la reconstruction ou citation d'un poème fantastique qui le rendrait prévisible : ... *a história dos teus amores com a tal fada misteriosa vai tomando visos de um poema fantástico.* L'établissement de toutes ces relations aboutit finalement à un possible revers de la figure de l'héroïne. « *Deus queira que não andes embalado por uma Circe de bordel.* ». (Isaura, pp. 82-84, ch. X). Cette utilisation à outrance des clichés romantiques était déjà annoncée et dénoncée par Balzac sous la Restauration.

*(...) la carte moderne du pays de Tendre, qui n'est pas une conception aussi ridicule que le pensent quelques personnes. Cette carte se regrave de siècle en siècle avec d'autres noms et mène toujours à la même capitale. En une heure de tête à tête public, dans un coin, sur un divan, la duchesse amena d'Esgrignon aux générosités scipioniques, aux dévouements amadisiens, aux abnégations du Moyen Âge qui commençait alors à montrer ses dagues, ses mâchicoulis, ses cottes, ses hauberts, ses souliers à la poulaine, et tout son romantique attirail de carton peint.<sup>310</sup>*

---

<sup>309</sup> Gallicisme sémantique.

<sup>310</sup> Balzac, Honoré de, *Le Cabinet des Antiques*. Paris, Édition Gallimard, 1999, coll. « Folio classique », p. 127.



En se voyant comme une menace à l'ordre social, Isaura s'épand en repentirs et injonctions à son amoureux pour qu'il l'abandonne à son triste sort : « *não sou digna de ouvir de sua boca essa doce palavra. Empregue seu amor em outra mulher (...) e esqueça-se da pobre cativa, que tornou-se indigna até de sua compaixão (...)* (Isaura, p. 133, ch. XVI) pour terminer avec l'appel irrécusable, puisque, comme on le savait depuis longtemps, le coeur a ses raisons qui dépassent toute rationalité. "*Perdoe, meu senhor, perdoe à escrava infeliz que teve a louca ousadia de amá-lo.*" (p. 133, ch. XVI)

C'est dans ce roman que le respect de cet ordre revient le plus clairement réduit à un lieu commun exposé à tous les regards, à toutes les analyses, à tous les discours. À la fois préservé et malmené, il met en pleine lumière le problème qui s'impose à la réflexion de la société brésilienn, celui de l'esclavage et de la figure qui l'incarne.

### **Couleur de peau et sensualité**

Les héroïnes de Alencar, à moins d'être Indiennes, sont généralement blondes ou, en tout cas, d'une blancheur éblouissante, cette qualité ne pouvant généralement pas manquer aux héroïnes des romans de l'époque et autres, même si petit à petit elle commence à se teinter légèrement par d'autres apports épidermiques. Cela se vérifie à partir de la métisse Isaura, qui peut rassembler toutes les vertus sous son métissage, rendu transparent par l'effet même des vertus qu'il incarne.

Chez Alencar, les héroïnes sont souvent des incarnations de la Vierge, comme Ceci dans *O Guarani*, ce qui les oblige à ressembler à une représentation-type déjà consacrée et s'opposer fréquemment à des personnages bruns qui peuvent être carrément impurs, ou alors contraster par une nuance des cheveux, dans une opposition « Tradition » contre « Mondanité/Modernité », comme la châtain et citadine Adélia sert à faire briller la candeur blonde et rurale d'Alice.

Dans la distribution des qualités selon la gradation de couleurs ordonnancée dans notre corpus, Isaura s'oppose à Rosa, clairement mulâtre, sensuelle et opportuniste, personnage secondaire pouvant se charger de plus de réalisme, de chair et de péchés, et par là même de plus de couleur. Dans *Rei Negro*, Lúcia est l'incarnation idéale du cliché chromatique rêvé,

car elle hérite même des yeux verts d'un père allemand, modèle ethnique des plus valorisées notamment par les émules de l'École de Recife, qui mettait en discussion valeurs et points de vues qui intéressaient toute la génération de Coelho Neto. Ces constantes du roman de la fazenda accentuent leur force significative en passant du *Tronco do ipê* à *Isaura* ; dans ce dernier, notamment elles semblent être utilisées sciemment dans le but de mettre en lumière la vision stéréotypée qu'avait la société brésilienne sur elle-même. Dans *Rei Negro*, toutefois, l'utilisation de ce type de cliché perd de sa cohérence, intervenant parfois comme une simple répétition d'une doxa que le roman de toute évidence entendait contester globalement, pour réussir, dans certains dialogues, à mettre en lumière l'absurdité de tels raisonnements.

L'amour de Macambira pour Lúcia est sensible et farouche à la fois, mais sa sensualité refoulée, lorsqu'elle se manifeste, est toujours menaçante, car accompagnée de gestes décrits comme surnois, où l'adjectif « noir » réapparaît associé à l'appréhension qu'il provoque.

*Estremeceu sentindo o braço do negro que se lhe insinuava sorrateiro por traz das costas. Disfarçando, afastou-se facilitando o enlace. (Rei Negro, p. 86, ch. IV)*

La peur prémonitoire de Lúcia est alimentée par les figures légendaires de l'Orient, affectionnées par l'auteur. L'image ratifie la force mythifiée de Macambira et annonce son aspect futur, lorsqu'il s'exclut de l'univers de la fazenda par son crime. Il commence à devenir ici, sous le regard de Lúcia, la figure de l'esclave menaçant que Macedo ébauchait déjà à l'intention de ses lecteurs d'avant l'abolition.

*Elle ali estava, enorme ! o seu assassino. Parecia-lhe um gigante como os das historias do Oriente que ella ouvira contar e lêra nos serões de casa: a cabeça desconforme, de grenha hirsuta, os braços nus, possantissimos, peito largo coberto de um vello crespo, arfando robusto na respiração cheia e ronquida. (Rei Negro, p. 140, ch. V)*

Cependant, tant qu'il reste hors de la portée de la débauche des autres esclaves qui lui fait honte, cet esclave fier et hautain est décrit comme un être d'une beauté minérale ; son premier trait de caractère est la distance qu'il met entre lui et une quelconque sexualité. Dans une première partie du chapitre II, consacré à lui et à sa vestale porchère, Balbina, sa silhouette de « colonne », sa virilité d'athlète, alliées à l'austérité de ses manières et à son air taciturne en imposent à ses compagnons, qui le reconnaissent comme « *muchique* », prince héritier de rois capturés en Afrique. Intègre jusqu'à l'intolérance, il peut être cruel envers les

femmes qui s'intéressent à lui avant l'héroïne. Il manifeste un léger repentir d'avoir traité par le mépris une belle "cabrocha" qui s'était suicidé par amour pour lui; mais en dehors de ce sentiment, il n'y a que l'inaccessible Lúcia qui touche son cœur.

*No Rei Negro, aliás, a preocupação sexual percorre o livro como verdadeira aura de obsessante irresistibilidade. Só, isento da "espurcicia", como chama Coelho Netto ao pansexualismo da negrada no eito, Macambira, que se sente melindrado com a "bruteza daquele cio infrene" que tanto repugnara a José Veríssimo.*

(...)

*Raro de fato, o sentimento amoroso que nas páginas de Coelho Neto se reveste de caráter mais alto. De contínuo, é a paixão avassaladora, o frenesi da posse, a fúria luxuoriosa ...Dentre todos, só mesmo, integral e surpreendente, por arbitrário sob tantos aspectos, o contraste de Macambira, o Rei Negro, casto e superior, no cerco de lascívia de sua gente da senzala.<sup>311</sup>*

Cette chasteté, mise en avant par la narration, est ridiculisée par Donária, qui reprend les mêmes clichés pour décrier une abstinence sans mérite. Elle ne ménage pas l'orgueil puritain de Macambira, mettant en doute à la fois sa virilité et la virginité de sa fiancée. « *Sê tá azêdo ? pois óia, quem fez cama não fui eu. Qué batê? bati ni nhô Julinho, ni mim não, que não tenho nada co' peixe. Diabo do muxiba. Pellanca só i qué fazê di genti. (...) Quem mandô cumê resto ? Sê n'é valentão ?* » (*Rei Negro*, p.242, ch. IX). À ce propos, Gilberto Freyre rappellera à plusieurs reprises le cliché tant répandu du nègre héros sexuel, auquel il oppose la réalité de l'obsession du maître blanc et désœuvré, comme ce sera le cas du personnage de l'héritier Julinho.

L'héroïne, Lúcia, doit rester en principe inaccessible par sa couleur à l'homme complètement noir, qui reconnaît explicitement ne pas pouvoir aspirer à l'amour d'une « presque blanche ». Dans les discours tenus par l'esclave, où sont évoqués les clichés relatifs à la séparation des couleurs, la confirmation des règles de bienséance raciale semble se faire d'une manière plus consciente, sinon ironique. Ce dernier aspect est renforcé lorsque l'effacement où se réfugie l'homme noir se retrouve en écho dans la répétition emphatique et brutale de la maîtresse des lieux. L'accumulation des raisons du rejet d'un mariage aussi disparate s'amplifie dans le raisonnement de celle-ci, qui nie la responsabilité de son fils dans la disgrâce de Lúcia et Macambira, qu'elle attribue à une dégoûtante disparité de couleurs.

---

<sup>311</sup> Lima, Herman, *op. cit.*, p. XLIV

- *Eu sou tolo, meu sinhô! Penso lá em Lucia, uma rapariga quase branca...*  
(*Rei Negro*, p.46, ch. II) (...)

*Agora um negro daquelles casar com uma rapariga que podia ser sua senhora.  
(...) Mas tambem obrigarem uma rapariga limpa a emporcalhar-se com um negro,  
era mesmo para uma coisa assim.* (*Rei Negro*, p.255, ch. X)

Dans l'équation contraire des couleurs mises en relation, la mère du jeune homme blanc décrit comme une honneur pour la femme noire d'être convoitée par son fils, avec des arguments assez stéréotypés et encore aujourd'hui reconnaissables :

*“Faz muito bem. Está na idade. Se há de ser um negro, que seja elle. Está no que é seu.”*

(...)

*Em vez de ficar orgulhosa por meu filho dar confiança à lambusona da negrinha, o diabo estica as trombas como uma grande coisa. Ah! vergalho! E meneava com a cabeça rilhando os dentes pôdres.* (*Rei Negro*, p. 22, ch. I)

Cependant, le langage d'un narrateur très conformiste laisse percer sinon un écho à ces paroles, au moins une certaine incompréhension du désir sexuel chez son héros Macambira. Selon les termes qu'il choisit lorsque Lúcia se laisse troubler par la proximité de Macambira, à ses côtés dans le hamac, le désir, lorsqu'il se manifeste, souille ses joues au lieu de les colorer :

*Encardiram-se mais as rosas nas faces da morena (...)* (*Rei Negro*, p. 42, ch. II) (...)

*A rêde ia parando. Olharam-se. Ella sorria. Perturbou-se baixando os olhos, de novo ergueu-os pallida, os labios entreabertos, como em fadiga. Instantaneamente encardiram-se-lhe as faces.* (*RN p. 87*)

Ces brèves scènes de joie et de détente, sont abrégées par l'éveil d'une sensualité coupée court, comme illégitime, provoquant toujours une réaction préoccupée et dégoûtée chez Macambira. Ici, lorsque Lúcia est saisie dans son désir, elle est alors désignée par sa couleur, caractère suspendu pendant toute la scène idyllique.

*Subito levantou-se dando atraz com a cabeça em gesto repulsivo.*

- *Que é? perguntou a mulata surpeendida.*

- *Nada não.* (*RN p. 87*)

Le narrateur reprend ensuite un discours où la gradation valorative suit en quelque sorte le degré de blancheur de peau.

*As proprias mucamas, mulatas claras, quasi brancas, essas mesmas, apesar das faceirices, dos requebros ondulados dos quadris, dos suspirinhos tremulos lançados entrecortadamente, não logravam dobrar a inflexibilidade do crioulo. (RN p.34)*

Outre les clichés découlant de la couleur de peau, la piété religieuse ainsi que la pitié affichée – mais qui ne porte pas à conséquence - pour tout ce qui vit dans la fazenda est aussi obligatoire, au moins chez les héroïnes.

### **Piété et pitié**

Les héros et héroïnes doivent inmanquablement confirmer leur caractère irréprochable et leur vertu par une piété confirmée par une posture et surtout par des regards.

*E Alice ergueu ao céu os belos olhos azuis, com uma expressão angélica de ternura e piedade, que deixou n'alma de Mário uma profunda comoção. (ipê, p. 275, ch. VII-2)*

Lúcia doit par tous ses gestes faire contraste avec les autres esclaves et leur sensualité débridée. Elle représente l'éducation idéale, la pureté rêvée, sans oublier qu'elle est aussi l'instrument innocent de domestication du héros, d'annulation de ses supposés désirs de liberté :

*E Lucia, muito mimosa, (...) Ao dar com a Ceia, mudou-se-lhe a expressão do rosto em serenidade beata. Recolheu-se contrita, como se rezasse e o negro contemplava-a em extase, adorando-a (...) (Rei Negro, p.80, ch. IV)*

À l'opposé, le narrateur très prudent d'*Isaura* préfère supposer que l'attitude de l'esclave en prière aurait certainement attendri le cœur endurci de Leôncio, mais il évite la confrontation, car celui-ci avait déjà démonté tous les clichés littéraires qu'elle lui avait tendus et ne céderait vraisemblablement pas à cette image déjà usée. Ce personnage, parfois plus réaliste que le romantique protagoniste Álvaro, est ici chargé de commenter ironiquement le personnage idéalisé d'*Isaura*. En s'étonnant de son caractère exalté et romantique, il en attribue la cause au caractère déplacé de l'éducation raffinée qui lui a été donnée, et par là, aborde l'artificialisme de l'éducation des *sinhazinhas* en général. « *Bem mostras que és uma*

*escrava, que vives de tocar piano e ler romances.*” (Isaura, p. 77, ch. IX). Isaura, comme l’héroïne de Walter Scott et autres plus modernes, est dénoncée comme une consommatrice immodérée de romans, à l’instar des auteurs du corpus et de leurs modèles.

*Nous l’avons montrée, au cours de cette histoire, comme étant d’un naturel romanesque, se complaisant aux histoires d’amour, aux contes merveilleux, s’identifiant avec ces héroïnes légendaires dont sa mémoire, faute de lectures plus choisies, avait emmagasiné les aventures.*<sup>312</sup>

La scène de piété d’Isaura ne peut ainsi intervenir que lorsque le personnage impie et soudain trop clairvoyant de Leôncio tourne le dos ; Isaura adresse alors à la Vierge une prière en règle pour son bonheur et sa vertu, et le narrateur enchaîne avec le commentaire sur l’effet foudroyant que cela aurait certainement eu sur le cœur de Leôncio, malheureusement déjà absent. L’image se complète par une Madonne aux boucles tout à fait noires, une innovation par rapport aux Vierges de José de Alencar, et aux reliefs bien plus charnels.

*Com os olhos arrasados em lágrimas, (...) entreaberta a boca melancólica (...) atiradas em desordem pelas espáduas as negras e opulentas madeixas, voltando para o céu o busto mavioso plantado sobre um colo escultural, ofereceria ao artista inspirado o mais belo e sublime modelo para a efígie da Mãe Dolorosa (...) (Isaura, p. 79, ch. IX)*

Les intentions ironiques de ce narrateur peuvent être confirmée par les divers dialogues où les attitudes de l’héroïne sont revues par les interlocuteurs du héros amoureux. Ils déconstruisent autant le discours du personnage que le déroulement même de la narration, où le ton enlevé et ultra-romantique d’Álvaro est démenti par les commentaires de ses amis. Le récit que fait le héros de la première entrevue entre lui et Isaura, où il récapitule tous les poncifs des rencontres amoureuses, y compris le mouchoir qui tombe afin de provoquer un dialogue, est analysé patiemment par un des auditeurs. – *Esse lenço, Álvaro, - atalhou um cavalheiro, - decerto ela o deixou cair de propósito, para que pudesses vê-la de perto e falar-lhe. É um apuro de romantismo, um delicado gesto de coquetterie.* (Isaura, p. 83, ch. X).

Le narrateur du *Tronco do ipê* avait déjà moqué les postures convenues de l’héroïne romantique, mais en écartant la raillerie par la voix bien plus douce d’Alice.

---

<sup>312</sup> Scott, Walter, *op. cit.*, p. 442.

*Adélia, torcendo o beicinho, recusara tomar parte no folguedo, e, languidamente recostada em um divã de grama, cheirava um molho de violetas, com os olhos engolfados no azul do céu, onde cintilava a primeira estrela.*

*- Romântica!...*

*Este remoque e o beijo em que ia envolto eram d'Alice (...)* (*ipê*, p. 262, ch. IV-2)

Dans ce roman, cependant, la posture correspondant à la piété ne souffre aucune contestation ironique ; elle oblige même le brave bachelier éclairé qu'est Mário à sacrifier à la convention du regard levé vers un ciel qu'il invoque en témoignage de sa cohérence, dans un moment de grande émotion. « - *O céu !... murmurou Mário engolfando os olhos no éter azul.* » (*ipê*, p. 310, ch. XVI-2)

Alice démontre une pitié jamais démentie pour les animaux, vus comme jouets ou confidentes muets, dans une scène qui semble inspirée par le narrateur de Walter Scott. Lorsqu'elle doit choisir des poulets pour le dîner (ch. III-2 du *Tronco do ipê*), il y a une grande hésitation affective qui pendant un moment semble menacer l'organisation de la cuisine. *Le spectacle d'une détresse et d'une désolation dont il se sentait responsable lui était aussi pénible qu'à une maîtresse de maison pitoyable l'exécution des agneaux et des volailles tués par son ordre*<sup>313</sup>. Mais l'héritière brésilienne fait comme le baron féodal et finit par céder aux injonctions de l'organisation sociale, dont la force remet tout en ordre : les animaux seront mangés comme les esclaves restent soumis à ce même ordre, bien que la narration nous éloigne de ces conclusions de mauvais goût. Le narrateur ne fait que constater combien elle est aimée par tous les êtres vivants et sans droit de la fazenda – les Nègres et les animaux mis sur le même pied:

*Na fazenda, para qualquer ponto que se voltasse, via-se rodeada de entes que a amavam e a quem ela retribuía em simpatia. Onde chegava, na roça ou no curral, havia festa e alegria. Os pretos batiam palmas ; o gado mugia ; as ovelhas balavam.* (*ipê*, p. 260, ch. III-2)

Le monde de la fazenda aménagé par l'homme et docile à cet ordonnancement, confine avec une nature qui, elle, n'est pas entièrement passive dans aucun des romans du corpus. Faisant écho à leurs passions, elle est en même temps capable de les éveiller à ce qui les motive et donc ils ne prendraient pas conscience sans le cadre qu'elle leur fournit.

---

<sup>313</sup> *Id. ibid.*, p. 238.

## **b) La nature lieu d'éveil**

Généralement, c'est la nature, ou plutôt la forêt, qui est évoquée comme cadre favorable et capable d'éclairer les corps et les âmes des êtres primitifs, mais aussi les passions des êtres exclus de la société en voie de modernisation. Cette marginalisation peut être le fait d'une mission à accomplir – la vengeance, pour Mário, Hamlet moderne, comme pour Macambira, prince-esclave anachronique et son oracle Balbina, ou plus doucement, la conservation de la mémoire pour le vieux couple d'esclaves chargés de garder les traditions et les secrets du passé qui n'ont plus leur place dans les salons de la *Casa Grande*. Quant à Isaura, *mucama* bien élevé selon un idéal plutôt citadin, lorsqu'elle cherche refuge hors de la maison des maîtres, c'est dans des espaces toujours aménagés, vergers ou jardins, ou bien mythifiés, comme la « grotte » qu'elle habite lorsqu'elle fuit sa condition d'esclave, mais jamais dans la forêt.

L'éloignement du lieu d'origine et surtout de la nature originelle est le but que poursuit le baron, lorsqu'il essaie de dompter le caractère et les suspicions de Mário, dans *O tronco do ipê*. Il l'envoie en Europe, pas seulement pour son éducation, mais pour l'éloigner de la région qui gardait ses souvenirs.

*... esperava ele que a residência por muitos anos num país estrangeiro, e a influência de idéias e costumes diversos, gastariam no caráter de Mário certas asperezas, e apagariam no seu espírito vagas suspeitas que lhe tinham imbuído em tenros anos. (ipê, p. 291, ch. XII-2)*

Mário, de retour d'Europe, se débat entre la séduction d'une vie selon ses désirs, dont la satisfaction dépend du Baron, et la fidélité à ses devoirs filiaux, qui l'éloignera d'Alice. Décidé à faire preuve de résistance morale, il voit dans la forêt le seul cadre capable de lui restituer une intégrité farouche que la civilisation lui avait ôtée :

*- Algumas vezes é ao contrário o terror de uma sedução funesta, que nos faria esquecer os mais santos deveres. É preciso então fugir, abrigar-se no seio das florestas, no regaço das recordações da infância, nesse berço de nossa alma, onde a natureza a acalentou nos primeiros anos de via. (ipê, p. 290, ch. XI-2)*



Il se débat entre les séductions d'un présent ambigu et le passé inexorablement exigeant ; avec l'immersion dans le monde de la forêt de son enfance, il voit s'éveiller son côté le plus primitif, mais aussi le plus intègre, le plus fidèle. C'est une vraie métamorphose qui s'opère dans ce chapitre que la narration a appelé « Ressurreição » (ch. XII-2)

*Deu-se então um fenômeno mais comum do que se pensa, uma espécie de ressurreição moral. (...) Ao contacto daquelas devesas, no fundo desses campestres, Mário sentiu que outro ser, diferente crescia dentro do seu, insinuava-se pelos refolhos d'alma e tomava posse dele (...) Quem nessa noite se recolheu à Casa Grande não foi o jovem doutor chegado ultimamente da Europa, mas o órfão de outrora com todas as suas paixões. (ipê, p. 295, ch. XII-2)*

Dans la forêt il retrouve une « âme primitive », jamais morte mais dissimulée sous les couches d'éducation acquises en Europe. Cette âme, il la boit alors comme une source de vie offerte par la nature.

*A alma desse menino ficara em hibernação no seio daqueles ermos ; e despertando depois de longos anos de entorpecimento, voltava a animar o corpo onde outrora habitara. Mário a bebia a tragos no ambiente que inspirava, na fragrância das flores, nos estos da brisa, nos borbotões da luz que jorrava no espaço. (ipê, p. 295, ch. XII-2)*

Il passe la journée dans les champs, s'alimente de fruits sauvages, goûte la nourriture de l'esclave en compagnie de Benedito ; c'est ainsi à travers l'absorption de l'humus de la terre originelle, ou de la mer, selon l'origine du héros, que l'âme peut s'épanouir en retrouvant son vrai élément, celui de son origine.

*Ele conservara de sua infância esse amor da floresta, que se parece com o amor do oceano. A alma do homem carece para expandir-se, do elemento de que se criou: salsugem do mar, ou aroma agreste. (ipê, p. 313, ch. XVII-2)*

En donnant au protagoniste une âme en consonnance avec les eaux et les forêts, Alencar suit une leçon bien établie par le romantisme, dont Walter Scott donne l'exemple, en chargeant la nature de magie, de souvenirs et d'un pouvoir qui menace tous ceux qui osèrent la profaner par leur action dévastatrice. Ainsi, le Baron et Mário doivent agir sur des puits et fontaines légendaires, l'un pour cacher ces sites incriminateurs, l'autre pour les dompter et se les approprier.

*La tradition, qui toujours s'ingénie, en Écosse du moins, à embellir d'une légende un lieu intéressant par lui-même, avait assigné à cette fontaine une cause particulière de vénération.*

*(...) pour protéger les eaux contre la profanation ou la pollution, il bâtit sur leur emplacement le petit édifice voûté dont il restait encore à l'entour quelques vestiges. C'est l'époque où commença à déchoir, à ce qu'on présume, la maison de Ravenswood.<sup>314</sup>*

Pour Alencar, qui a bien absorbé les leçons du romantisme, tout comme nos autres auteurs, le lieu d'origine ou simplement le site, est le siège d'une mémoire inexorable ; même si les cœurs oublient en s'éloignant, le lieu garde la mémoire des événements. Opposée à la modernité qui vient à travers la ville et sa dissipation, la fazenda représente tout à la fois la fidélité aux valeurs du passé et la mémoire inexorable que le présent veut refouler. Une fois mariés, Alice cherchera à éloigner Mário du siège de ses origines et de ses souffrances ; c'est la ville qui lui permettra de dissoudre son angoisse. Elle comprend que « *Mário nunca poderia ser completamente feliz no lugar onde passara os primeiros anos.* » Son âme, à la manière de la lave, avait pris la forme de ses premiers tourments : « *Esculpe-se à feição da natureza que a cerca ;* » (*ipê*, p. 327, ch. XX-2). Il suffit ainsi à l'âme de retourner à sa source pour retrouver sa forme originelle, telle que créée par le moule d'où elle est issue. De même, à la fin du roman, ce sera l'éloignement de ces lieux romantiques qui emmènera tous les protagonistes du *Tronco do ipê* vers le décors plus réaliste et modernes de la capitale.

Dans *Rei Negro* il y a, à côté du paysage qui se présente aux yeux des personnages, un autre créé par leurs paroles, celui du rêve et presque de la transe, pour ce qui est de Macambira et Balbina. Le lieu de ressourcement nécessaire au personnage de l'esclave est double dans ce roman : d'abord un lointain lieu de rêve créé par la parole inspirée de l'oracle noire, il se concrétise finalement dans ce qui reste de la forêt primitive autour de la fazenda. De toute façon, il a besoin de s'appuyer sur la recreation du cadre protecteur de la nature, qui lui permettra de retrouver une force de vivre.

*... suas figuras não têm calor quando expostas aos olhos de todos, na rua barulhenta ou no salão festivo. Perdidas, porém, nas selvas, entre o rumor das cachoeiras e dos córregos, à sombra das árvores silenciosas, ganham um aspecto de legenda, crescem de repente, tornam-se míticas, iguais às forças elementares de onde surgem como por milagre”.*<sup>315</sup>

---

<sup>314</sup> *Id. ibid.*, p. 74, 76.

<sup>315</sup> Carvalho, Ronald de, *Pequena História da Literatura Brasileira*, in Nelson Werneck Sodré, “José de Alencar (A ficção numa sociedade escravocrata)” op.cit. p.42.

Ronald de Carvalho parle ici de Péri et des Indiens créés par Alencar, mais dans cette association épique, peuvent s'insérer comme protagonistes après l'Indien, le *Sertanejo* et peut-être même le *Gaúcho*, qui retrempe leur âme dans la nature pour la ressusciter, ainsi que le personnage qui cherche à définir sa place, Mário. Ce sera Coelho Neto qui étendra ce besoin romantique d'évasion à son personnage esclave, mais en le lui refusant Alencar a peut-être été à la fois plus conformiste mais aussi plus réaliste que ses successeurs sur le même thème. Le besoin de cette extension aurait-il été ressenti plus tard par Coelho Neto lorsqu'il crée son héros anachronique ? Dans *Rei Negro*, l'expansion de l'âme est rendue possible grâce à la protection offerte par la forêt, qui favorise ainsi la pleine expansion de tous les désirs de l'ombre, qu'ils soient liés à des angoisses personnelles, comme c'est le cas du héros blanc de Alencar, ou bien à la préservation de l'auto-image de l'esclave noir Macambira.

C'est dans ce dernier roman que le rêve prend forme devant les yeux offusqués de Macambira, comme si les événements décrits par Macedo, chez qui ils se concrétisaient dans les actes des *Vitimas algozes* avaient besoin d'être recréés dans les rêves du Roi nègre post-abolitionniste. Ici, c'est l'esclave officiellement supprimé du référent historique qui délire au milieu de la nature, désespéré. Déchu, déshonoré, moqué par les siens, il se trouve désemparé au milieu de la végétation et c'est le narrateur qui reprend indirectement son discours halluciné.

*“Ah ! reino d’Africa, gente negra, guerreiros dos palmares... ! Fôsse lá! Como aquillo tudo ficaria, duma hora para outra, com os devastadores de aringas! Um mundo de gente desapoderada, arrojando-se aos tropelões pelos caminhos, sahindo d’impeto dos mattos, (...) a casa cercada, assaltada, invadida de roldão, com estrondo; portas fendidas a machado, paredes derrubadas e a turba, em sanha frenética, apinhando-se no delírio do excídio, patejando em sangue e escombros; e o fogo, por fim, labaredas altas, rubras, envolvendo a casa, lambendo o ar, (...) e a grita triunfal dos negros nus, o som rouco das buzinas, (...) E elle, senhor de tudo, dono da terra, rei! espalhando gente por campo e monte, pondo guardas nas estradas, sentinellas nos coqueiros e arrasando, incendiando, vingando a raça, o seu reino, Munza, o seu odio e o soffrimento secular da Africa.” (Rei Negro, p. 243-244, ch. IX)*

Différemment des romans précédents, toute la nature y peut devenir belliqueuse comme désormais le personnage de l'esclave. Une fois rompue la relation de subordination implicitement acceptée et jouée par les personnages de maître et esclave, celui-ci en révolte trouve un écho dans tout ce qui l'entoure ; ce qui était plantation sèche, ce qui était forêt

devient menaçant et lui semble être en lutte avec elle. Dans sa rage il casse et arrache des branches, et, en réponse à sa maltraitance, il entend un bruit de tonnerre qui lui rappelle son royaume fabuleux et qui l'épouvante. Des sons traditionnellement associés à la mort se font entendre, il tremble terrifié en entendant le cri de la chouette, comme si la mort évoquée n'était pas celle qu'il entendait provoquer, mais la même qui faisait trembler les hôtes de *Tia Chica* dans le premier roman. La nuit, d'abord annoncée comme étoilée mais sans lune (« *A matta, nessa noite sem lua, parecia mais enxameada de vagalumes* » (...)) (*Rei Negro*, p. 292, ch. X), doit finalement sacrifier au modèle traditionnel, surtout par les figures coupantes que le croissant lunaire permet d'évoquer pour annoncer le geste de Macambira. « *Sahiu no claro. A lua, tórpida, em unha, cortava o céu profundo.* » (*Rei Negro*, p. 294, ch. X) La mort envahit le paysage, bien plus brutalement que chez Alencar, car même l'eau est déchirée par le clair de lune, qui le coupe au milieu comme un couteau, avec des allitérations encore ici remarquables, pour des images richement symbolistes.

*Longe a escuridão silente e, largo, luzindo lobrego, com um talho de lua ao meio, o açude morto.* (*Rei Negro*, p.296, ch. X)

Ainsi, le dernier roman du corpus écrit en 1914 éprouve le besoin de recréer sous la forme rêvée des images favorables à l'expansion des désirs les plus violents, liés au refoulement de la liberté jamais encore concrétisée sous forme d'une vie pleinement humaine. Ce que Macedo assenait comme des menaces possibles revient encore dans la création littéraire cinquante ans plus tard hanter les rêves d'un personnage qui souffre comme un esclave mais qui fait la fête comme un *caipira*, les deux laissés pour compte dans la fazenda qui poursuit son enrichissement avec d'autres figurants.

Mais ces rêves de liberté ne doivent cependant jamais briser le fil de la narration qui, elle, suit toujours l'ordonnancement de la société esclavagiste, où un personnage souvent caricaturé est cependant incontournable.

### **c) Entre Casa Grande et Senzala: – Feitor**

Chez Alencar, le personnage du *feitor* apparaît à peine, ce qui est en parfait accord avec la sélection des aspects de l'esclavage à mettre en avant opérée par sa narration. Elle le

convoque, néanmoins, dans un ordre littéraire, comme quelqu'un qui défigure la communication entre maîtres et esclaves.

*Os escravos, reunidos na frente do quadrado, depois de repetirem as palavras da oração estropiada pelo feitor, foram salvar ao senhor, desfilando conforme o costume pelo terreiro da Casa Grande, onde o Barão, sentado em sua poltrona, descansava do pequeno passeio. (ipê, p. 261, ch. IV-2)*

Cette déformation d'une parole sacrée où il y a un intermédiaire entre la culture des maîtres et son imposition aux esclaves, sera encore accentuée par Coelho Neto, qui va l'attribuer au curé lui-même qui, dans une autre cérémonie religieuse, le mariage des esclaves, précipite et dégrade les bénédictions aux mariés.

*Juntava os casaes, unia-lhes as mãos sob a estola, se havia « alianças » indigitava-as, senão proseguia engrolando as palavras, numa pressa de seareiro que fôsse perlongando o sulco dum alfôbre lançando ao acaso a sementeira sagrada. (Rei Negro, p. 95, ch. IV)*

Le personnage d'un *feitor* apparaît atypique chez Bernardo Guimarães, son côté mis en relief étant surtout celui d'immigré portugais, mais aussi son opposition à la figure du *fazendeiro* lascif et cruel. Le père d'Isaura est un *feitor* portugais anormalement gentil, mais banalement attiré par la beauté de Juliana, la belle esclave mère d'Isaura. Il est exceptionnel à plus d'un titre, comme d'autres personnages du corpus, d'ailleurs, car son attirance pour l'esclave, « *sua fatal mas desculpável fraqueza* » (p. 56, ch. VI), va être le motif de son renvoi, dans un jeu passionnel qui semble exagéré dans la banalité des violences sexuelles de la fazenda esclavagiste. Au chapitre V il est un simple journalier (« *jornaleiro* »), ce qui paraît quand même trop précaire pour un « *feitor* », à moins que ce ne soit encore un gallicisme qui renvoie au feuilleton ; au ch. VIII sa fonction est rétablie, mais affaiblie en « *obsuro e pobre feitor* ». Ses relations avec les esclaves ne sont pas non plus conformes à la norme ni du référent historique ni du prototype littéraire.

*O feitor, porém, que era um bom português ainda no vigor dos anos, e que não tinha as entranhas tão empedernidas como o seu patrão, seduzido pelos encantos da mulata, em vez de trabalho e surras, só lhe dava carícias e presentes, de maneira que daí a algum tempo a mulata deu à luz da vida a gentil escravinha, de que falamos. (Isaura, p. 35, ch. II)*

Ce *feitor*, par ailleurs, doit se démarquer non seulement de son patron, mais aussi de la masse des immigrés qui affluent vers le Brésil à la même époque, car les raisons, politiques, de la migration de sa famille, le placent hors d'atteinte des reproches de cupidité adressés au cliché du *feitor português* qui se banalise à l'époque. Il est modeste dans ses habits, mais ses manières le donnent à connaître comme quelqu'un, encore ici, vu comme différent de ses compatriotes.

*Trajava pobrement, mas com muito alinho e limpeza, e por suas maneiras e conversação, conhecia-se que aquele homem não viera ao Brasil, como quase todos os seus patrícios, dominado pela ganância de riquezas. (Isaura, p. 55, ch. VI).*

Le narrateur le reconnaît ainsi comme un semblable aux sentiments élevés, lui donnant un nom aux dénotations historiques qui le particularisent, car Miguel est un miguéliste, qui avait fuit son pays pour des raisons politiques. Ses parents meurent dans la pauvreté, ce qui réduit le jeune homme à la misérable situation d'avoir à travailler avec ses propres mains dans un pays d'esclavage, se trouvant ainsi dans la même situation que le père de Mário (*ipê*) une fois déshérité. Le *feitor* est un personnage plus compétent que l'héritier pour faire face à la pauvreté, car il est fils d'honorables agriculteurs d'un pays sans esclaves (en métropole), et il a ainsi pu acquérir un savoir pour survivre, ce qui l'aide lorsqu'il est rabaissé au niveau le plus bas, proche des esclaves qu'il ne possède pas.

*Sozinho, sem meios e sem proteção, viu-se forçado a viver do trabalho de seus braços, metendo-se a jardineiro e horticultor, mister este que, como filho de lavrador, robusto, ativo e inteligente, desempenhava com suma perícia e perfeição. (Isaura, p. 55, ch. VI)*

Mais un *feitor* plus réaliste est aussi convoqué dans le roman, à travers les commentaires des esclaves.

*.. daqui a pouco nós todo vai pra roça puxar enxada de sol a sol, ou pra o cafezal apanhar café, e o pirai do feitor aí rente atrás de nós. Vocês verão. Ele o que quer é café, e mais café, que é o que dá dinheiro.*

(...)

*Também Juliana pouco durou; pirai e serviço deu co'ela na cova em pouco tempo. (Isaura p.61, ch. VII)*

Cette figure<sup>316</sup> est à l'origine du *fazendeiro* chez Coelho Neto, chez qui il apparaît comme un type plus réaliste, revoyant et précisant les origines de plusieurs barons de l'empire, ce qui était rapidement évoqué dans le roman de José de Alencar.

*Manuel Gandra, senhor da « Cachoeira », uma das fazendas mais ricas do valle do Parahyba, chegara ao Brasil em uma leva de colonos.*

*(...) longe de deixar-se enredar nas seducções da cidade, mettu-se atrevidamente ao sertão e, chegando á “Cachoeira”, que era um maninho, engajou-se como administrador fazendo-se valer pela audacia e pelo pulso. (Rei Negro, p. 13, ch. I)*

Par ailleurs, ce propriétaire, qui garde une certaine simplicité proche à la fois de ses origines et de l'origine historique de la fazenda, tout en se situant à la veille de l'abolition, traite directement avec ses esclaves, comme les premiers exploiters de la vallée ou comme son personnage d'origine. Lorsque le *feitor* change de statut, la narration ne le remplace pas dans cette fonction. Le personnage du *feitor*, ainsi, disparaît du roman, ce qui infirme son caractère réaliste, le rendant plus proche d'un personnage symbolique d'une figure clé des romans de la fazenda, qui se passe de toute mise en situation historique clairement déterminée. Finalement, ce personnage n'est stable dans aucun des romans du corpus, car il représente toujours une étape de l'évolution du *fazendeiro*, l'un de ses doubles, un obstacle à ses ambitions, pour, finalement, se fondre avec ce dernier.

L'ancien administrateur, dans *Rei Negro*, a une attitude tout à fait pragmatique dans ses relations avec les esclaves ; il peut être généreux lorsque ses intérêts le commandent, il ignore l'être humain chez l'esclave, mais il ne semble pas être particulièrement cruel, bien que sa position le rende toujours potentiellement dangereux. Lorsque Balbina s'approche du maître pour faire part de la mort de Lúcia, elle attire humblement son attention, en lui demandant sa bénédiction :

*Aproximando-se do senhor, que lhe dava as costas, estendeu a mão:*

*- Benção...*

*Gandra voltou-se e, vendo-a, fez um gesto indiferente e rapido como se a despedisse. (...)*

---

<sup>316</sup> Nous pensons que les termes « feitor » et « administrador » sont utilisés dans le corpus indifféremment, ou plutôt par leur connotation expressive, ce qui semble autorisé par la lexicographie. Voir l'entrée « feitor » dans le dictionnaire Houaiss, où les premiers sens sont « celui qui fait, exécute, administre les biens d'autrui », le sens d'« administrateur d'esclaves » ne venant qu'en quatrième lieu.

Ayant transmis la terrible nouvelle qu'elle apportait, elle se prépare à partir, sans répondre aux menaces au cas où elle répandrait l'événement de la mort de Lúcia et du fils blanc, avec la même formule de l'arrivée, qui lui permet de s'effacer le plus rapidement possible :

*... Se me constar que andas por ahi a bater bôca é tronco; estás ouvindo? A negra mantinha-se cabistaixa, em silencio humilde. Vai-te embora!*

*- Benção...*

*Foi-se. Deixando o bambual, respirou desafogadamente (...) (Rei Negro, p.178, ch. VII)*

De même, le seigneur agit en ancien *feitor* pragmatique lorsqu'il se dispose à écouter Macambira, mais se rend compte qu'il peut le vider de son élan en exigeant une attitude de respect plus conforme à un ordre que tous les deux connaissent et respectent.

*... tirou o charuto da boca, sacudiu-lhe a cinza e disse em tom macio :*

*- Olha, eu podia responder-te como costume... Fez uma pausa, olhando d'alto, a fito, e ordenou em tom secco. Tira o chapéu. Só então Macambira se apercebeu da falta de respeito e, humildemente, vexado, descobriu-se. (RN p.236)*

La figure du *feitor* ferme cette partie relative à l'organisation romanesque des portraits des personnages constitutifs de la *casa grande*. Figure obligatoire dans la fiction esclavagiste, il est aussi, au moins dans la littérature de la vallée, un mutant, un miroir qui reflète les origines même du *fazendeiro* et de son monde. Pas plus que les temps, les lieux ou que les autres personnages, lui ni rien ne demeure statique dans cette fiction, leur mouvance s'organisant en une riche polyphonie qui fait à la fois avancer et se condenser symboliquement les voix de ces personnages pour raconter leurs histoires. Nous verrons plus en détail maintenant comment toutes ses voix se croisent pour recréer l'expression propre à la fazenda.



## PARTIE 3

### LE CROISEMENT DES VOIX DE LA FAZENDA

*No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu  
a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu  
chamava para o café.  
Café preto que nem a preta velha  
café gostoso  
café bom.*

*Minha mãe ficava sentada cosendo  
olhando para mim:  
- Psiu... Não acorde o menino.  
(...)  
Lá longe meu pai campeava  
no mato sem fim da fazenda.*

*E eu não sabia que minha história  
era mais bonita que a de Robinson Crusoe.*

Carlos Drummond de Andrade, “Infância”<sup>317</sup>

---

<sup>317</sup> “A família que me dei”, *Antologia poética (Organizada pelo autor)*, Rio de Janeiro, Ed. Record, 1962, p. 67.

## CHAPITRE I

### FORMATION DES MAÎTRES

Dans le chapitre consacré à ce qu'il appelle « le chronotope du roman-idylle », Bakhtine rappelle certains traits qui marquent des changements subies par la littérature entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle avec, en conséquence, la disparition du thème idyllique. Sous toutes ses variantes, ce type de roman, toujours relié à des temps folkloriques, manifeste un rapport constant entre le temps et l'espace, dans une adhésion organique à un lieu, le pays d'origine. Après une analyse des aspects que prend cette forme originaire du roman des temps modernes, il aborde le thème de « l'idylle détruite », qui occupe progressivement une place centrale dans la littérature. Son importance croît dans la raison inverse de la place que le monde idyllique peut encore occuper dans la représentation littéraire parmi les nouvelles valeurs apportées par le capitalisme qui s'impose. C'est au milieu de cette configuration que doit s'insérer le personnage de l'héritier de la propriété familiale en ce Brésil esclavocrate, ancré avec son ambiguïté dans la périphérie du même monde que celui que décrit Bakhtine. Écoutons-le :

*L'homme doit s'éduquer ou se ré-éduquer afin de pouvoir vivre dans de monde large et inconnu ; il doit s'assimiler et s'apparenter à lui. Selon la définition de Hegel, le roman doit former l'homme pour sa vie dans une société bourgeoise, formation qui entraîne la rupture de tous les anciens liens idylliques et l'expatriement de l'homme. Ici, le processus de rééducation personnelle se mêle à celui de la démolition et de la reconstruction de toute la société, c'est-à-dire au processus historique.*

*Le même problème est posé de façon quelque peu différente dans les romans définis par une autre ligne : celle de Stendhal, Balzac, Flaubert, Gontcharov. Avant tout il s'agit du naufrage, de l'anéantissement de la conception et de la psychologie idylliques du monde, inadaptés au nouveau monde capitaliste. (...) L'homme positif du monde idyllique devient comique, pitoyable et superflu. Ou il périt, ou il se rééduque et devient un rapace egoïste.*<sup>318</sup>

#### a) Formation et conformation d'un héritier

Si nous comparons le père de Mário, éliminé de la lignée de succession pour avoir désobéi au père et dérogé à la loi de séparation des fonctions dans la société esclavagiste, avec

---

<sup>318</sup> *Id. ibid.* p. 374.

le personnage du futur Baron, nous verrons que le premier est supprimé de l'intrigue, où il ne survit que dans la mémoire de l'esclave, pour être resté en quelque sorte un personnage « idyllique ». Le personnage du Baron, son double, est doublement moderne, car il s'adapte aux exigences de son époque par son ambition, mais il est aussi ambivalent, car il a les mêmes désirs que son ami, de se marier par amour. Il serait tombé dans ce piège romantique s'il n'avait pas été retenu par une ambitieuse plus cohérente que lui. Pour concilier ses désirs, il ne lui reste que le crime. Rattrapé par son ambition, il cède à une envie coupable et agit dans le sens de précipiter (ou peut-être de ne pas éviter) la mort de son ami, ce qui lui ouvre la porte de la richesse, condition inéluctable pour avoir droit à l'amour de sa belle. L'héritier brésilien et rural aurait vite acquis la même conscience de classe et des privilèges inhérents à son rôle aristocratique que les personnages de la province française de Balzac. *Nous [des roturiers] étions heureux et pauvres, mais un noble ne saurait être heureux dans l'indigence. L'indigence d'un noble est une chose contre nature.*<sup>319</sup> La place du désir destructeur dans le roman moderne est très ambiguë, comme le remarque Léo Bersani.<sup>320</sup> Il constate combien les personnages principaux resteront vagues dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, tout comme Mário, qui va hésiter entre désir et devoir jusqu'à ce que l'intrigue lui permette et qu'Alice l'oblige à se décider pour l'acceptation du bonheur compromis (Chapitre XX-2 – « Santa mentira »). Pour cela l'intrigue met en place un complexe jeu de miroirs, où le vilain baron se rédime en essayant de se supprimer par une noyade dans le même décor où était mort son ami sans qu'il eût fait le geste qui aurait pu le sauver. Ce même miroir/tourbillon, lieu de toutes les traîtrises, avait attiré mystérieusement Alice vers la mort et c'est Mário qui sauve l'un et l'autre. Mais pour épargner Alice et conquérir son bonheur, il doit nier son geste, innocenter le baron et harmoniser ainsi tous les contraires dans la conciliation générale.

Les divers modèles d'héritiers ébauchés ainsi par Alencar – le héros faible et déchu, l'anti-héros sans scrupules, le héros tourmenté par la conscience du devoir – demeurent dans les autres fazendas littéraires, en prenant à chaque fois des figurations et des couleurs différentes. Mário comme Macambira représente l'intégrité torturée du héros pur et dur, avec une contrepartie féminine chez Isaura, et des échos parsemés dans le corpus périphérique. Les débauchés se concentrent dans la famille du maître dans *Rei Negro*, avec une intrigue clairement organisée en opposition de couleurs, blanc de la débauche et de la mollesse pour la

<sup>319</sup> Balzac, Honoré de, *op. cit.*, p. 106

<sup>320</sup> Bersani, Leo, "Le réalisme et la peur du désir" in *Littérature et réalité*, *op. cit.*, 1982, pp. 65-67.

famille traditionnelle ou de l'énergique ambition pour le parvenu ; noir de la vertu intransigeante ou bien de la sensualité, défigurée dans le libidinage effréné pour les esclaves. Nous aurons à comparer les héritiers par droit et par appropriation, l'esclavagiste infame et l'abolitionniste généreux, etc.

Certains héritiers seront condamnés par la paresse, le vice ou la cruauté. Il y aura partout des suspicions, indiquées par allusions chez le narrateur de *Alencar*, étalées avec ironie par Bernardo Guimarães, explicitées chez Coelho Neto. Ici, tous les représentants de la lignée du sang, débauchés et lourdauds sont sommairement éliminés d'une génération à l'autre. Les deux enfants de l'ancien propriétaire dans *Rei Negro* étaient « élevés selon la loi de la nature, poussant comme des brutes fainéantes entre les champs et la *senzala* » et « en vain leur père avait essayé de les instruire ». Le garçon meurt providentiellement noyé dans la rivière, ouvrant ainsi la voie à Gandra, une variante de l'usurpateur de *Alencar*. Cet administrateur portugais épouse l'héritière qui, une fois mariée, poursuit les mêmes relations de promiscuité avec les négresses, et prend de plus en plus les mêmes contours physiques et les habitudes de torpeur qu'avait son père. L'héritier de Bernardo Guimarães aurait bien voulu se vautrer dans cette même promiscuité avec son esclave Isaura, mais ici, c'est elle l'héroïne et elle trouvera un autre héritier plus méritant qui, encore ici, supprimera l'héritier désignée de la fazenda de café.

La différence fondamentale entre le personnage du héros héritier dans le roman de José de Alencar et les autres est qu'il lui fait faire un parcours initiatique douloureux, l'éloigne de son milieu, lui fait goûter les tourments du doute et, surtout, le rend pauvre, au moins provisoirement.

## **Histoires d'un jeune homme pauvre**

Chez Alencar, pourrait-on dire que tous ses romans sont l'histoire d'un jeune homme pauvre et de ses scrupules à faire un mariage de raison ? Ou bien une lutte entre dignité et vénalité ? « *Se não logravam enriquecer, os bacharéis, para a alta roda, não passariam de figurantes, admitidos quase por favor.* »<sup>321</sup> Ou encore une amère constatation que son propre héritage familial, de militance, de lutte pour l'indépendance pesait de moins en moins lourd

---

<sup>321</sup> Pereira, Lúcia Miguel, "Nota preliminar a *Senhora*". op. cit., p. 947.

face aux valeurs de son temps ? Il proteste par exemple contre l'ingratitude de l'empereur et des compagnons libéraux de son père qui, dit-il, n'avait même pas mérité l'hommage d'un nom de rue. « ... *ninguém se lembrou ainda de memorar o nome do Senador Alencar, nem mesmo por esse meio econômico de uma esquina de rua.* »<sup>322</sup>

Cette possibilité est invoquée par Magalhães Jr. à propos de l'intrigue de *Sonhos d'Ouro*, mais on peut se demander si le même schéma ne se vérifie-t-il pas partout dans son œuvre. Déjà Péri est le représentant d'un peuple démuné, regardé comme barbare par l'occupant de son territoire et qui, au moment de la narration est décadent, dépourvu de toute force, et lui-même un déshérité culturel face à la fille du riche et noble Portugais. Ne fut-ce le Paraíba, ressuscité à point pour le sauver en se révoltant à sa place, rien ne se serait passé entre héros et héroïne. Le nom du protagoniste du *Tronco do ipê*, le fiévreux Mário, est peut-être révélateur des mécontentements de l'auteur face au père de la nation, contre qui se rebelle finalement cet héritier convenable d'ancêtres héroïques combattants de l'indépendance.

*A propaganda republicana do final do Império traz os novos nomes americanos – Jefferson, Franklin, Washington – e relança os clássicos da república romana (de 509 a 29 a.C.) – Múcio, Mário, Cornélia, Caio. (...) Na mesma vaga, apareceram os Augustos, as Clotildes e outros titulares do panteão positivista.*<sup>323</sup>

En tout cas, le motif de la pauvreté associée à l'ambition du bachelier s'applique à *O tronco do ipê* et *Til*, à *Sonhos d'Ouro* et même à *O sertanejo*, sans parler de *Senhora*, auquel il fournit le thème et à d'autres romans encore. Cette situation ferait partie de la vie même du romancier – et de ses pairs, les milliers de bacheliers sans fortune dans le pays, bien sûr – selon Magalhães Jr., qui rappelle la situation du Dr. Cochrane, beau-père de l'écrivain, avec qui va s'établir vraisemblablement un échange d'ambitions. Pour ce médecin il s'agissait d'obtenir du pouvoir impérial la concession pour l'ouverture d'un chemin de fer. Lorsqu'Alencar, sur ordonnance médicale, part se reposer au milieu des arbres et de l'air pur des montagnes de Tijuca, le Dr. Cochrane en profite pour s'approcher de lui, en pensant à ses propres intérêts et, pourquoi pas, à sa fille aînée de dix-huit ans, encore célibataire. « *Presque une vieille-fille* » pour l'époque, tandis qu'Alencar, à trente-cinq ans, était sans doute un vieux garçon :

---

<sup>322</sup> Alencar, José de, "Como e porque sou romancista", in "Obra completa", Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, vol. 1, p. 135.

<sup>323</sup> Alencastro, Luiz Felipe de, op. cit., p. 57.

*Conhecendo de longa data, as constantes e imprevistas mutações da política brasileira, o Dr. Thomas Cochrane saberia, sem dúvida, que José de Alencar voltaria à tona, na primeira reviravolta partidária. Para quem tinha interesses em concessões e privilégios, o moço brasileiro deveria ser uma ligação valiosa. Mesmo que Alencar não movesse uma palha para ajudá-lo, fosse no que fosse, já seria uma vantagem se conseguisse ao menos neutralizá-lo, limando-lhe as arestas, ou atenuando-lhe os ardores de moralista militante.*<sup>324</sup>

Si Magalhães Jr. n'a pensé qu'à un passage de la biographie de l'écrivain, il nous permet d'évoquer une scène entre le Baron et Mário, où le héros va dramatiquement refuser d'accepter la main de la riche héritière pour ne pas trahir la mémoire de son propre père victime de son interlocuteur.

*- Quando seu pai e eu tínhamos a sua idade, Mário, fazíamos nossos castelos, como todos os moços costumam. Uma vez, no meio daqueles sonhos do futuro, ele disse-me gracejando que pedia a Deus um filho para casar com a filha que eu devia ter, conforme seu desejo: "Assim ficaremos ainda mais unidos", acrescentava ele. (ipê, p. 309, ch. XVI-2)*

Mário va répondre par la négative, car, dit-il, il y a une raison majeure, le ciel lui-même, qui l'interdit. Tirillé entre des pulsions et des scrupules contradictoires, ce personnage semble être un héros moderne, ambigu, qui trahit son intégrité romantique, comme ses origines aristocratiques. Il avance des arguments pragmatiques, il fait des concessions, il se laisse absorber par la trame sociale du seigneur des terres qui a su se créer une image de générosité irréprochable. Il pardonne. La guerre entre le bon et le méchant n'aura pas lieu, et il pourra être un intellectuel de plus pour représenter les intérêts des grands propriétaires dans la sphère décisionnelle, en même temps qu'un héros des temps modernes.

*L'idée d'épreuve du héros et de sa parole est peut-être l'idée organisatrice essentielle du roman, qui le distingue radicalement du récit épique : le héros épique se place, dès le commencement, au-delà de toute épreuve. Dans un monde épique, il est impensable de douter de l'héroïsme du héros.*<sup>325</sup>

Dans ses dilacètements intérieurs, Mário reflète souvent le drama d'Hamlet, tout en s'opposant à ce personnage situé dans un moment charnière entre deux mondes, le féodalisme qui s'achève et la modernité qui s'annonce. Pour ne pas se trahir, tous deux se voient obligés

---

<sup>324</sup> Magalhães Jr., Raimundo, *op. cit.*, p. 169.

<sup>325</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *op. cit.*, p. 202.

de suivre les injonctions du passé, refusant les compromis avec les nouvelles forces émergentes, ce que Mário ne mènera pas jusqu'aux dernières conséquences. Araripe Jr. rappelle les circonstances biographiques qui ont rapproché Alencar de l'œuvre de Shakespeare, qu'il attribue uniquement à son mariage avec la descendante d'une famille d'origine anglaise. Mais l'on pourrait certainement tenir compte, dans la construction de ce personnage, de la période où cette influence se fait sentir, qui coïncide avec celle signée par Sênio et qui est celle du règlement des comptes politiques et littéraires.

*As obras de Shakespeare nunca tinham sido leitura atrativa ao espírito do autor do Guarani. O lar aproximara-o dessas criações gigantescas, que causam vertigem sempre que se as lê com a alma; (...)*<sup>326</sup>

Araripe Jr. lui-même souligne l'importance que prennent dans le roman les vacillations du caractère de Mário. Donnant une suite cohérente à la distribution du poids des personnages établie au préalable pour *O Gaúcho*, un autre roman de la maturité signé Sênio, dans le *Tronco do ipê* les angoisses du héros supplantent même les épisodes romantiques centrés sur la figure féminine.

*O Tronco do Ipê continua a desenvolver progressivamente o tipo misantropo do Gaúcho. É o mesmo subjetivismo, a mesma preocupação de superioridade a soterrar tôda a vida objetiva do livro. A cena fica completamente cheia com a figura de Mário; o seu desgosto, a sua revolta, aquilo que o autor chama energias de uma alma digna, ainda consegue suplantar o elemento feminino, se é que não o desvirtua por uma vez.*<sup>327</sup>

D'autre part, le narrateur, qui promet d'être objectif dans sa description du protagoniste - « *não hei de encobrir os defeitos desse caráter, como não pretendo exaltar suas qualidades.* » (*ipê*, p. 231, ch. XVI-1) - finit par s'identifier avec lui, en reconnaissant dans les dilacérations de son âme les tourments d'un esprit supérieur dans une sorte de projection narcissique. « *Havia nessa fisionomia um quer que seja que atraía, (...) e vinha como um vago pressentimento, de que a expressão estranha de seu rosto não era outra coisa senão o confrangimento dessa alma superior.* » (*ipê*, p. 181, ch. II-1) Mais le héros romanesque reprend sa complexité propre : *Minha alma é como um desses lagos sinistros, que envenenam com seus miasmas; desgraçado de quem os respira!* (*ipê*, p. 312, ch. XVII-2), en

---

<sup>326</sup> Araripe Jr., Tristão de Alencar, *José de Alencar – Perfil literário in Obra crítica, Vol. I – 1868-1887*. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958, p. 219

<sup>327</sup> *Id. ibid.*, ch. VI "O mesmo assunto (Declínio) - 1865-77", p. 224

bon héritier de personnages du roman européen, où il va chercher ses traits physiques et psychologiques :

*(...) elle ne pouvait (...) s'empêcher de remarquer sa retenue, sa froideur. (...) ses traits (...) étaient bruns, réguliers, pleins de majesté, mais assombris par une expression de tristesse. Quelque chagrin secret ou la mélancolie d'une passion contrariée amortissait, sur un visage où ils auraient dû normalement resplendir, l'éclat, la vivacité, l'ingénuité de la jeunesse. On avait peine à le regarder sans une impression de pitié et de respect où, tout au moins, d'incertitude et de curiosité, alliées à l'une et à l'autre.*<sup>328</sup>

Contrairement aux bons sorciers de Alencar, celle de Walter Scott craint et maudit toute alliance avec l'usurpateur qui pourrait corrompre l'intégrité de la vieille souche traditionnelle, et elle charge son héros des mêmes défauts qu'Araripe Jr. attribue à Mário : *la vieille Alice (...) donnait à entendre qu'il était d'un caractère difficile, rancuneux, plus porté au ressentiment qu'au pardon des injures*,<sup>329</sup>

Le protagoniste de Alencar, néanmoins, démontre tout le long du récit une vitalité qui l'oppose aux personnages romanesques figés et qui le range malgré ses déambulations romantiques du côté d'une modernité plus « robuste ». Il est turbulent et agressif, il fustige les mollets de Martinho avec une liane, maltraite les plantes, fait tomber une lourde *jaca* sur la tête de la mucama, mais ce sont là des explosions d'énergie d'un personnage enfantin assez moderne, tout comme Alice, qui désire faire comme lui mais est gênée par les conventions. D'autre part, il est assez malin pour ne pas être dupe de la tentative de la mucama d'interrompre leur promenade (ch. II-1, « O passeio »), incarnant ainsi à la fois le héros romantique idéalisé et étant par moments aussi réaliste que seuls les personnages secondaires pouvaient l'être.

Dans la deuxième partie du roman vont se manifester des contradictions plus adultes et profondes dans le caractère du héros, qui le rapprochent d'avantage du personnage de Shakespeare cité d'ailleurs par Walter Scott, qui le met en épigraphe aux tourments de son propre héros: *Elle, une Capulet ? / Ô dette insupportable à mon âme asservie ! / C'est mon ennemi même à qui je dois la vie !*<sup>330</sup> Chez le héros plus moderne de José de Alencar, c'est

---

<sup>328</sup> Scott, Walter, *op. cit.*, p. 78.

<sup>329</sup> *Id. ibid.*, p. 85

<sup>330</sup> Shakespeare, *Roméo et Juliette*, in Scott, Walter, *op. cit.*, p. 70.



d'abord l'homme civilisé que le voyage avait fait de lui qui évoque son enfance et juge sévèrement son côté romanesque et passionné.

- (...) *O que me deixavam aquelas cismas não era o enlevo do passado, mas um tédio inexprimível desse tempo que desejava não ter vivido. (...) A razão do homem julgava as ações do menino, e condenava-me como uma criança ingrata e perversa!* (ipê, p. 283, ch. IX-2)

Dans la suite do dialogue vont alterner les faces contradictoires du héros. Le baron l'avait envoyé en Europe pour que la résidence dans un pays étranger efface de son esprit les « vagues suspicions » formées dans son esprit infantile ; l'effet escompté se confirme et, plus tard, « passés les dix-huit ans », il met en doute la légitimité de ses doutes et de ses tourments.

*Tinha ele o direito, por simples e vagas suspeitas, de odiar o barão a quem devia a subsistência de sua mãe e sua ? (...) O que o dominara naqueles primeiros tempos, não fora o respeito e amor à memória paterna ; mas inveja de ver possuída por outrem uma riqueza que ele acreditava pertencer à sua família.* (ipê, p. 292, ch. XII-2)

C'est chez Walter Scott que vont se préciser les traits pendulaires du caractère du héros romantique, renforcés chez José de Alencar dans le monologue ci-dessus, qui le font avancer vers une modernité plus marquée, mais qui trouve des racines chez le maître écossais.

*A mesure qui s'atténuait par degrés la violence de cette fureur vengeresse qui l'avait poussé à chercher une explication avec le père, il en venait à regarder comme indigne et grossière sa conduite envers une femme également distinguée par la naissance et par la beauté. Il s'était dérobé avec une espèce de dédain aux marques qu'elle lui donnait de sa reconnaissance, à l'expression de sa tendre courtoisie ; et s'il n'avait rien abdiqué de ses griefs contre sir William Ashton, il s'en voulait, en son for intérieur, de les avoir mesquinement étendus jusqu'à elle.*<sup>331</sup>

Mário fuit non seulement la *Casa Grande* mais aussi son destin tout tracé de mari de l'héritière, suivant ainsi les injonctions les plus sévères de sa conscience. Mais, en rencontrant *Pai Benedito*, qui lui dévoile, non pas un meurtre, mais une trahison du Baron, qui avait dérobé une main qui aurait pu sauver son père, Mário essaie pitoyablement de changer le sens du passé.

*Mário interrompeu arrebatadamente o preto.*

---

<sup>331</sup> *Id. ibid.*, p. 131

*-Lembra-te bem; interroga tua memória!... Cuidas tu que ele safou a mão, por fraqueza... só, ou pelo... dinheiro?... Fala! Foi uma cobardia ou um roubo? (ipê, p. 317, ch. XVIII-2)*

Finallement, ce n'était pas aussi simple, mais Mário ne peut pas se décider à pardonner, et ne l'aurait pas fait si le Baron, qui avait essayé de se supprimer par le suicide, n'était pas menacé d'être jugé, dans toute sa hideur, par sa propre fille. Ainsi, Mário peut pardonner par pitié et récupérer le droit d'aimer.

Les oppositions construites sérieusement par José de Alencar entre les figures possibles de l'héritier seront reprises d'une manière plus parodique par Bernardo Guimarães.

## **Un héritier idéal**

Le héros romantique s'incarne parfaitement dans le parfait héritier de la tradition aristocratique du Nord-est, idéalement doublé d'un abolitionniste fervent dans *A escrava Isaura*. Ainsi, Álvaro « haïssait tous les privilèges et distinctions sociales », et, « inutile de le dire, il était libéral, républicain et presque socialiste ». Il émancipe ses esclaves, mais conscient du danger de la liberté sans préparation, il leur loue une fazenda avec un bon administrateur, ce qui permet à tous d'en tirer un bénéfice. Ainsi, il aura repris les mêmes arguments qui serviront à Leôncio et sa mère pour refuser l'affranchissement d'Isaura, mais en tirant des conséquences opposées. La description de l'action du jeune abolitionniste qui se veut pragmatique, répète et applique les mêmes valeurs de la société esclavagiste, dans cette anticipation de la société post-abolition.

*Com tais idéias Álvaro não podia deixar de ser abolicionista exaltado, e não o era só em palavras.*

*(...)*

*A fazenda lhes era dada para cultivar, a título de arrendamento, e eles sujeitando-se a uma espécie de disciplina comum, não só preservavam-se de entregarem-se à ociosidade, ao vício e ao crime, tinham segura a subsistência e podiam adquirir algum pecúlio, como também podiam indenizar a Álvaro do sacrifício, que fizera com a sua emancipação. (Isaura, p. 88, ch. XI)*

Comme on le voit, il était idéaliste, mais pas imprévoyant, car le « sacrifice » de libérer les esclaves pouvait devenir rentable pour le bon maître. L'une des comparaisons qui l'éclairent, et qui revient par deux fois, arrive du Nouveau Monde puritain et capitaliste. Par

deux fois il est comparé à un *quaker*, la première à la suite de son action ci-dessus, où son caractère se nuance de qualités contradictoires qui le rendent idéalement complexe, un peu comme une projection du « parfait bachelier » rêvé par ses lecteurs étudiants.

*Original e excêntrico como um rico lorde inglês, professava em seus costumes a pureza e severidade de um quaker. Todavia, como homem de imaginação viva e coração impressionável, não deixava de amar os prazeres, o luxo, a elegância, e sobretudo as mulheres, mas com certo platonismo delicado, (...) Isaura, p. 89, ch. XI)*

La deuxième fois où revient l'image du *quaker*, c'est pour illustrer ses qualités de preux chevalier courtois, respectueux de sa dame, qui lui font inclure dans la catégorie « dames à respecter » la jeune fille inconnue, même lorsqu'il aura découvert sa condition d'esclave, par opposition à l'attitude d'Henrique au début de l'intrigue.

*Observava Álvaro em seus costumes, como já sabemos, a severidade de um quaker, e seria incapaz de abusar do amor que havia inspirado à formosa desconhecida, aninhando em seu espírito um pensamento de sedução. (Isaura, p. 110, ch. XIV)*

Cette figure parfaite va s'opposer au vilain *fazendeiro* nouveau-riche du Sud-est et du café, esclavagiste sans cœur ; en éliminant celui-ci il s'insère dans l'ordre de l'empire déclinant, car finalement il ne brusque pas complètement la hiérarchie de la société esclavagiste. Dans le dernier roman du corpus, la classe des *fazendeiros* n'est plus capable de se renouveler et le dernier héritier ne fait que confirmer la brutalité de l'ascension de ses prédécesseurs.

## **Des héritiers impossibles**

Le rival d'Álvaro dans *A escrava Isaura* est le fils d'un riche *fazendeiro* du café affublé du titre de Comendador, tout comme le grand-père de Mário. Ce Comendador réussira à bien marier son fils à une riche héritière, mais le mauvais caractère de ce garçon, qui ne peut que le conduire à une fin tragique, se révèle dès le deuxième chapitre, qui lui est entièrement consacré. Nous le verrons ici uniquement sous son aspect d'introducteur du dérèglement dans l'ordre de la succession prévisible de « *pai rico, filho nobre, ...* » et suppresseur de la suite « *neto pobre* » dans le roman. La conformation de ce personnage fait de lui le précurseur de

« l'héritier impossible » que sera Julinho dans *Rei Negro*, par des traits de caractère semblables, « *Leôncio achara desde a infância nas larguezas e facilidades de seus pais amplos meios de corromper o coração e extraviar a inteligência* ». (p. 32, ch. II) Dès le deuxième roman, le parcours du jeune homme gâté par les privilèges de la fortune dans une sociabilité aux limites très relâchés par l'esclavage est décrit exemplairement, faisant écho à toutes les autres représentations de cette figure sociale. Ainsi, le temps passant et abolissant la monarchie et l'esclavage, le troisième roman de la fazenda sera obligé de supprimer l'héritier et la transmission de l'héritage.

Avec Coelho Neto, nous avons une équation impossible, avec la dissociation de la fonction attribuée généralement au *bacharel*. Cette fonction, dans *Rei Negro*, sera remplie par un protagoniste noir farouche, qui envahit le deuxième chapitre, tout comme l'anti-héros Leôncio du roman précédant ; il a tous les traits d'un héritier désigné mais par sa couleur et position il ne peut pas occuper cette case romanesque. Il est secondé par un héritier débauché qui est un facteur de pourrissement de la fazenda, à l'évidence maintenu dans cette fonction uniquement pour contrer le droit de naissance, de lignée, de toute façon devenu impraticable dans les temps républicains de l'écriture du roman.

*O filho, Julinho, crescia robusto e solto naquella meio dissoluto, entre mulatinhas zabaneiras, precocemente devassas e moleques sornas com os quaes andava aos ninhos ou farandulava nos corregos e, á proporção que se desenvolvia reforçando-se, accendia-se-lhe no sangue uma sensualidade suína que o levava a fariscar as mulatas roçando-se por ellas aos reboleios, agarrando-as, apalpando-as onde as encontrava, num furor de árdega lascivía. (Rei Negro, p.19, ch. I)*

À l'opposé, Macambira est une statue d'ébène et un rempart de moralité intransigeante qui fait peur à tous les autres esclaves, et le rend suspect de connivence avec le maître. Sa seule confidente est la vieille Balbina, dont la conformation change selon les besoins du chapitre, mais qui maintient son rôle d'oracle. Macambira a une origine noble, contrairement à Gandra, qui est un parvenu ; tous les deux sont beaux, mais le futur de Gandra est peut-être ébauché dans la figure crasseuse de son beau-père. Macambira, qui a les mêmes qualités que Mário, ne peut pas, contrairement à lui, récupérer son héritage détruit de fils de roi devenu esclave, et c'est peut-être pour cela qu'il tue Julinho, héritier indigne et fourbe. Álvaro, pour des raisons contraires, arrive aux mêmes effets ; il doit pouvoir être un héritier du café, passer de *senhor de engenho* à *fazendeiro do café* et c'est pour ça que Leôncio doit mourir. Dans les deux romans écrits dans les années 1870, le remplacement des fonctions était possible : il se

passé sans mort dans *Ipê*, ou plutôt, avec relégation des meurtres vers le passé ; avec une mort providentielle du vilain juste comme le vrai héros résurgissait dans *Isaura*. Dans le roman de 1914, ce n'est plus envisageable : l'épilogue se construit avec mort et suppression de la fonction, avec la fin de la fazenda qui résonne dans les délires épiques du protagoniste et sans solution providentielle, devenue impossible dans *Rei negro*.

Dans le premier chapitre de *Rei Negro*, qui présente la fazenda avec sa *casa grande*, ses habitants, les équipements de travail et la *senzala*, le héros intervient par deux fois comme une figure mythifiée. Le travail agricole terminé, la récolte est acheminée vers la ville, par des chemins encore dangereux à cette époque, où tout le café récolté peut être volé ou sombrer dans des bourbiers avec le troupeau entier

*Mas a tropa da « Cachoeira », com Macambira á frente, ganhara fama desde que, numa garganta, recolhendo á fazenda com avultado carregamento, atacada por uma quadrilha rechassára os bandidos matando-lhes o chefe. (Rei Negro, p. 13, ch. I)*

Macambira est à la fois esclave et *tropeiro*, association assez incongrue, d'après les registres historiographiques et sociologiques consultés, mais parfaitement cohérent avec sa position au centre de toutes les lignes d'action de la fazenda romanesque. L'apparition suivante du héros noir se produit lors de l'initiation de Julinho (l'héritier) à la vie adulte. À treize ans son père le fait entrer au collège comme pensionnaire, d'où il ne sort que pour les grandes vacances, « lorsque Macambira allait le chercher ».

Macambira est donc le responsable du transport de la production de la fazenda, c'est lui qui ramène à la maison les profits de toute une année, ainsi que l'héritier de tous ces biens. C'est aussi lui le seul qui se fait respecter par celui-ci qui, appuyé par sa mère, abuse de la timidité des négresses, de la faiblesse des enfants, force la complicité des *mucamas*, des femmes mariées, et, pour finir, se vante de ses prouesses.

*Só um negro ousava afrontar-se com elle quando o surpreendia em contubernio nos mattos ou nalgum desvão das tulhas ou dos paiões – era Macambira. Estacava severo, gritava á femea, fôsse quem fôsse: “Sahe, negra! Vai-te embora!” e, de costas para o senhor, expulsava a rapariga, acompanhava-a com o olhar até longe e, sem dizer palavra, carrancudo, lentamente afastava-se. (Rei Negro, p.23, ch. I)*

Tandis que le premier chapitre présente la fazenda avec son siège, le propriétaire et sa famille indigne, le deuxième ne s'occupe que de Macambira en héros épique, de son aspect, de son héroïsme, son caractère, et aussi de ses « vestales ». La première est Balbina, la vieille sorcière hirsute, mémoire de la tribu africaine où le père du héros était roi, et qui le fait rêver des gloires à jamais perdues. La victime sacrifiée est une jeune fille qui ose faire appel à la sensualité pour séduire le héros pur et dur. « *Lina era uma bonita rapariga de vinte annos, sempre amollecida em dengue voluptuoso.* » (Rei Negro, p. 30, ch. II) Elle tombe amoureuse de lui et, ne pouvant pas le séduire, car il était inflexible avec les femmes et irréductible à leur attrait, se suicide. L'héroïne aussi sera sacrifiée, malgré son exceptionnelle pureté. « *Esmerada no alinhamento das vestes, mui composta nas maneiras, calada e modesta, afigurava-se a Macambira um ser de excepção destacando-se limpidamente, em realce gentil, da horda que fervilhava no immenso enxudeiro.* » (Rei Negro, p. 40, ch. II) Souillée par le viol, elle deviendra aussi une victime dans l'ordre de la moralité de la fazenda. Et, en dernier, ennemie du héros, l'anti-oracle, la contrepartie de Balbina, aussi ébouriffée que l'autre, mais dont la parole cherche à le détruire en niant sa virilité, dans une possibilité ouverte par la voix narrative. « *O que mais impressionava em Macambira era a sua irreductivel antipathia com a mulher. Não se lhe conhecia um apego amoroso.* » (Rei Negro, p.29, ch. II) Macambira est un héros selon le modèle imposé par le seigneur, y compris dans sa moralité. Il chasse et dénonce tous ceux qui fuient le travail pour se trouver un coin de fraîcheur et d'ombre où donner expansion à leur sensualité.

*Macambira sentia-se melindrado com a bruteza libidinosa daquelle cio infrene. Era a sua gente, os da sua raça que se depravavam em lascivia rolando, rebolcando-se em todos os cantos com o cynismo alvar de cães. (...) e batia o mato, aos berros injuriosos, enxotando casais que se atropelavam em fuga.* (Rei Negro, p. 37, ch. II)

Macambira devient ainsi un traître aux yeux des autres esclaves, car il mérite la confiance et l'intimité du maître, qui lui paie ses services, lui permettant de ramasser des économies. « *Tá muito inchado... Caminhando é qu'a gente vê: raio di roda tá in cima e desce. Dêxa tá, Deus é grande !* » (Rei Negro, p.38, ch. II) Mais Macambira est aussi le prince héritier créé par Balbina et son récit des gloires du passé

*A negra tinha sempre um caso novo, uma recordação trazida do fundo da memória triste e, ouvindo-a, Macambira devaneava, d'olhos muito abertos, fitos na extensão rasa das varzeas abrumadas, onde lhe parecia vêr estendido o grande,*

*invencível reino das malocas e, formigando, com relumbros d'armas, povo numeroso e forte, o seu povo negro, a gente heróica e temida da sua nação guerreira. (Rei Negro, p. 29, ch. II)*

Ainsi, le héros noir est le champion de la race humiliée et niée dans sa dignité comme dans son épiderme, mais il est aussi chargé d'éliminer par la violence et la révolte la figure du maître indigne, ici figuré dans son opposant, l'héritier fautif. Il réalise dans un acte qui prend des accents épiques dans la recreation littéraire ce que l'histoire avait enregistré de plus en plus couramment vers la fin de l'esclavage, comme des actes collectifs et coupables. Ces actes, pratiqués par des « monstres et sorciers » que nous verrons ci-dessous, étaient connus et enregistrés dans la mémoire de la vallée.

*O assassinio do Barão de Carangola verificou-se de um modo estranho. Nenhum prenúncio de descontentamento (...) O Barão tranqüilamente jantava com a família quando foi surpreendido com a entrada barulhenta dos escravos na sala. (...) – Nós queremos levar Sinhô pro terreiro, nós não queremos fazer isso na vista de Sinhá. (...) Todos, como ficou apurado no inquérito policial, tinham prestado o mesmo juramento de solidariedade (...) Foram inflexíveis; o fazendeiro foi arrancado de seus braços, levado para o terreiro e morto a pauladas e enxadadas. Crimes idênticos contra seus senhores verificaram-se em Vassouras e Rezende.*<sup>332</sup>

Eloy de Andrade rapporte d'autres crimes semblables et les terribles punitions encourues, pour terminer avec un commentaire qui renvoie à Macedo et à ses *Vítimas algozes* : *“Era a traição dos oprimidos castigada com a perversidade dos opressores, ou a vingança torpe punida com a revoltante covardia.”*<sup>333</sup>

## **b) L'héritier et le bachelier**

*A ceux qui nourris de grec et de latin sont morts de faim.*

(Dédicace du roman autobiographique *Le Bachelier*  
par Jules Vallès, écrit entre 1872 et 1880.)

---

<sup>332</sup> Andrade, Eloy de, *op. cit.*, p. 296.

<sup>333</sup> *Id. ibid.*, p. 297.

Dans la préface à *Senhora*, Lúcia Miguel Pereira analyse la situation du « bachelier » dans la société de D. Pedro II, telle que la dépeint Alencar. Tout d’abord, pour elle, le diplômé d’études juridiques est loin de prédominer parmi les professionnels des romans urbains de Alencar, comme d’ailleurs nous l’avons remarqué pour le protagoniste du roman rural qu’est le *Tronco do ipê*, qui avait fait des études de lettres et ensuite d’ingénierie à Paris. De toute façon, une fois diplômés, leur possibilité d’insertion sociale restait dans la dépendance d’un appui fourni par un détenteur de fortune, d’esclaves, de pouvoir. Elle ne les voit pas occuper la place que leur assigne Gilberto Freyre en définissant le règne de D. Pedro II comme « *o reinado dos Bacharéis* ».

*Reinariam sobre a sociedade em geral, mas não sobre a « sociedade », isto é, o pequeno núcleo mundano que rege a elegância e o bom tom. Parece sugeri-lo Alencar (...) E comerciantes, fazendeiros ou capitalistas são os pais das donzelas que requeestam, que fulgem, belas e puras, nos salões. Nessa sociedade composta de gente rica e ociosa, penetram sem dúvida os bacharéis, mas pouco numerosos, e mais freqüentemente como figuras secundárias.*

(...)

*Como se vê, se aceitarmos inteiramente o quadro esboçado por Alencar, chegaremos à conclusão de que, para a “sociedade” do II Reinado, a única tábua de valores era a riqueza, e que a esta não conduziam facilmente os diplomas de doutor<sup>334</sup>.*

Roberto Ventura, comme Lúcia Miguel Pereira, nie la possibilité pour le *bacharel* de s’opposer à l’ordre social agraire et au pouvoir patriarcal et oligarchique.

*Faltava ao bacharel o « chão » necessário à implantação de reformas mais profundas, ou seja, não havia bases sociais que lhe permitissem levar à frente suas reivindicações mais radicais ou estruturais. A oposição do bacharel ao patriarca dava origem, quando muito, a um discurso de contestação do status quo, incapaz de promover sua efetiva superação. Os bacharéis promoveram a liquidação de aspectos da sociedade tradicional, como a escravidão e a monarquia, sendo, porém, impotentes para evitar que a ordem patriarcal e oligárquica subsistisse após 1888 e 1889.<sup>335</sup>*

Néanmoins, un diplôme quelconque était indispensable pour assurer l’accès à la société où le jeune homme pouvait côtoyer les puissants et se fondre dans les cercles proches du pouvoir, et par là même voir neutralisée une éventuelle opposition à cette structuration

---

<sup>334</sup> Pereira, Lúcia Miguel, “Nota preliminar a *Senhora*”. op. cit., pp. 944, 947.

<sup>335</sup> Ventura, Roberto, *Estilo Tropical – História cultural e políticas literárias no Brasil – 1870-1914*. São Paulo, Cia. das Letras, 1991, p. 123



sociale. Le diplôme de bachelier en droit, cursus suivi par tous les auteurs du corpus, semble avoir été privilégié par les écrivains en général.

*A passagem do bacharel pelos circuitos de educação lhe assegurava uma posição social superior, o que neutralizava suas críticas à ordem tradicional e impedia que suas divergências se convertessem em antagonismo. Os cursos de medicina ou engenharia foram importantes na formação da elite, mas a formação jurídica era preferida por aqueles que pretendiam se dedicar às letras, quer como críticos, quer como escritores.*<sup>336</sup>

Roberto Ventura rappelle ce que fut l'influence de la Faculté de droit de Recife, où s'est organisé, autour de Tobias Barreto, l'école de pensée qui prit le nom de *Escola de Recife*.

*Composta de intelectuais reunidos em torno da Faculdade de Direito, a escola do Recife foi fortemente marcada pelo bacharelismo, que imprimiu à reflexão de seus participantes uma orientação idealista, responsável pela ênfase nos aspectos jurídicos, filosóficos e políticos, em detrimento das questões de ordem literária ou relativas à organização social e econômica. Muito mais do que o abolicionismo ou o republicanismo, a nota dominante entre os membros da escola foi a defesa de reformas no nível cultural, em que as idéias eram concebidas como fatores anteriores à sociedade.*<sup>337</sup>

Une autre vision du bacharel apparaît chez Araripe Jr., qui rejette la dénonciation de la «*bacharelise* » par Sílvio Romero et Tobias Barreto, comme une hypocrisie, tandis qu'il se solidarise avec ces héros de la civilisation qui ont lutté contre la barbarie dans le sertão.

*Semelhante guerra aos bacharéis burros ou charlatões, constituiu uma das alavancas de que se serviram os dois sergipanos para abrirem caminho à fama. Não serei eu, bacharel também, que vá defender a classe que deu tantos juízes municipais, para lutarem com os bacamartes dos jagunços e dos mandões do sertão, em benefício da civilização.*<sup>338</sup>

Si un diplôme était indispensable, son rôle dans le choix d'une profession ne semble pas être déterminant, car il ne s'agissait pas simplement de trouver un travail, mais une place dans la société, et cela passait plutôt, comme nous avons vu, par le mariage, par une protection, par de bonnes relations. Dans les romans du corpus, le seul héros qui fait des

---

<sup>336</sup> *Id. ibid.*, p. 122

<sup>337</sup> *Id. ibid.*, p. 121.

<sup>338</sup> Araripe Jr., *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Bosi, Alfredo. São Paulo, LTC/EDUSP, 1978, p. 337.

études de droit est certainement le plus riche et le plus aristocratique de tous les trois, qui finit par s'emparer des deux types de propriétés terriennes les plus importantes, l'*engenho* et la *fazenda*. Mário n'a pas de fortune, éduqué par charité et bien qu'envoyé en Europe, il suit des études qui vraisemblablement lui donneraient une capacité professionnelle effective et indépendante. Julinho fait des études de médecine, profession dévalorisée, selon des témoignages que nous verrons maintenant.

Les fils des *fazendeiros* étaient certainement des privilégiés, du fait que leurs pères pouvaient leur payer des études de plus en plus chères, les degrés supérieurs de l'éducation académique étant réservés aux seuls fils de familles riches. Leôncio, toutefois, est plutôt corrompu par les facilités que lui procure l'influence de son père.

*Mau aluno e criança incorrigível, turbulento e insubordinado, andou de colégio em colégio, e passou como gato por brasas por cima de todos os preparatórios, cujos exames todavia sempre salvara à sombra do patronato. (Isaura, p. 33, ch. II)*

Les professeurs n'osent pas recaler le fils d'un si riche et généreux seigneur, et il va s'inscrire d'abord à l'école de médecine, réservée plutôt à des jeunes gens sans fortune, comme fut le cas de Coelho Neto. Contrairement à l'écrivain, qui poursuit sa formation en autodidacte, l'enfant gâté créé par Bernardo Guimarães saute d'un cours à l'autre, passant aux études juridiques, à Olinda et ensuite à Paris. Il résume ainsi à lui seul des parcours échelonnés selon un ordre croissant de richesse familiale.

Un autre étudiant en médecine apparaît chez Bernardo Guimarães, dans le personnage du beau-frère de Leôncio, avec pour seule fonction de lui donner la réplique. Il est aussi riche et frivole que l'autre, mais son rôle est moins agressif, et il semble être un étudiant plus régulier, sans qu'on sache plus sur ses études. Ici, comme dans les autres romans, ce personnage ne joue pas un rôle favorable dans l'organisation de l'intrigue. Outre la rage personnelle de la profession chez Coelho Neto, la dénonciation du faux savoir et de l'étalement du langage pseudo-scientifique chez Lobato, la figure de l'étudiant en médecine apporte d'autres dénotations dans l'ordre de la représentation. Julinho, en étudiant la médecine à Rio, semble montrer que son père n'était pas parmi les plus riches propriétaires de terres, à moins que ce soit le choix de l'auteur pour exorciser et railler des mauvais souvenirs. Brito Broca parle de cette carrière à propos de Joaquim Manuel de Macedo

*Como já havia acontecido com Domingos Gonçalves de Magalhães e Manuel Antônio de Almeida, Macedo, naturalmente por falta de recursos para formar-se em Direito em São Paulo, estudou Medicina. Era uma profissão muito pouco prestigiada no século passado, a de médico – “profissão de gente mediana e de ambições comedidas”.*<sup>339</sup>

Il évoque les *Mémoires* du Vicomte de Taunay ; ses parents ne pouvant pas lui payer des études de droit à São Paulo, il pense à la médecine, mais il en est tout de suite dissuadé par son père ; il renonce à la carrière voulue par sa mère, d’être prêtre et il finit par choisir la carrière des armes, plus en conformité avec sa tradition familiale.

Néanmoins, le très riche *Barão da Espera*, du *Tronco do ipê*, à un moment de grande émotion, après le sauvetage de sa fille par Mário, se rappelle sa dette envers le père de celui-ci et lui annonce qu’il se chargera de son avenir. En exprimant ce qui pour lui était la meilleure éducation possible pour un garçon de bonne famille, il déclare : « *Deve formar-se... em direito ou medicina !* » (*ipê*, p. 240, ch. XVII-1)

Nous avons plusieurs étudiants en médecine dans la littérature du café, et dans la vallée au moins trois personnages qui entament leurs cursus avec succès. Le fils du nouveau riche Gandra (*Rei Negro*), gâté par ses parents, ne présente pas des signes de réussite au départ, son projet d’éducation étant coupé au paragraphe suivant par la description de ses méfaits.

*Manuel Gandra destinava-o à medicina, queria-o formado, fazendo curas prodigiosas, elogiado nos jornaes, batendo a cidade a carro, com o consultorio apinhado, até a fama elevá-lo a medico do Paço, grande da Corte, celebre no mundo. Um sonho!*

*E o rapazola arisco, arredio dos livros, corria á méquia ou, com um vergalho, alanhava os moleques, perseguia os animaes, aviltava os velhos negros, ultrajava as mulheres diante dos maridos, as filhas na presença dos pais, chasqueando-as com allusões obscenas.* (*Rei Negro*, pp. 19-20, ch. I)

Le rêve de gloire de Gandra pour son fils réussit à le faire entrer en faculté de médecine, peut-être à la seule fin de permettre à l’auteur de se venger en caricaturant des cours et des activités pédagogiques qu’il n’avait pas pu supporter.

---

<sup>339</sup> Broca, Brito, *Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos*, op. cit., p. 147.

*Quasi medico, narrava os labores da vida estudiosa : autopsias no amphitheatro, vigílias nas enfermarias, operações difíceis que praticara com elogios dos mestres e admiração dos collegas e, á mesa, entre o baboso desvanecimento dos pais e a curiosidade basbaque das mucamas que serviam, descrevia os horrores do hospital: mortes agoniadas, epidemias putridas amputações, partos e monstruosidades que appareciam: uma Capharnaum de miserias e aberrações e elle, abnegado por amor da sciencia, verdadeira religião, entre sangue e pus, curando e consolando como o próprio Christo. E, cortando o bife, fazia-o a capricho, com a pericia attenta com que um operador requintasse num complicado caso de alta cirurgia. (Rei Negro, p. 276, ch. X)*

L'étudiant de Coelho Neto, comme les rêves des parents de Leôncio chez Bernardo Guimarães, ont une réplique tout aussi sarcastique dans le conte de Monteiro Lobato, « Pollice verso », où le sadisme et le manque de scrupules de cet héritier d'une fazenda plus moderne se transforment en vocation pour l'exercice du sacerdoce de la médecine aux yeux du père. Présentant d'autres traits similaires à Julinho, comme la terreur qu'il provoque chez les habitants de la fazenda, il inspire la même fierté à son père dès ses premiers exploits.

*- Descobri a vocação do Nico, disse o arguto sujeito à mulher. Dá um ótimo esculápio. Inda agorinha o vi lá fora dissecando um sanhaço vivo.<sup>340</sup>*

Chez Monteiro Lobato, le vocabulaire précieux est mis à mal autant que la carrière médicale par la mère de ce futur médecin qui, contrairement à la *fazendeira* de Coelho Neto, n'est pas dupe de son prétendu intérêt scientifique, et conteste autant les prétentions vocabulaires du mari, relevant d'une mentalité scientifique, que les abus du fils.

*- Anatomia está ali ! rematou a encolerizada senhora apontando a vara de marmelo oculta atrás da porta. Eu que saiba que o senhor me anda com judiarias aos pobres animaisinhos, que te disseco o lombo com aquela anatomia, ouviu, são carniceiro.<sup>341</sup>*

Ce personnage semble s'opposer explicitement à celui de la mère créée par Coelho Neto, où un narrateur omniscient dévoile la pensée rustre et brutale de la *fazendeira* Clara, mère de l'anti-héros Julinho.

*Para D. Clara tanto direito tinha o filho sobre a vida e a honra dos escravos como sobre o fruto das arvores e sobre a caça dos mattos. Não podia comprehender que as negras se revoltassem contra a violação das filhas ou que os negros se*

---

<sup>340</sup> Lobato, Monteiro, "Pollice verso", in *Urupês – outros contos e coisas*, pp. 60-69.

<sup>341</sup> *Id. ibid.*

*sentissem do aviltamento das mulheres que o senhor moço apetecia. Habitara-se, desde menina, a vêr os escravos jungidos aos rebolos na herva, grunhindo, agatafunhando-se no furor do cio. (...) (Rei Negro, p. 22, ch. I).*

Le narrateur de Lobato reprend également des termes du narrateur de *Rei Negro* pour railler la science médicale, ainsi que le terme « *calaçaria* », récurrent chez Coelho Neto, qui caractérise les débauches des esclaves et de Julinho dans *Rei Negro*.

*Ora aqui está : a Yvonne [l'amante française « montmartroise »], os amigos, as pândegas foram o melhor do curso. Com mão diurna e noturna manuseou-os a estes tratadistas de anatomia, da fisiologia, da calaçaria, e agora torturavam-no saudades.*<sup>342</sup>

Ainsi, l'éducation de l'héritier posait problème apparemment d'autant plus insolubles que la fortune du père était grande, et cela ne manque pas d'apparaître dans toute la fiction sur les fazendas de la vallée, pendant et après l'esclavage.

### **Le produit affaibli d'une éducation privilégiée.**

Malgré le besoin reconnu et l'ambition du prestige accordé par le diplôme, l'éducation d'un enfant gâté comme le fils des riches propriétaires terriens n'allait pas sans problème, même après l'abolition, comme il apparaît dans un conte de Monteiro Lobato, dont le décor est toujours la vallée. *Zico, o filho mais velho, saíra-se um pulha, amigo de erguer-se às dez, ensebar a pastinha até às onze e consumir o resto do dia em namoriscos mal azarados.*<sup>343</sup>

Si Mário, dans *O tronco do ipê*, n'est pas décrit en tant qu'élève pendant ses études, nous savons que son séjour en Europe a été mis à profit, mais en tant qu'exception à la règle, ce qu'il était, n'ayant pas les moyens correspondant à cette éducation. Le prix payé pour cette formation à l'étranger est d'ailleurs jugé beaucoup trop haut par l'un des personnages du roman, à une époque où l'on trouve déjà sur place une qualité d'éducation jugée équivalente à celle qu'on va chercher en Europe.

---

<sup>342</sup> *Id. ibid.*

<sup>343</sup> Lobato, Monteiro, "O comprador de fazendas", in *Urupês – outros contos e coisas*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1943.p. 97

- (...) *acredito que ele estudou suas matemáticas, e obteve realmente a carta de doutor que outros vão lá comprar. Mas também não se pode negar que na nossa Escola Militar essa carta custaria menos tempo e menos dinheiro.* (ipê, p. 277, ch. VIII-2)

Cette opinion obtient l'adhésion des autres convives du Baron, qui commentent l'effet néfaste du séjour parisien chez les fils d'un *fazendeiro* voisin.

- (...) *Filho meu não põe os pés em Paris ; o que eles vão lá aprender é a gastar dinheiro e não fazer caso dos pais.*

(...)

- *Eu bem vi um dos filhos aqui do Borges, quando chegou; fumava no nariz do pai; e na sala tinha o atrevimento de espichar-se em um sofá, deixando o velho de pé e embasbacado.* (ipê, p. 277, ch. VIII-2)

Outre l'oubli des bonnes manières et de la morale familiale, l'aspect que prennent ces jeunes gens à leur retour d'Europe est commenté par Alice, qui s'oppose ainsi à son amie citadine. Celle-ci trouve que Mário n'a pas rapporté « les manières que l'on apprend qu'à Paris », et qu'il lui manque toujours « le chic ». Alice commente les mêmes personnages dénigrés ci-dessus dans le salon de son père, pour les comparer à Mário.

- *Pois não vi ? há um ano chegaram os filhos do Borges, um fazendeiro nosso vizinho ; e eu confesso que apesar de querer muito bem a Mário, não o poderia suportar nos primeiros dias, se ele viesse feito um boneco de cheiro, como aqueles dois bobos, que lá estão na corte deitando fora a herança do pai.* (ipê, p. 273, ch. VII-2)

Dans le roman *A família Medeiros*, écrit dans les années autour de l'abolition et situé dans une région à l'ouest de notre vallée, la famille et le fils bachelier du traditionnel *fazendeiro*, personnages qui confirment ceux du corpus, construits comme des héros bien précaires et « remplaçables », sont battus en brèche par des personnages éclairés, anti-esclavagistes et qui ne méprisent pas le travail manuel. L'héritier de la tradition, éconduit par une cousine pauvre « mais » intelligente, à la fin du roman décide de devenir *bacharel* comme il se doit, et quitte la fazenda pour la ville de São Paulo, afin de suivre un deuxième cursus universitaire. Comme Mário, il avait obtenu en Europe un diplôme d'ingénieur, et comme lui, il n'aura jamais à exercer la profession. Le protagoniste de José de Alencar avait d'abord été bachelier en lettres pour ensuite devenir ingénieur ; chez Júlia Lopes de Almeida il retourne d'Europe diplômé ingénieur et l'épilogue le fait partir de la fazenda pour entreprendre des études de droit, et ainsi se parfaire en tant que personnage. Le mot de la fin lui revient :

- Vou matricular-me na Faculdade de Direito...  
 - Que idéia ! já é engenheiro... enfim, são glórias!  
 - Não, são manias: como provinciano e moço, sigo fatalmente a carreira preferida pelos meus patrícios... Bem sabe, ficaria incompleto se não fôsse bacharel! Mas é tarde, adeus, e até breve, doutor.<sup>344</sup>

Les romans de la fazenda esclavagiste se complaisent ainsi à construire une figure constante d'un héritier gâté, incapable de gérer ses biens. Ce personnage, en général affaibli par son éducation et différent d'un père coriace qui avait tout construit par ses propres moyens, finit fatalement par être dépouillé par un usurpateur, qui devient provisoirement (ou définitivement) le personnage central des histoires.

### c) L'usurpateur – la force et la beauté du diable étranger.

La propriété esclavagiste de la vallée, telle qu'elle est représentée dans les romans, subit un même parcours dans tous les récits du corpus. La richesse est acquise par un ancien propriétaire qui ajoute à des traits rustres une déchéance morale et physique à la fin de ses jours, c'est-à-dire, au moment de passer la richesse à ses descendants. Par sa faute, à un moment ou à un autre, sa fortune finit par passer à un personnage plus ou moins « étranger » à la société constituée par les premiers pionniers dont la vertu s'est perdue avec l'enrichissement. Cet usurpateur présente, dans la continuité, quelques variations dans les trois romans, mais son caractère demeure le même, c'est-à-dire, pragmatique, moderne par rapport aux anciens maîtres et connaissant les rouages financiers qui, depuis la capitale du pays déterminaient les possibilités de crédit aux *fazendeiros*. Le grand père de Mário perd ses terres au bénéfice du traître, parvenu élevé avec le fils de la famille qu'il trahit ; dans le deuxième roman du corpus il vient d'une autre région et s'empare carrément de la fonction de héros ; pour devenir carrément un étranger dans *Rei Negro*, sans la possibilité de reconstruire la famille patriarcale faute de sa base esclavagiste. Mais tous, connaissent le monde et savent utiliser les rouages légaux, dans un procédé parfaitement décrit par le personnage de Walter Scott qui rassemble des traits à la fois de Mário et de son père.

---

<sup>344</sup> Almeida, Júlia Lopes de, *A família Medeiros* (1ère éd. 1892). Rio de Janeiro, Empreza Nacional de Publicidade, 1919, p. 329.

(...) les terres qui vous occupez aujourd'hui avaient été concédées à l'un de mes lointains ancêtres pour les services par lui rendus en combattant l'envahisseur anglais. Comment elles nous ont glissé des mains par une série de procédés qui ne tiennent, à ce qu'il me semble, ni de la vente, ni de l'hypothèque, ni de la liquidation par autorité de justice, mais paraissant former un mélange, un enchevêtrement inextricable de tout cela ;<sup>345</sup>

## L'usurpateur dans des miroirs multipliés

Le parvenu ambitieux et le bachelier fruit d'une famille décadente, celui-ci qui représente un passé gâché et celui-là qui annonce un avenir qu'Alencar voit comme incapable d'apporter un vrai changement, ne sont pas sans rappeler les jumeaux républicain et monarchiste de Machado. Dans *O tronco do ipê*, l'un est fils d'un « simple administrateur de fazendas », l'autre, qui devient son ami, était le fils du « Comendador Figueira, le plus riche fazendeiro des alentours » et alors propriétaire de la fazenda do Boqueirão. La narration va tendre un premier miroir à ces personnages, dans leurs noms, celui du riche héritier José Figueira répondant par les mêmes assonances à celui de Joaquim de Freitas. Commence ainsi un jeu de miroirs qui va permettre aux deux images de changer de côté et échanger leurs destinées grâce à la trahison. Les noms de ces deux personnages, si bien choisis par José de Alencar, ont une telle tendance à se confondre que nous avons toujours été obligée d'appeler le premier « père de Mário » et le deuxième « barão ».

*José Figueira era mais velho do que Joaquim de Freitas, cerca de três anos. Tinham gênios opostos, o que de algum modo concorria para ligá-los ainda mais estreitamente. O primeiro comunicava a seu amigo certa paciência e serenidade de ânimo, que deviam fortalecê-lo contra as decepções e contrariedades; o outro, ambicioso, ardente e ousado, infundia na natureza plácida de seu amigo o calor necessário para reanimá-la. (ipê, p. 207, ch. X-1)*

Les figures de deux amis aux caractères opposés et complémentaires de ce roman reviennent dans *A Escrava Isaura*, où l'interlocuteur du protagoniste est un personnage pragmatique, la voix de la doxa, porteur d'un discours qui déconstruit celui du protagoniste, mais qui reste un ajuvant fidèle sur lequel il prend appui et avec lequel il va échanger les discours argumentatifs sur l'esclavage et l'abolition qui font le leit motif du roman. Cet ami, le « Dr. Geraldo », tout comme Álvaro, a toutes les qualités, ce qui compte c'est ce qui les oppose : il est plus âgé et plus mûr, plus « positif » aussi.

---

<sup>345</sup> Scott, Walter, *op. cit.*, p. 241.



*Seu espírito prático e positivo, como deve ser o de um consumado jurisconsulto, prestando o maior respeito às instituições e mesmo a todos os preconceitos e caprichos da sociedade, estava em completo antagonismo com as idéias excêntricas e reformistas de seu amigo ...*

*É assim que muitas vezes o positivismo e o senso prático do Dr. Geraldo serviam de corretivo às utopias e exaltações d'Álvaro, e vice-versa. (Isaura, p. 90, ch. XI)*

Dans *O tronco do ipê*, le miroir est encore désigné par le narrateur dans l'épisode du mariage de Freitas, car sa fiancée, comme lui, avait déposé tous ses espoirs dans un mariage de raison.

*O acaso, que às vezes toma ares de zombeteiro, reunia essas duas criaturas possuídas de igual pensamento, eivadas da mesma ambição; e não contente de as pôr em face como espelho uma da outra, fez que se amassem, (...) (ipê, p. 209, ch. X-1)*

L'étudiant mouchard d'*Isaura* tend un autre miroir aux Barons en général, en résumant ses ambitions et une carrière virtuelle lorsqu'il escompte les bénéfices de sa propre trahison.

*... agora sim, posso eu viver independente!... Adeus, surrados bancos de Academia!... adeus, livros sebosos, que tanto tempo andei folheando à toa!... vou atirar-vos pela janela a fora; não preciso mais de vós; meu futuro está feito. Em breve serei capitalista, banqueiro, comendador, barão, e verã para quanto presto!...(Isaura, p. 141, ch. XVIII)*

Tandis que ce personnage de Bernardo Guimarães est caractérisé comme un monstre par sa difformité physique et morale, le futur Baron de José de Alencar présente une simple déformation d'un doigt qui apparaît le jour même de ses fiançailles. Ceci s'emboîte parfaitement dans l'intrigue car le doigt dénonciateur avait été cassé par son ami qui se noyait et qui essayait de s'aggriper à une main qui se déroba. Cet épisode se situe préalablement comme condition nécessaire à la réalisation des fiançailles que seule la trahison avait rendues possibles et il fournit au personnage, faute d'un portrait physique correspondant à l'horreur de son crime, un détail grotesque qui provoque d'abord le rire de sa fiancée et, en cascade, de tous les participants.

*O dedo índice, quebrado violentamente, enroscava-se como um parafuso, projetado em sentido inverso, de modo que estendido o braço, a ponta desse dedo em vez de apontar além, apontaria para seu próprio dono. (ipê, p. 212, ch. XI-1)*

## L'usurpateur qui vient du Nord – Lion contre Tigre

« *C'est un tigre* » est l'un des exemples canoniques de métaphores cités par Fontanier, devenu pour nous un insupportable cliché, mais certainement pas à l'époque de Bernardo Guimarães, qui s'en sert amplement. Ces écrivains du romantisme brésilien, qui doivent trouver leurs lecteurs parmi les maîtres d'esclaves, doivent résoudre la question qui se pose à leur conscience littéraire, d'une relative « singularité du dire » mais il est évident qu'il doivent moude comme matériau de leurs écrits « la trivialité du commun, la bêtise du nombre, la force envahissante de l'opinion. »<sup>346</sup>

Par ailleurs, le « tigre » est une désignation bien connue et très désagréable pour les lecteurs urbains à cette époque où Rio est une ville sans égouts. Les esclaves qui portent les énormes barriques chargées d'excréments pour les jeter à la mer, et qui puent autant que leur chargement, sont ainsi désignés. À l'opposé, le lion est une métaphore courante dans la presse et dans la littérature, fournissant le terme qui désigne l'élégant et aristocratique personnage de José de Alencar depuis *A pata da gazela*.<sup>347</sup>

Álvaro, dans *Isaura*, est un « lion du Nord », figure courante dans la presse contemporaine de la narration. Il est l'abolitionniste héritier des très aristocratiques *senhores de engenho* du Nord-est, détrônés non pas à cause, mais en concomitance avec l'arrivisme des nouveaux riches du café du Sud-est. Son double et opposant Leôncio, qui a un nom dérivé de « lion » mais dont le caractère exécrationnel est décrit comme propre à un « tigre », avait assimilé dans son séjour à Paris, les traits d'élégance des « lions des boulevards » pour retourner au pays comme un « parfait dandy ». Il revient en quelque sorte déguisé en « lion » dont il aurait appris à copier les traits, mais ayant conservé le caractère du « tigre ».

De retour d'Europe, son père essaie de lui faire arrêter le gaspillage de sa fortune et choisir un travail, par ailleurs impensable alors pour n'importe quel fils de *fazendeiro*, aussi vertueux fût-il. L'évocation des métiers énumérés ci-dessous n'a d'autre fonction que de refaire, à rebours, l'ascension des propriétaires terriens de la vallée retracée, apparemment,

---

<sup>346</sup> Amossy, Ruth et Hershberg-Pierrot, Anne, *op. cit.*, p. 11

<sup>347</sup> Déjà chez Thackeray, *La Foire aux Vanités – Roman sans héros*. Paris, Gallimard, 1994, où les jeunes héritiers sont bien mis à mal, cette métaphore leur est déjà appliquée : p. 192 *lion de l'opéra* ; 339 *un lion aussi renommé que Crawley des Gardes* ; 368 (sur un adolescent fragile et déjà alcoolique) *mais du reste un courage indomptable et un cœur de lion* ; 835 (une chanteuse de l'opéra est consolée par) *un jeune lion* ; 911 *lions de la mode*.

par un narrateur doublement ironique. De toute façon, à Leôncio ne convient que la spéculation boursière, ou, autrement dit, le jeu financier, ce qui l'insère précocement dans la lignée des vieux propriétaires ruinés par le jeu.

*Depois de muita hesitação Leôncio optou enfim pela carreira do comércio que lhe pareceu ser a mais independente e segura de todas; mas as suas idéias largas e audaciosas a este respeito aterraram o bom do comendador. O comércio da importação e exportação de gêneros, mesmo em larga escala, o próprio tráfico de africanos, lhe pareciam especulações degradantes e impróprias de sua alta posição e esmerada educação. O negócio de balcão e a retalho, esse inspirava-lhe asco e compaixão. só lhe convinham as altas especulações cambiais, as operações bancárias e transações em que jogasse com avultados capitais. Só assim poderia duplicar em pouco tempo a fortuna paterna. (...) (Isaura, p. 34, ch. II)*

À remarquer ici la mise en valeur de la traite d'esclaves qui, tout en n'étant pas digne des aspirations de Leôncio est quand même plus valorisée que l'import-export de denrées fût-ce à grande échelle. Le commerce de détail, qui lui provoque la nausée, avait été offert aussi à un autre personnage, le futur Baron de José de Alencar. Lorsque celui-ci était encore un jeune homme pauvre, il avait reçu l'aide du père de son ami d'enfance pour s'établir comme petit commerçant, et son acceptation est implicite, mais puisqu'il devait rester un protagoniste du roman, il n'y exerce aucune activité – ce commerce est tenu par un employé, *um moço português*. (p. 207, ch. X-1)

Lorsque le héros et son opposant s'affrontent dans *Isaura*, ils sont opposés par leur comparaison avec les deux animaux mythifiés. « *Eles ficam aí em face um do outro, como o leão altivo e magnânimo tendo subjogado o tigre daninho e traiçoeiro* » dans une scène qui est suivie d'une analepse explicative où le noble lion abolitionniste avait été atteint par l'ignoble tigre esclavagiste. « *Ferido em seu orgulho, esbulhado do objeto de seu amor e vilipendiado pela arrogância de um insolente escravocrata, (...)* » (*Isaura*, p. 161-2, ch. XXII) Or, cette image du tigre que Bernardo Guimarães récupère pour l'associer à l'esclavagiste s'était déjà constituée en cliché efficace, mais appliqué par Macedo aux figures sociales défavorisées, l'esclave et l'esclavage mais aussi à la pauvreté, tous représentant des dangers reconnus par cet auteur.

*Quando se trata de enfatizar, aos olhos de seu leitor-senhor, o « perigo negro », tais animalizações deixam de parecer algaravia sem sentido ao narrador desses “quadros da escravidão” para se tornarem imagens freqüentes, úteis, aterrorizantes de tal instituição. “O tigre da escravidão já tinha despedaçado e devorado as carnes”, lê-se na segunda destas novelas de Macedo [Pai Raiol] (...)*

*Imagem que (...) já aparecia em Os dois amores, romance de 1848, só que associada não à escravidão, mas à pobreza de modo geral, à pobreza do homem branco e livre. E com intuito tão ameaçador quanto nas referências ao “tigre da escravidão”. “É que hoje o pobre indiferente e sofrido carrega o seu peso em silêncio como o camelo”, diz-se em Os dois amores, “e um dia mais tarde, aí de nós se ele chegar, levantará a cabeça orgulhoso como o leão e terrível como o tigre”.<sup>348</sup>*

## L’usurpateur à l’intérieur du bercail

Tandis que dans *O tronco do ipê*, c’est le fils d’un administrateur qui devient propriétaire de la fazenda, dans *Rei Negro*, le lignage est mieux explicité et c’est l’immigré portugais lui-même qui devient administrateur et par la suite *fazendeiro*. Manuel Gandra se faufile dans une famille déstructurée et débraillée, éveillant, mais trop tard, la méfiance de son entourage. Il va confirmer la méfiance latente à l’égard de l’étranger, travailleur ou pas, dérobée chez Alencar et explicite chez Macedo. “*Sejam eles escravos, estrangeiros ou homens livres sem posses, é numa incessante desconfiança diante desses « outros » potencialmente traiçoeiros que se constitui o perfil do narrador-vigilante de Macedo*”.<sup>349</sup> Tout comme les personnages des romans antérieurs, celui de Coelho Neto présente, pour l’usurpateur, les mêmes traits : le nouveau venu est beau, énergique, étranger et suspect.

*Moço e robusto, airosamente aprumado, com o sangue a ressumar-lhe em côres nas faces, uma alegria vívida nos olhos garços, destro ao jogo do pau e languido á guitarra, impunha-se aos homens pela valentia e as mulheres adoravam-no pedindo-lhe tonadilhas e fados tristes.*

*Aventuroso como os de sua raça [p.36 : galego], (...) (Rei Negro, p. 13, ch. I)*

Tout comme le train de la modernité qui menaçait la forêt fragile, le brave immigré qui passe d’administrateur à *fazendeiro* dans *Rei Negro*, est vu comme un phénomène intempestif, une intrusion suspecte, vécue comme si l’immigration avait supprimé toutes les cases traditionnelles établies dans le cadre de la société esclavagiste. Ici, c’est le personnage du conte « Banzo » qui regrette la place de l’esclave, vue comme anéantie ou volée dans les années qui suivent l’abolition.

*Atribuía todos os males da terra e a tristeza do céu ao colono branco. Odiava-o. Se avistava algum na estrada, desviava-se, deixava-o passar e voltava-se seguindo-o com o olhar até perde-lo de vista.*

*Era o usurpador que entrara apoderando-se de tudo, destruindo o que elles haviam feito, matando a terra, espalhando a tristeza. Gente amaldiçoada! Não podia*

<sup>348</sup> Süsskind, Flora, “As vítimas-algozes e o imaginário do medo”, *op. cit.*, p. XXXIV

<sup>349</sup> *Id. ibid.*, p. 35

*admittir que um branco entrasse no cafésal de enxada, carpisse, colhesse, rodasse café no terreiro, jungisse bois ao carro e atrelasse mulas ao trolly, morasse em palhoças, dançasse nas eiras, rezasse na capella, moesse canna, plantasse mandioca.*

*Não compreendia que um italiano, como seu Amati, que elle conhecera esfrangalhado, sem vintem, chegasse a ser dono de fazenda.*

*Não, a terra era d'elles que a desbravaram e plantaram para os senhores. E os brancos abriam negocios, compravam sitios, montavam oficinas, até governavam como seu Barbosa, um ilheu, que mandava num mundo de gente no tempo das eleições.*<sup>350</sup>

L'usurpateur prend ainsi généralement les traits d'un étranger qui « vole » une place quelconque, appartenant à l'un des habitants légitimés par sa ancienneté dans les lieux. Cette place peut être celle de l'héritier légitime, ou même celle de l'esclave, vue de deux angles différents par Coelho Neto, dans son roman et dans son conte. Nous verrons ci-dessous un autre double de l'usurpateur dans le type du *Feitor*, variante sémantique et sociologique de l'Administrateur, plus courante dans nos récits, qui précède et explique la construction du personnage du *Barão*. Mais avant de quitter la *casa grande*, il nous faut regarder les types qui secondent les maîtres et ceux qui y viennent pour illustrer sa vie sociale.

---

<sup>350</sup> *Id. ibid.* pp. 24-25.

## CHAPITRE II

### À L'INTÉRIEUR DE LA CASA GRANDE

La sociabilité de la fazenda dans *O tronco do ipê* est intense à l'intérieur de la *casa grande*, et même si elle a une contrepartie dans la cabane du couple d'esclaves, l'intrigue ne dépasse jamais les limites de la fazenda. Elle se diversifie en deux pôles dans *Isaura*, dont celui de la fazenda se réduit à un groupe familial avec ses esclaves et deux employés, plus un lèche-bottes sorti de la manche du narrateur. Ce premier pôle a sa contrepartie dans la société urbaine de Recife, qui se divise à son tour en deux scènes opposées, celle du salon de bal, un endroit qui n'a plus rien de privé et le lieu bucolique qu'est la maison-grotte où se cache Isaura et où les convives seront les protagonistes qui s'affrontent pour la posséder. Dans *Rei Negro*, la sociabilité de la *casa grande* se restreint à des scènes ponctuelles entre maîtres et esclaves et ne se déploie que parmi les esclaves dans leur propre espace d'action ou d'habitation ; que ce soit en travaillant ou faisant la fête.

Dans les salons de la *casa grande* de José de Alencar, les groupes qui évoluent et dialoguent pendant la préparation de Noël sont parfaitement représentatifs du complexe social qui peut être figuré dans la fazenda : « *a elegante carioquina* » qui charme les esprits des garçons ; les deux mères qui trament le mariage de leurs enfants par intérêt, tandis que « *No sofá discutiam o conselheiro, o vigário e o subdelegado ; tratavam de política.* » (ipê, p. 255, ch. II-2). Le narrateur va ironiser ici l'évolution des trois types qui se détachent parmi les hôtes, depuis la première partie du roman, le conseiller ambitieux, le curé de plus en plus avachi et le *subdelegado* corrompu. Parmi les personnages représentés dans ce cadre de sociabilité, le plus important des convives sera celui du parasite social, exemplairement incarné par le *Compadre* de José de Alencar, mais présent dans toute la littérature de la maison patriarcale et notamment de la *casa grande*. Mais avant les types sociaux masculins, tous des convives, il y a les personnages féminins, qui se distribuent entre habitantes libres ou esclaves et invitées de la fazenda.

## a) Une parole informée chez les femmes – adéquation et transgression

### L'éducation idéale des filles libres ou esclaves

Alencar propose un modèle idéal d'éducation, lorsqu'il décrit Alice comme un exemple de la « vraie jeune fille brésilienne », sans qu'on sache d'ailleurs qui l'avait éduquée, si ce n'étaient les lieux et les esclaves. L'éducation d'Adélia est peut-être plus réaliste et plus courante chez les jeunes filles de la haute société de la capitale, qu'elle incarne. Elle doit acquérir quelques habiletés manuelles comme la broderie, et la danse, la musique, pour briller dans les bals, mais pas plus. Pour Gilberto Freyre, c'est Alice qui représente le type de femme présente dans les meilleures et plus traditionnelles *casas grandes* de l'époque, s'opposant ainsi à Adélia, « *mocinha de maneiras arrebicadas à francesa, cuidando unicamente de modas e do toucador* ». Alice est la gardienne des traditions, comme les Noirs, mais son travail manuel, bien que vanté par le narrateur semble être plus symbolique qu'effectif, et il ne s'exerce jamais devant les yeux des invités ou dans le salon.

Contrairement aux *mucamas*, que nous avons vu dans le salon ou sous la *varanda* en train de coudre ou de broder, Alice se retire dans une « *saleta* » pour un travail de fantaisie, ou en tout cas à taille réduite qui, lui-même, s'avère n'être qu'un prétexte pour permettre à Mário de s'approcher d'elle.

*Achou ele a menina sentada a uma banquinha de costura, e muito ocupada em dar os últimos pontos à camisinha de cambraia que devia naquela noite vestir o Menino Jesus de prata (...)*

*E quem sabe? não seria aquela tarefa improvisada apenas como inocente pretexto para isolar-se (...)* (ipê, p. 264, ch. IV-2).

Paradoxalement, Isaura comme Lúcia reçoivent cette même éducation, mais chez elles, elle est déplacée, comme le dénonce Isaura. Elle va recevoir et répéter le langage des seigneurs et maîtres, le seul qui lui est transmis, mais qu'elle saura réutiliser comme rempart contre les invasions de son espace par ceux qui détiennent une autorité quelconque sur elle, c'est-à-dire, tous les Blancs qui l'entourent. Elle doit se défendre d'Henrique, qu'elle peut renvoyer avec plus de liberté, car il n'a pas droit de propriété sur elle, et qui, pour la séduire, étalait le luxe et la richesse qu'il peut lui offrir. « - *Meu Deus!* – exclamou Isaura com um

*ligeiro tom de mofo ; - tanta grandeza me aterra ; isso faria virar-me o juizo. Nada, meu senhor; guarde suas grandezas para quem melhor as merecer; (...)*” (Isaura, p. 42, ch. III)

Ensuite, Leôncio mérite une réponse plus humble, car il est son propriétaire. Elle se défend de toute complaisance envers ses adulateurs, encore ici en rappelant au maître la place de chacun. - *Tanto como ouço as suas, meu senhor ; por não ter outro remédio. Uma escrava, que ousasse olhar com amor para seus senhores, merecia ser severamente castigada.* (Isaura, p. 45, ch. IV)

Toujours parfaitement cohérente, elle se place en bas de l'échelle sociale en répondant au jardinier difforme qui s'adresse à elle comme à une dame ; à cet interlocuteur elle doit rappeler encore une fois la place qu'elle occupe dans cette organisation. Elle refuse d'être traitée de “senhora”, qu'elle attribue pourtant normalement au jardinier monstrueux, pour montrer que sa place à elle est vraiment la dernière. »- *Senhora !... Eu senhora !... Também o senhor pretende caçoar comigo, senhor Belchior? (...)* -... *Eu sou Isaura, escrava da senhora D. Malvina; ouviu, senhor Belchior?* p. 47, ch. V)

Dans d'autres circonstances, elle donne libre cours à ses propres désirs, qui ne se confondent jamais avec une acceptation quelconque de sa condition. L'aspiration à la liberté malgré les dangers, le désir de vivre les mêmes émotions que les jeunes filles qui vont lire ses aventures sont aussi clairement exprimés par Isaura. Elle a peur et envie d'aller au bal, malgré les interminables réflexions nécessaires à la justification d'un tel affront à la bonne société des maîtres. Dans un discours rapporté avec fougue, le narrateur lui fait exprimer ses envies d'un plaisir immédiat, même si le futur s'annonce sombre. Elle tient en quelque sorte le même discours que Taunay mettra dans la bouche d'une jeune esclave imprudente (voir ci-dessous) qui ouvre son cœur à sa maîtresse, à la différence d'Isaura, qui ne se trompe jamais sur la capacité d'écoute de ses maîtres. Lorsque ses désirs s'expriment, c'est dans la solitude des rêves.

*... tinha ainda diante de si uma noite inteira de prazer e ventura, uma noite esplêndida de baile e regozijo de seu amante, respirando o mesmo ar, inebriando-se de sua voz, (...). Oh! uma noite assim valia bem uma eternidade, viessem depois embora as angústias e perigos, a escravidão e a morte!* (Isaura, p.102, ch. XII)



Bien sûr le paragraphe suivant se doit d'étouffer cette exubérance déplacée chez une esclave, qui reprend « *Cândida e modesta como era ...* ». Elle exprime aussi tous les scrupules indispensables en préambule à une telle transgression de l'ordre à laquelle appartenaient tous les lecteurs du roman.

*Já bastante lhe pesava andar enganando a sociedade a respeito de sua verdadeira condição; alma sincera e escrupulosa, envergonhava-se consigo mesma de impor às poucas pessoas que com ela tratavam de perto, um respeito e consideração a que nenhum direito podia ter. (...)*

*Era muito abusar da ignorância do nobre e generoso mancebo! Uma escrava fugida apresentar-se em um baile, e apavonar-se em seu braço [d'Álvaro] à face da mais brilhante e distinta classe de uma importante capital!...(Isaura, pp. 97, 98, ch. XII)*

Dans *Rei Negro*, la fille du vieux *fazendeiro* et mère de Julinho, une héritière comme Alice donc, représente exactement le contraire des héroïnes ; tout comme son fils elle rassemble toutes les incohérences d'une éducation sans principes ni idéal ; ici ce sera l'esclave qui recevra l'éducation parfaite.

*Rapariga de estimação, criada recatadamente à beira da senhora, quasi como filha, era de natural tímido e meigo. Esmerada no alinhamento das vestes, mui composta nas maneiras, calada e modesta, afigurava-se a Macambira um ser de exceção destacando-se limpidamente, em realce gentil, da horda que fervilhava no imenso enxurdeiro. (Rei Negro, p.40, ch. II)*

Ce que le narrateur ne dit pas est que ce personnage, tout comme le héros, se détache de tous les milieux qui l'entourent. Tout comme Macambira, corps étranger parmi les esclaves, Lúcia ne fait que tomber des nues dans sa pureté, son incapacité à se défendre et sa bigoterie fabriquée on se demande où, car elle a bien été élevée dans le milieu dévoyé de la famille de Gandra. Mais comme Coelho Neto a encore moins peur des contradictions que ces prédécesseurs romantiques, l'atmosphère morale de la maison passe de l'extrême débauche à la plus parfaite harmonie familiale, harmonie qui ne se concrétise que dans les moments où Lúcia fait la lecture des romans préférés de l'auteur. L'éducation de cette *mucama*, élevée comme une fille des meilleures familles, fait d'elle un être d'exception parmi les autres esclaves, d'après le narrateur, mais l'organisation de l'intrigue rend évident qu'elle ne s'accorde pas non plus avec le cadre familial de Gandra, dont la femme, ainsi que le beau-père, le fils, sont tous des illustrations de la déchéance la plus sordide.

*Era uma massa de chorume, obesa e flácida, rebolando aos ofêgos, derreando-se nas cadeiras onde ficava esparrimada, arquejante, a cochilar vadia.*

*As negras esbeaçavam muchochos desprezíveis passando por ella, respondiam-lhe de repellão, affrontando-a com olhares enviezados e ella temia-as, sempre a suspeitá-las de bruxarias, desconfiando de tudo, num invencível, estarecido temor da morte. (RN p.17)*

Incapable de s'éléver au-dessus de la *calaçaria* des esclaves, la maîtresse de la maison est le pendant négatif de Lúcia, qui reçoit tous les bénéfices de l'éducation bien comprise de la *Casa Grande*. Chez Bernardo Guimarães, le méchant Leôncio tient parfois des discours bien réalistes pour reprocher à Isaura son « *exaltation et romantisme* » et son temps tout consacré à « *lire des romans et à jouer du piano* », et pour la menacer de « *geler l'ébullition de son cerveau échaudé* ». Chez Lobato, une fille de *fazendeiro* va rassembler les méfaits de l'oisiveté des *sinhás* en général, de la lecture des romans chez Lúcia et du temps passé au piano par Isaura, avec de très mauvais résultats.

*Afóra este malandro, tinham a Zilda, então nos dezessete, menina galante, porém sentimental mais do que manda a razão e pede o sossego da casa. Era um ler Escrich, a rapariga, e um cismar amores de Espanha...<sup>351</sup>*

Comme Lúcia ne pouvait avoir acquis toute sa science et ses vertus avec les lieux ni avec leurs occupants, la narration de *Rei Negro* fabrique un personnage ad hoc pour expliquer la formation d'une fille si parfaite dans un milieu si peu favorable. Et c'est une « *agregada* » de plus qui fait son apparition dans le roman de la fazenda. Il faut noter qu'une fois de plus, l'étrangère pauvre, tout comme le père d'Isaura, est capable de subvenir à ses besoins par le travail, et que cela lui réussit, tandis que le père de Mário, héritier national déchu, s'était fait écraser dans ses efforts.

*... crescerá sempre mimosa, instruindo-se com uma senhora portuguesa, viuva, que se hospedara na fazenda pagando o agasalho com ensinar ás mucamas. Lucia, desde logo, revelou-se a mais intelligente e applicada, tornando-se a preferida da mestra, que não se fartava de a louvar lastimando-lhe o destino. (Rei Negro, p. 40, ch. II)*

L'éducation des jeunes filles de la fazenda est ainsi une question épineuse, toujours reprise dans tous nos romans, tout comme les personnages chargés de cette éducation, qui souffrent plusieurs incarnations différentes.

---

<sup>351</sup> Lobato, Monteiro, "O comprador de fazendas", in *Urupês – outros contos e coisas*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1943.p. 97

## Les fonctions « Mère » et « Éducatrice »

Ces fonctions manquent ou ne sont pas remplies par les personnages ainsi nommés dans le corpus, ou au moins elles ne s'inscrivent pas dans une chaîne biologique. La mère de Mário, dans *O tronco do ipê*, a pour unique fonction d'être malade et de pleurer sa triste condition de veuve éplorée et dépendante ; une possible incarnation de la *Mãe Preta*, Tia Chica, est appelée *avó* par Alice, et n'a pas d'enfants, ce qui lui permet de se considérer comme la grand-mère de la protagoniste et de lui transmettre un savoir que la mère biologique ignorait ou méprisait. Chez Bernardo Guimarães, la mère de Leôncio n'a aucune relation avec lui (il ne dialogue qu'avec son père) ; si elle est l'éducatrice d'Isaura, c'est en tant que piètre *Mãe Branca*, incapable de préparer le futur de sa protégée. Nous verrons plus loin qu'en la considérant comme un « cadeau » du ciel et comme un fragile « oiseau » qu'il faut protéger dans une cage, elle la réduit à une dimension réifiée qui lui enlève tous moyens pour se défendre.

Balbina se contitue en mère spirituelle et guerrière, attribuant à Macambira les fonctions de sauveur de son peuple qu'elle veut lui faire assumer. Ici, la figure du père réaliste ne saurait être incarnée que par celle du maître, lequel n'a qu'une relation de domination et d'utilisation de l'esclave selon ses intérêts immédiats. L'autre, le père idéal, est une création de la parole oraculaire de Balbina.

### *Mãe Preta*

Cette fonction qui, à aucun moment n'apparaît dans le corpus en dehors des représentations symboliques, est pourtant partie intégrante de la diégèse commune aux trois romans. Les relations de la nourrice esclave avec son nourrisson et maître constitue un chapitre des plus complexes des relations esclavagistes et même un chroniqueur qui se veut objectif et souvent unilatéralement conservateur, le reconnaît. Eloy de Andrade rappelle que l'esclave choisie pour allaiter le petit blanc devait partager ou même réserver son lait au fils de ses maîtres, mais ce faisant elle était mieux traitée, sa famille recevant en quelque sortes les bénéfices de ce changement de statut. Les relations de l'enfant, futur seigneur, avec

l'esclave qui l'a allaitée fut souvent décrite comme étant particulièrement forte et affectueuse.<sup>352</sup> Peut-être du fait même de sa complexité réelle, elle a été écartée de la représentation littéraire qui nous intéresse, mais non sans qu'on lui trouve un substitut symbolique.

La fonction *Mãe Preta*, qui donnait la vie en donnant son lait est remplacée dans le corpus par ce qu'on pourrait appeler « *Femme passeuse de parole* ». Chez Alencar, elle est toujours femme et vieille dans le discours du narrateur, tandis que la narration du *Tronco do ipê* lui ajoute une autre dimension, car elle doit être aussi noire. Pour lui, les hommes vieillissent dans un égoïsme valétudinaire, tandis que les femmes donnent vie au langage en racontant des histoires et transmettant ainsi une tradition, et recréant le passé de la famille.

*...a velhinha, lá no terreiro da fazenda ou na rótula da cidade, contando as histórias de sua meninice às netinhas, que mais tarde, em sendo moças, levam para sua nova família aquele santuário das lendas e tradições de seus maiores (ipê, p. 270, ch. VI-2)*

Chez Walter Scott il trouve un personnage qui présente plusieurs traits qu'il va redistribuer à d'autres figures dans son roman. Ainsi, chez la sorcière écossaise, il va puiser le nom de son héroïne, la connaissance des vieilles légendes propre à sa mère noire et spirituelle, transmetteuse de parole et de mémoire.

*La vieille Alice est véritablement la reine des vieilles, l'impératrice des commères pour tout ce qui regarde la légende et le folklore. Aveugle, la chère âme, elle vous donne à penser, quand elle vous parle, qu'elle lit en vous jusqu'au fond du cœur.*<sup>353</sup>

Le site occupé et marqué par ce personnage sera attribué par Alencar au couple des vieux esclaves, *Tia Chica* et *Pai Benedito*, et il l'étendra même à la cache de *Jão Fera*, personnage de *Til*, qui occupe une chaumière aussi menacée que celle de la vieille Alice : *un sentier contournant la hauteur, et qu'avaient usé les pas quotidiens de l'aveugle. Elle s'élevait juste au-dessus d'une grande roche qui, la surplombant, menaçait d'écraser, sous la chute d'un bloc, le frêle logis.*<sup>354</sup> Les déplacements et la relation intime et physique avec la nature seront les attributs de *Pai Benedito*, qui maintient aussi une relation symbolique avec

---

<sup>352</sup> Andrade, Eloy de, *op. cit.*, p. 312.

<sup>353</sup> Scott, Walter, *op. cit.*, p. 58.

<sup>354</sup> *Id. ibid.*, p. 61

un arbre respectable, déjà présent dans le roman écossais, dont le narrateur ne commente que la majesté. *Elle avait pour siège un banc de gazon sous un saule pleureur d'un âge et d'une ampleur extraordinaires.*<sup>355</sup> Le fait que cette majesté appartienne au passé n'apparaît que dans le discours de la vieille aveugle, qui l'identifie ainsi aux traditions dans un discours au double sens. Ces traditions furent, certes, tuées par l'arrivée de l'usurpateur, mais, dans le temps du roman européen, arbres et traditions avaient eu le temps de vieillir : *Je sais que le tronc sur lequel ou près duquel vous êtes assis fut naguère un grand arbre majestueux, et qu'il devait nécessairement un jour être abattu par la hache ou mourir de vieillesse.*<sup>356</sup>

En grandissant, l'héroïne de Alencar rétablit d'anciennes coutumes, comme celle de célébrer Noël, tombée dans l'oubli depuis trois générations. Outre une sorte de mémoire propre aux murs de la vieille maison, c'est grâce au témoignage des vieilles esclaves qu'elle peut rétablir ces récits anciens, dont le langage est à la fois conservé et altéré par ces répétiteurs sans compétence linguistique reconnue. Encore ici, le narrateur condescendant admet le rôle joué par les esclaves à la fois dans la conservation d'un état de langue ancien et dans une certaine inflexion de l'évolution locale de cette langue.

*Os dizeres do auto embora já bem alterados tinham um sabor de outros tempos, que destoava com o modo de falar de agora. (...) Durante muitos anos porém, talvez pelos desgostos que sobrevieram ao antigo dono, tinha caído em esquecimento, até que Alice ficando moça o restaurou. A menina ouvia sempre pelo Natal falarem as pretas velhas das bonitas festas que se faziam outrora na fazenda; e arremedarem as cantigas e representações que se davam então. (ipê, p. 270, ch. VI-2)*

C'est donc uniquement par la parole des vieilles négresses que les mots de l'ancien *mystère (auto)* arrivent jusqu'à Alice pour qu'elle puisse les restaurer et les faire de nouveau représenter. C'est *Tia Chica* que donne au Boqueirão son caractère mythique, rassembleur de la magie du passé et de la parole qui la recrée. Lorsqu'Alice réplique à Adélia que le Boqueirão n'est pas un simple puits, mais un palais enchanté au fond de l'eau, sa réponse tient de la certitude des initiés par un maître sûr. (*ipê*, p. 194, ch. VI-1). Ensuite, lorsque *Tia Chica* raconte l'histoire de la *Mãe d'Água*, elle recrée des légendes anciennes, mélanges de traditions portugaises et indiennes, mais la voix qui leur redonne vie, encore ici, est une voix nègre, ce qui n'est certainement pas anodin chez Alencar.

---

<sup>355</sup> *Id. ibid.*, p. 62

<sup>356</sup> *Id. ibid.*, p. 65.

*Le fait que les mythes – et d’abord ceux de la Grèce antique – nous soient parvenus sous la forme de textes écrits ne saurait occulter leur caractère oral et même incantatoire. Il ne suffit pas en effet de connaître les mythes pour en acquérir la maîtrise, encore faut-il savoir les réciter. Ce terme de récitation qu’utilise Mircea Eliade ne recouvre pas une redite, mais l’inscription ritualisée dans une voix et dans un corps d’un récit emprunté à la mémoire collective mais qui se trouve, à l’instant de la narration, régénéré.*<sup>357</sup>

Ainsi, pour qu’Alice puisse « restaurer » - c’est le terme employé – les récits anciens, ils ont dû être récités avec toutes les déformations apportés par le temps et par la polyphonie de la fazenda esclavagiste. La narration veut encore qu’ils aient été pendant longtemps mis en scène, chantés et représentés, soit, joués et récités par les esclaves qui, seuls, ont assuré leur réincarnation dans la sociabilité des Blancs lorsqu’ils ont trouvé des héritiers capables de recevoir la transmission des figures et des sonorités d’un passé fondateur.

Entre le chœur fidèle qu’était *Tia Chica* et l’oracle épique/naturaliste qu’est la *Mãe Preta* de Coelho Neto, la sorcière *Balbina*, nous avons pour l’esclave *Isaura* une dissolution de la transmission, partagée entre deux voix conservatrices, celle de son père, le gentil feitor atypique et celle de la vieille *sinhá* qui, si tous deux l’aiment, aucun n’est capable de lui transmettre une parole libératrice. La femme du vieux Comendador jure par l’âme de l’esclave morte qu’elle se chargerait de l’éducation de sa fille comme si c’était la sienne.

*Assim o cumpriu com o mais religioso escrupulo. À medida que a menina foi crescendo e entrando em idade de aprender, foi-lhe ela mesma ensinando a ler e escrever, a coser e rezar. Mais tarde procurou-lhe também mestres de música, de dança, de italiano, de francês, de desenho, comprou-lhe livros, e empenhou-se enfim em dar à menina a mais esmerada e fina educação, como o faria para com uma filha querida. (Isaura, p. 36, ch. II)*

Ainsi *Isaura*, sans jamais être affranchie, reçoit une éducation plus complète que celle d’Alice et Adélia ensemble, les deux exemples développés par José de Alencar. Il nous semble qu’il faut voir de l’ironie dans cette accumulation, comme dans la description de l’éducation de *Leôncio* et même dans les qualités d’*Álvaro*, le parfait abolitionniste. Car cette ironie paraît se retourner jusqu’à inverser les figures de José de Alencar pour la femme pieuse qui transmettait la tradition à ses petites filles.

---

<sup>357</sup> Brunel, Pierre (Dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 361.

*As velhas umas dão para rezar, outras para ralhar desde a manhã até à noite, outras para lavar cachorrinhos ou para criar pintos; esta deu para criar mulatinhas princesas. É um divertimento um pouco mais dispendioso na verdade; mas... que lhe faça bom proveito; (...) (Isaura, p. 36, ch. II)*

Quant au père très aimant d'Isaura, qui remplace une mère disparue, il se débat entre le besoin de sauver la vertu de sa fille et héroïne, seule raison pouvant justifier son action, et la transgression des lois de la société où il a sa place et sa fonction.

*Bem via que aos olhos do mundo tirar uma escrava da casa de seus senhores, e proteger-lhe a fuga, além de ser um crime, era um ato desairoso e indigno de um homem de bem; mas a escrava era uma filha idolatrada, e uma pérola de pureza, prestes a ser poluída ou esmagada pela mão de um senhor verdugo, e esta consideração o justificava aos olhos da própria consciência. (Isaura, p. 95, ch. XII)*

Chez Coelho Neto, la vieille esclave sorcière passeuse de parole n'a plus pour fonction d'harmoniser en les incarnant des traditions qui ne lui appartiennent pas. Ici, sa parole est franchement belliqueuse, elle veut faire revivre la gloire et l'orgueil d'un peuple et d'une nation guerrière en toute sa puissance légendaire. Ce personnage présentait déjà des caractéristiques semblables dans le roman de Walter Scott cité plus haut : *Il se faisait chez Ravenswood un tumulte extraordinaire de pensées. En frappant sur lui, la vieille Alice y réveillait une corde que, depuis quelque temps, il avait su endormir.*<sup>358</sup> Dans *Rei Negro*, elle a un double rôle, car elle est d'une part sorcière et monstre, et d'autre part mère nourricière, prodiguant les paroles constitutives de la personnalité du héros. En outre, à la différence de *Pai Benedito*, qui agit, prie, apaise par des gestes plutôt que par la parole, dont il n'est qu'un écho ou un cantique, Balbina parle, déclame abondamment, et c'est par la parole dramatisée qu'elle est à la fois respectée, par ceux qui vénèrent Macambira, objet de sa création, ou moquée par ceux qui se méfient de lui. Elle est un personnage instable, mais dont la fonction principale nous permet de la placer avec les autres femmes donneuses de paroles.

La personne la plus proche de Macambira est ainsi un personnage caméléon, qui peut être une pauvre vieille folle ébouriffée, que les gamins font enrager et sur qui ils jettent des cailloux, une sorcière sage et prudente, ou même une nounou chaperonne des plus compatissantes, comme plus loin avec Lúcia ou son fils bâtard.

---

<sup>358</sup> Scott, Walter, *op. cit.*, p. 285.

*Balbina, velha negra havida por mandingueira, sempre andrajosa e suja, com a grenha refoufinhada em tufos, tresandando á pocilga e á suarda, era a sua unica intimidade. (...) Mal se lhe viam os olhos radiados de sangue, sempre de rojo, espreitando com desconfiança, e, se alguém lhe falava, encolhia os hombros resmungando, a varrer o chão com o olhar variado, gesticulando repulsas e seguia rinchavelhando um risinho d'escarneo ou esganiçando cantarólas zombeteiras. (Rei Negro, pp.26-27, ch. II)*

Cette pauvre femme était autrefois un sujet du roi père du héros, et elle ressasse à celui-ci ses origines, l'aidant à se fabriquer un monde de rêve et faisant de lui une excroissance dans le milieu des esclaves. Elle lui raconte les cérémonies, la chasse et la guerre, se laissant aller à chanter, créant ainsi un monde d'images et de sons qui font s'évader l'esprit de Macambira.

*Então lembrava-se de Balbina, desejando-a ali para que lhe fôsse explicando tudo, mostrando: o palacio real entre palmeiras, as cubatas dos guerreiros numa caissára de lanças, o templo dos deuses com as velhas sacrificadoras e lhe disesse o nome dos heróes evocando-os da sombra, fazendo-os vir até elle, com as pelles dos mantos de rasto, as armas agudas rebrilhando. (Rei Negro, p.268, ch. X)*

Balbina est une conteuse d'histoires inspirée des *Mille et une nuits*, constante source d'inspiration de l'auteur, et elle est expressément désignée comme une figure issue de ce contexte. C'est en tant que telle qu'elle forme le caractère de Macambira.

*Tudo lhe fala do passado reino, a pouco e pouco transportado para o seu coração pela força das palavras de fogo da negra Balbina. A nostalgia atavica dos areais africanos, inculcada assim pela voz da Sherazada negra, o vai a pouco e pouco transformando, infiltrando-lhe o feitio dum soba legitimo, como lhe cabia por herança, a ponto de ser reconhecido pelo próprio senhor, que o tem como o primeiro da sua casta, nos sentimentos e nos negócios da administração da fazenda.<sup>359</sup>*

En tant qu'entité tutélaire de la dynastie de Macambira, Balbina adopte aussi Lúcia, et toutes deux occupent quelques scènes dans des dialogues détendus, qui seront les seuls instants de délasserment de la malheureuse *mucama*. Celle-ci, dont l'espace naturel est l'intérieur de la maison, est appelée vers l'extérieur par la vieille sorcière.

*Balbina bateu com o cachimbona palma da mão, atulhou-o de fumo, accendeu-o e pôz-se a pitar a fumaçadas lentas, distrahida.  
(...)  
Lucia levantou-se mollemente, preguiçando:  
- Ond'ocê vai?*

---

<sup>359</sup> Lima, Herman, *op. cit.*, p. LXLV



- *Accender o lampião.*  
*Foi-se. Pouco depois uma claridade explodiu na sala, logo extinguiu-se. Por fim a luz firmou-se aclarando as paredes, chegando ao limiar.*  
 - *Vem p'ra cá, tia Balbina.*  
 - *Aqui tá bom, tá fresco.*  
*A mulata desceu a soleira, sentou-se no degrau. (Rei Negro, p. 127, ch. V)*

Lorsque naît le fils blanc, fruit du viol de Julinho, c'est Balbina qui s'occupe d'elle et du bébé, proposant des solutions avec une sérénité parfaitement en accord avec son personnage. « *Falava com voz estranha : não parecia a mesma vira-méche rezinguenta – tinha uma serenidade de sentença.* » (Rei Negro, p. 166, ch. VI) À la mort de Lúcia, c'est Balbina qui la bénit. « *...a negra, parando entre as laranjeiras, abençoou a morta : -Deus te dê o céu!* ( p.186, ch. VII)

À d'autres moments, même en tant qu'oracle qui fait revivre les images du passé glorieux, les traits et gestes de Balbina sont ceux d'une sorcière grotesque, sa maison et sa figure alliant saleté, misère et folie.

*... em meio da narrativa, erguia-se como inspirada, punha-se a cantar baixinho, aos pinchos, bambaleando o corpo ossudo em colleios rebolidos.*  
*E lagrimas rolavam-lhe dos olhos, a quatro e quatro, pelo rosto esqualido, em contraste com os ganidos do canto barbaro, com as caramunhas, com os ademandes com que acompanhava o tripudio (Rei Negro, p.28, ch. II)*

Sa renommée de sorcière est aussi douteuse que celle de *Pai Benedito*, mais Coelho Neto n'emploie aucune ironie pour démasquer cette attribution d'une image effrayante à l'esclave vieilli et isolé, homme ou femme. Ici, l'image créée par la narration est sans doute bien plus claire, car le narrateur lui a enlevé, au moins dans ce passage, toute ambiguïté.

*Quem passasse, á noite, pelo labrusco, ouviria a voz da solitaria: conversas longas, discussões, risos, (...)*  
*Outras vezes cantava sapateando, rebolando o corpo esqualido em saracoteios peneirados.*  
*Taes colloquios misteriosos, surpreendidos por alguém, criaram á negra a fama sinistra de feiticeira. (...)*  
*E o que se dizia na roça e nas senzalas era de estarrecer. (Rei Negro, p. 197-198, ch. VIII)*

Pour confirmer cette image, il s'ensuit un épisode extraordinaire raconté par un garçon vacher, où Balbina, au milieu d'une nuit claire crée l'obscurité et un orage sur le seul toit de

sa case, et sort nue avec un serpent autour de la taille, faisant s'évanouir le pauvre garçon jusqu'au lendemain matin. Et ici, comme ailleurs dans le récit, la narration trop chargée cède parfois la place à un discours indirecte libre qui rend bien mieux compte d'un personnage qui se laisse alors mieux saisir. « *Á negra pouco se lhe dava o que diziam. Não bolissem com ella, o mais... falar? cada um diz o que quer* ». (*Rei Negro*, p.200, ch. VIII) Avec la disparition de Macambira, Balbina retombe dans la folie, les gestes et paroles disloqués, la saleté – comme il dépendait d'elle pour être roi, elle aussi dépendait de lui pour incarner ses paroles qui désormais ont perdu leur force. Sans lui, elle est à la merci de n'importe qui. « - *Êh : curumba anda agora trambecendo qui nem cobra qui perdeu veneno, dizia Vacca-brava falando de Balbina* ». (*Rei Negro*, p. 269, ch. X

L'autre figure de la femme esclave fait partie intégrante de la *casa grande* ; c'est celle de la *mucama*.

### ***Mucama***

C'est dans le texte d'Eloy de Andrade que nous trouvons une description assez bien problématisée de la situation de la *mucama*, fonction vue généralement comme privilégiée dans le cadre du travail esclave.

*Mucamas eram as escravas solteiras que trabalhavam durante o dia em serviços na casa grande e à noite dormiam em quarto próximo ao da sua senhora, ficando, assim, à mão para qualquer serviço urgente. A cozinheira, a lavadeira, a encarregada das tachas de sabão e classificação do açúcar não eram mucamas porque dormiam nas senzalas com suas mães ou seus maridos.*<sup>360</sup>

Dans ces mémoires très précises, on trouve ensuite la description de leurs fonctions dans un chapitre nommé « Le châtiment de la constante dépendance », où la *mucama* arrive même à envier la relative liberté dont jouissaient les esclaves qui ne travaillaient pas directement sous les ordres des maîtres. Elles, au moins, dormaient dans leurs chambres, avec leur mari et leurs enfants. Elles avaient un horaire de travail, ce qu'elle n'avait pas. Elle était la première à se lever, à quatre ou cinq heures du matin ; elle allumait le feu, préparait le café et le portait dans la chambre des maîtres. Lorsqu'elle s'asseyait pour manger, elle était

---

<sup>360</sup> Andrade, Eloy de, *op. cit.*, p. 308.

interrompue par les ordres de n'importe quel membre de la famille ou d'un hôte. Elle était responsable de toutes les chambres ; elle devait apporter la bassine avec l'eau du bain ou du lavement des pieds ; si quelqu'un tombait malade, c'était elle qui veillait. Si elle voulait se marier, souvent la maîtresse de la maison ne lui donnait pas la permission, car, mariée, elle irait habiter la *senzala* avec son mari, et comme la maîtresse était tellement habituée à ses services, elle ne pourrait pas accepter quelqu'un d'autre dans son intimité. *O pagem e as mucamas, pela natureza de seus serviços, viviam na intimidade de seus senhores.*<sup>361</sup>

La journée est décrite depuis le chant du coq, qui réveille la maîtresse de maison, laquelle appelle les *mucamas*, le personnel de la maison, ensuite sonne la cloche pour réveiller le personnel de la *senzala* : quatre heures en été, cinq heures en hiver. Encore ici, la description date le texte. La maîtresse de maison n'a pas continué à se lever la première après l'accroissement du nombre d'esclaves, à partir de 1850, mais une cuisinière ou la *mucama* se chargeait de réveiller les maîtres en leur apportant le petit déjeuner.

*Nos primeiros tempos, a vida caracteristicamente patriarcal das famílias que iniciarão o aproveitamento do Vale, não aparece a mucama.*

*A mulher do fazendeiro não se poupa; todos os serviços caseiros pesam sobre seus ombros, chamando para auxiliá-la, e isso mesmo só nas horas de maior aperto, a cozinheira ou a lavadeira. A mucama só entra para os serviços internos mais tarde, quando o fazendeiro começa a fazer e receber visitas e hospedar estranhos.*<sup>362</sup>

Dès lors, la maîtresse de maison se sentirait humiliée si on la voyait assurer les fonctions d'une servante. Comme les négresses de la *senzala* étaient trop rustres et maltraitées, les avantages d'avoir une esclave domestique se firent évidents. Habillée et entraînée, elle ajoutait au prestige de la maison. *Bien habillée, bien alimentée, accompagnant ses maîtres dans leurs déplacements, allant aux mêmes fêtes et processions que sa sinhazinha, la mucama envoyait parfois ses compagnes de la senzala et du eito.*<sup>363</sup> Bernardo Guimarães met en discussion entre les esclaves filandières l'évaluation du travail le plus dur – celui des filandières ou celui de la plantation (p. 61, ch. VII) – mais pas celui de la *mucama*.

Le nombre de *mucamas* comptait dans le prestige de la maison, ainsi que leur beauté et la couleur de la peau. Les esclaves aux yeux bleus, provenant du nord, où les *engenhos* de

---

<sup>361</sup> *Id. ibid.*

<sup>362</sup> *Id. ibid.*, p. 308.

<sup>363</sup> *Id. ibid.*

canne à sucre vendaient leurs esclaves aux nouveaux riches du sud, étaient les plus recherchées.

*A cor era motivo de preferência. Quando desceram comboios do norte, vieram escravas formosas, sadias e prendadas, embora desnutridas. Mas meses depois, mais bem alimentadas, suas formas se arredondavam(...) Os comboieiros escolhiam as peças que sabiam ser preferidas e até disputadas pelos senhores do sul, que iriam pagar mais tarde tributo bem caro à vaidade de possuí-las (...)*<sup>364</sup>

Ainsi, toutes les *mucamas* du corpus sont mulâtres, bien qu'Alencar ne s'attarde pas sur la couleur de leur peau, voire qu'il cache ce métissage, car lorsque Eufrosina est désignée comme « a parda », elle ne peut pas être prise au sérieux par la narration. À ce moment-là elle est couverte par une épaisse couche de *jaca* que Mário, perché sur l'arbre, avait fait s'écraser sur sa tête. C'était « du miel pour lui adoucir la langue », mais aussi « *pomada para alisar o pixaim* », ce qui fait rire tout le monde, y compris Martinho, le pagem. « *O Martinho apertava as ilhargas e trinava como um frango.* » (*ipê*, p 184, ch. III-1)

Les deux jeunes *mucamas* qui rient en écho aux enfants, qui sont un peu des pédagogues chargées de leur faire respecter les bonnes manières et les consignes données par les parents, seront remplacées au bout de la promenade par *Tia Chica*, ancienne *mucama* elle-même, qui assume les fonctions de *Mãe Preta* pour devenir une sorte de chroniqueur, traductrice et presque oracle. Chez Alencar il y a une nette répartition entre les jeunes *mucamas* et *pagens*, interlocuteurs volubiles des enfants et échos amplifiés des réflexions stéréotypées des maîtres, et la vieille femme noire, ex-*mucama* et actuelle *Mãe Preta*, voix de la sagesse et de la mémoire, nettement opposée au présent matérialiste de la *Casa Grande*. Ce rôle de pédagogue du savoir-vivre est aussi tenu par la veille *Balbina*, lorsque la très prude *Lúcia* vient connaître sa future maison, où l'attend son fiancé *Macambira*. Elle vient accompagnée par une petite *chaperonne* et, lorsqu'elle s'en va, son fiancé décide de l'accompagner, et *Balbinan* soudain très convenable, les conforte dans les bienséances. « - *Vai di braçu, gente ; Huê ! ocês não vai casá? antonce...* » (*Rei Negro*, p. 89, ch. IV)

Les deux *mucamas* héroïnes des romans où elles viennent occuper le centre de l'intrigue sont à la fois protagonistes et pivots des actions des héros et de leurs opposants.

---

<sup>364</sup> *Id. ibid.*, p. 309, 337-339.

Isaura et Lúcia ont ainsi leurs origines toujours bien expliquées pour que le lecteur comprenne leur coloration et leur position dans le croisement des désirs dont elles seront objet.

*Isaura era filha de uma linda mulata, que fora por muito tempo a mucama favorita e a criada fiel da esposa do comendador. Este, que como homem libidinoso e sem escrúpulos olhava as escravas como um serralho à sua disposição, lançou olhos cobiçosos e ardentes de lascívia sobre a gentil mucama. (Isaura, p. 35, ch. II)*

Lúcia était la fille « d'une mulâtre avec un allemand qui avait travaillé dans la construction du moulin, » (p. 40, ch. II) ce qui devrait infirmer le scandale causé par son fils blanc, au moins dans un roman réaliste-naturaliste.

*A notícia do “filho branco” espalhara-se rapidamente levada pelos negros da “Cachoeira” e nas vendas das estradas, nos negócios, desde a Barra até Vassouras, o caso fez rumor. (Rei Negro, p.253, ch. X)*

Coelho Neto fait une certaine confusion entre couleur et cliché, car avec son ascendance, Lúcia aurait très bien pu avoir eu un fils blanc aux yeux bleus sans la contribution génétique de Julinho. À moins que le scientisme ait fait place, dans cette œuvre, à la valeur dominante du symbole, et que le fils d'un roi nègre ne puisse en absolu être blanc. En tout cas, ayant transgressé les limites de la symbolique esclavagiste et machiste de la société patriarcale et de la convention romantique pour la vestale intouchée, Lúcia aura un destin tragique, comme il se doit. Violée par le jeune maître blanc, elle craint la violence de son mari noir, personnalité complexe et parfois délirante. Elle ne trouve pas de confident sinon à ses derniers moments, dans la personne de Balbina, et meurt à la naissance de son fils, comme de toute façon elle escomptait mourir à la découverte de son viol.

*Morrem muitas mulheres de parto. O amor criminoso tem quase sempre o castigo da morte. Isso acontece como vimos, com a mulata Lina, da belíssima história de triste lirismo que é “Casadinha”. Assim é com Lúcia, do Rei Negro; com a Felicidade do conto “Cega”.*

*O amor traído paga-se também, violentamente, pelo ferro vingativo, como no impressionante relato de “Traição” e no Rei Negro.<sup>365</sup>*

Lúcia se débat avec la peur, son sentiment dominant ; elle envisage d'avorter, mais recule, motivée par des sentiments conflictuels, plus complexes que la peur, bien fondés dans

---

<sup>365</sup> Lima, Herman, *op. cit.*, p. XLV.

des épisodes rapportés dans un discours réaliste. Sa grossesse est aussi l'occasion de récits réalistes sur le faible désir d'enfanter parmi les esclaves.

*E se estivesse?! O sangue fugia-lhe do coração, entibiava-se amollecidamente. Caiu sentada na cama. Não, não era tempo. Só lá para o fim da semana. (Rei Negro, p.121, ch. V*

(...)

*E se abortasse? Era tão comum, sabia de tantos casos. Claudina tomara um cosimento de "orelha de sapo" e movêra, mas Júlia? fizera o mesmo, mais até, ficando entre a vida e a morte, toda inchada, quasi louca, e o filho lá andava, coitado! um langanho, sempre ranhoso, (...) (Rei Negro, p. 137, ch. V)*

Ce sort tragique, partagé par Lúcia et par d'autres femmes esclaves, s'étend à d'autres aspects de la relation sexuelle imposée ou transgressive, qui les désigne en même temps à la jalousie de leurs maîtresses.

*E cada qual, sabedor dos segredos daquellas terras, referia um facto de remate tragico : infanticidios, casamentos arranjados á pressa, a peso de ouro, mortes subitas de senhoras e desaparecimentos de pagens, torturas de mulatas, como a Claudina, de Santa Fé, a quem a senhora mandou arrancar todos os dentes a torquez, só porque o senhor os achara lindos ; a paixão desvairada e cynica de certa fazendeira viuva, já murcha, que se amasiára com o cocheiro, mandando matar a vergalho uma chinóta por havê-la encontrado em colloquio com o crioulo. (Rei Negro, p.254, ch. X)*

Même en tant que victime Lúcia est punie dans les conséquences de sa sexualité, bien plus subie que revendiquée. Elle est presque aussi dépourvue de sensualité qu'Isaura, laquelle fait contraste avec un personnage secondaire, une *mucama* qui porte les images de sensualité du récit de Bernardo Guimarães. Bien que dépeinte sous un jour moral défavorable, les atouts de Rosa, sa beauté bien plus noire et sa séduction ambiguë, juvénile et provocante, sont légitimées dans des images à la sensualité sanctifiée par le sacré, tirées du *Cantique des Cantiques*.

*... uma rapariguinha, a mais faceira e gentil que se pode imaginar (...) rostinho mimoso, lábios um tanto grossos, (...) voluptuosos, úmidos e vermelhos como boninas (...) Se não fossem os brinquinhos de ouro (...) e os túrgidos e ofegantes seios que como dois trêfegos cabritinhos lhe pulavam por baixo de transparente camisa, tomá-la-íeis por uma rapazote maroto e petulante. (Isaura, p. 60, ch. VII)*

À l'intérieur de la *casa grande*, maîtres et esclaves étaient côtoyés par des convives qui, très nombreux et constants chez José de Alencar, se font plus rares en passant aux

personnages plats de Bernardo Guimarães et aux personnages symboliques de Coelho Neto, qui place les dialogues uniquement entre maîtres et esclaves.

## b) Les convives

### *Compadre*

Ce personnage, qui peut recevoir différentes appellations, comme nous verrons, peut éventuellement être désigné autant dans nos romans que dans l'historiographie de l'époque comme « *agregado* », mot ambigu puisqu'il désigne aussi bien un travailleur de la fazenda que le parasite qui s'insère dans la famille du propriétaire. Encore ici, nous trouvons plusieurs attestations littéraires et autres de ce personnage, qui, par son omniprésence et les variétés de ses dénominations mérite d'être bien cerné avant sa comparution dans notre corpus.

*Encostados eram parentes próximos ou afastados, compadres, vizinhos empobrecidos, que haviam perdido suas terras; viúvas, colonos velhos ou inválidos, que viviam nas fazendas como hóspedes. nelas se deixavam ficar, meses e anos, em intimidade com seus proprietários, chegando a parecer, muitos deles, aos olhos de vizinhos e estranhos, espécies de membros da família.*

*Alguns encostados, não sendo aparentados, não eram também hóspedes. Eram pessoas de casa. Difícil explicar-se essa situação – viver no seio de uma família, de que não é membro, nem hóspede. A mais de um perguntado se era hóspede, respondia negativamente. Então, é parente? Não, sou pessoa de casa. Ficavam nisso. Era uma explicação que, afinal, nada explicava.*

*Em época de tanta fartura, paióis e tulhas abarrotadas de milho, feijão e arroz, despensa sortida, chiqueiros com dezenas de porcos sevados, pouco importava ao fazendeiro ter à sua mesa mais dois ou mais talheres.*

*De tais encostados, quais as ocupações? Nenhuma, em geral, ou muitas e variadas, se fossem, é claro, do seu agrado, ou quando entendessem exercê-las, pois os donos da casa a que se encostavam não exigiam nenhuma prestação de serviços.*

<sup>366</sup>

Les procédés pour accéder à cette catégorie variaient: raconter des histoires interminables et passionnantes aux enfants, un peu comme Shéhérazade, passer d'une fazenda à l'autre lorsque sa présence n'était plus la bienvenue ; parmi les hommes certains finissaient par épouser l'une des « *crias* », orpheline ou bâtarde élevée dans la maison.

---

<sup>366</sup> Andrade, Eloy de, *op. cit.*, p. 208.

(...) *compadre, mumbava ou agregado* (...)

*Constituían classe muito original, de parasitas dóceis e apreciadíssimos, longínquas reminiscências dos inolvidáveis truões da época feudal.*

*Eram criaturas inofensivas, desconhecedoras por completo do ridículo, e cuja única finalidade social consistia em divertir, alegrar e fazer rir aos que os rodeavam, verdadeiros espanta-tristezas dos macambúzios, embora abdicatários, a cada passo, da dignidade pessoal. 367*

D'une certaine façon ce personnage où vient s'incarner la figure sociale de l'homme libre et pauvre représente la destinée alternative à tous les protagonistes des histoires de l'époque de la monoculture esclavagiste, comme le Baron qui, faute d'épouser une héritière doit oublier ses scrupules et trahir, voire tuer son ami pour monter dans la vie. D'autres personnages, comme le père de Mário, confirment cette fatalité, car, marié par amour, contre la volonté et les intérêts de son père et restant un personnage intègre, il aurait descendu la pente sociale. Ensuite, c'est Mário, le protagoniste qui, à moins d'épouser Alice, court le risque de se trouver sans casier social dans la société esclavagiste, peut-être un « compadre » ou un dépendant économique – voire un écrivain qui aurait lutté toute sa vie pour vaincre les difficultés financières. Alencar dédie au « *Compadre* » tout le chapitre XIX de la première partie, qui prend son nom.

*Este curioso personagem ocupava na casa do barão da Espera o emprego de compadre. Muitas pessoas talvez ignorem a natureza e importância deste cargo, que existe em quase todas as casas de ricos fazendeiros.*

*Um compadre não é parente, nem hóspede, nem criado; mas participa dessas três posições; é um ente maleável (...)* (ipê, p. 245, ch. XIX-1)

La présentation de ce même type social chez Bernardo Guimarães intervient au dernier chapitre, et c'est peut-être la figure la plus mal esquissée de ce roman. Le narrateur le sort du chapeau en dernière instance pour donner à Leôncio un interlocuteur afin que celui-ci explique tous les pas des plans diaboliques qui lui ont permis de s'emparer d'Isaura. Le narrateur en profite pour dessiner un stéréotype de ce qu'il appelle explicitement « parasite », simple réceptacle des paroles du méchant, dans un discours qui semble vouloir copier pas à pas les traits que lui avait donnés Alencar, mais qui sont ici beaucoup plus lourds et explicites.

*Este gênero [o parasita] contém muitas variedades, e mesmo cada indivíduo tem sua cor e feição particular. (...)* Jorge não vivia da seiva e da sombra de uma só

---

<sup>367</sup> Taunay, Affonso de E., *Pequena história do café*, op. cit., p. 221.



*árvore; saltava de uma a outra, e assim peregrinava por longas distâncias (...) Conhecia e entretinha relações de amizade com todos os fazendeiros das margens do Paraíba desde São João da Barra até São Fidélis. (...) andava sempre cheio de afazeres (...) mas estava sempre pronto a prescindir deles a convite de qualquer desses amigos para passar uns oito ou quinze dias em sua companhia. (Isaura, p. 157, ch. XXI)*

Les fonctions de ce personnage sont généralement les mêmes dans tous les romans de la fazenda ; ils doivent plaire à leurs hôtes et aux invités de marque et généralement faire ce que ceux-ci ne veulent pas faire. « (...) *valeu-lhes o Sr. Domingos Pais que serviu de vis-à-vis, tendo por par a sogra do administrador. Dessa noite em diante o velho acumulou mais este importante emprego aos outros que já exercia na fazenda*”(ipê, p. 247, ch. XIX-1)

Sa figure sert également de comparant à celle des politiques sans envergure, évoqués pour leur ténacité à obtenir à tout prix la conciliation de toutes les opinions, politiques ou autres. Le Compadre, pour réparer des maladresses répétées envers le Curé, applaudit ses vers des pieds et des mains tout en jouant du piano avec les fesses, dans un mouvement d'un grotesque rare chez Alencar, et qui montre combien cette mollesse lui était odieuse.

*Sentava-se no teclado e erguia-se à semelhança de um deputado neutro, que desejando estar bem com o deus-governo, e com o diabo-oposição, procura resolver com as ancas o que não comporta a cachola: o difícil problema de votar por um e outro, a contento de ambas as partes. (ipê, p. 296, ch. XIII-2).*

D'autres dépendants complètent la figure de sociabilité représenté par le Compadre. Pour un auteur si décrié par son amertume, découragement, etc., Alencar semble au contraire trouver son compte dans l'humour que suscitent chez lui les torts de ses contemporains célèbres comme des anonymes.

*Felizmente um primo do barão, que se considerava a língua de prata do lugar, tinha-se levantado na outra ponta da mesa para propor a saúde de seu nobre parente ; e na forma do costume desfiava imperturbável a própria biografia, como exórdio obrigado da apologia do chefe e protetor de toda a parentela. (ipê, p. 299, ch. XIII-2)*

Mais ce n'est pas toujours que ces traditions de la convivialité coutumière méritent ses sarcasmes, comme lorsqu'il fait dire au Baron, pour rétablir la joie à table, « *Compadre Domingos Pais, vamos lá, uma saúde cantada !...* » (ipê, p.302, ch. XIV-2). Ce personnage comique et populaire peut trouver son ancêtre dans le serviteur fidèle des aristocrates ruinés

de Walter Scott, où s'il n'a pas la même fonction sociale, il a certainement les mêmes traits physiques et psychologiques. Caleb, le fiel intendant du maître dépouillé, se prête à tous les agissements plus ou moins corrects pour pallier ou au moins cacher la misère actuelle de la maison, qui lui paraît honteuse et insupportable. Il se met à la porte pour recevoir des invités riches : *s'y tenait lui-même, essayant, par un air tout ensemble respectueux et important, de suppléer, en son unique personne maigre, efflanquée, ravagée, à tout un appareil baronnial de portiers, laquais et sentinelles.*<sup>368</sup>

Capable de jouer tous les rôles et d'accourir en aide dans des situations malaisés, le Compadre de Alencar alterne ses compétences même avec le Curé, comme coadjuvant dans les cérémonies religieuses et, dans la célébration du mariage des poupées, miroir réduit du salon des adultes, le remplaçant dans les fonctions de ministre du culte.

*Fazia dançar as velhas e feias que não achavam par; estava sempre disponível para padrinho das crias da fazenda; ajudava à missa; e finalmente, além de muitas outras incumbências, paroquiava as bonecas d'Alice, isto é, celebrava os batizados e casamentos de brinquedo. (ipê, p. 245, ch. XIX-1)*

Analysant le regard que peut avoir le serviteur sur les maîtres, Bakhtine nous permet de réfléchir également sur ce personnage qui, comme le fait remarquer Affonso Taynay, ci-dessus, joue un rôle semblable à celui du bouffon médiéval. Pour Bakhtine, le serviteur incarne un point de vue sur le monde privé, dont la littérature ne pouvait se passer et qui sera incarné pareillement par l'aventurier et, en particulier, par le parvenu.<sup>369</sup> Dans le récit de José de Alencar, *Barão* et *Compadre*, le roi et le fou, représentent l'un l'aboutissement d'une carrière d'aventurier devenu riche parvenu et l'autre celui qui est laissé en marge de l'engrenage social et qui occupe les interstices qui s'offrent à lui.

*Remarquable de pénétration et de vigueur, c'est une philosophie du « tiers » dans la vie privée, philosophie d'un individu qui ne connaît que cette vie-là, n'a soif que d'elle, mais n'y participe pas, n'y a pas sa place ; partant, il la voit tout entière avec acuité, dans toute sa nudité, et y joue tous les rôles sans se confondre avec aucun.*<sup>370</sup>

---

<sup>368</sup> Scott, Walter, *op. cit.*, p. 263.

<sup>369</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *op. cit.*, p. 274.

<sup>370</sup> *Id. ibid.*, p. 275.

Le *compadre* de Alencar n'exprime pas cette acuité dans son discours, plus caricatural et fixe, il regrette seulement de ne pas pouvoir s'assurer une protection à la hauteur de son ambition de dépendant exigeant et expérimenté. Mais il représente certainement l'un des doubles possibles du baron ; si l'on se rappelle que celui-ci débute comme dépendant et protégé du fils du *fazendeiro*, nous retrouvons le Baron dans le compadre sous plusieurs de ses aspects. La métamorphose est ainsi toujours présente dans le roman de la fazenda, dans le changement des rôles et des masques de l'ambitieux, dans la transformation de l'administrateur en *fazendeiro*, de l'immigré en riche propriétaire.

En dehors de cette figure sociale qui, sans être de la famille, devenait un appendice aussi indispensable et naturel que ceux qui en faisaient partie, la *casa grande* reçoit d'autres invités, lorsqu'elle s'ouvre pour des commémorations dont le but est de faire dialoguer devant nous la société de l'époque.

### **Le curé et le *subdelegado***

Les convives les plus représentatifs, mais moins élaborés que le *Compadre* sont deux figures incontournables de la sociabilité provinciale, celles du curé et de l'autorité policière, représentants locaux de l'Église et de la Monarchie. Ils ne font pas partie intégrante de la maisonnée du *Barão* comme le *Compadre*, et n'ont pas le pouvoir que donne son influence politique au *Conselheiro*, mais ils sont importants pour comprendre la composition des convives de la *casa grande*.

*Com o conselheiro entraram na varanda várias pessoas, hóspedes do barão, que tinham ido depois do almoço dar uma volta pela fazenda. Notavam-se entre outras, a volumosa e repolhuda reverência do Padre Carneiro, vigário da freguesia; a exígua estatura do Capitão Tibúrcio, subdelegado vitalício no domínio conservador, e finalmente a figura, esguia e exótica, do Sr. Domingos Pais, inserida em umas calças de lila preto brochada com um fraque justo cor de rapé. (ipê, p. 218, ch. XII-1)*

Les convives évoluent dans l'ombre les uns des autres, les plus faibles s'abritant sous la protection des plus forts. Dans la deuxième partie, lorsque les mêmes invités reviennent à la *Casa Grande* pour Noël, le *subdelegado* se faufile en même temps que le curé, qui a les meilleures raisons pour s'installer plus tôt chez ses hôtes. « *O primeiro viera como de*

*costume na antevéspera para examinar se os paramentos necessários estavam completos e nada faltava para a missa. O segundo aproveitara a companhia do reverendo para fazer sua visita especial ao Conselheiro Lopes.”* (ipê, p. 255, ch. XX-2). Les deux ont involués avec le passage du temps entre la première et la deuxième visites. *“O vigário e o subdelegado não tinham feito diferença; a não ser que o primeiro esquecera metade de seu latim e criara mais algumas roscas na papada, e o segundo perdera completamente a ligeira tintura de código e lei de reforma, mas em compensação ganhara uma tal destreza eleitoral que seria capaz de empalmar uma chapa ao próprio Satanaz encarnado em votante”.* (p. 256, ch. XX2)

Ces figures dressent un portrait non seulement de la sphère privée de la famille patriarcale mais de leur environnement social total, où chacun d’eux va prendre un chemin lors de la dissolution du salon de la fazenda. Le Conseiller devient enfin Ministre, mas pas Sénateur, donc pas assuré à vie dans les mêmes fonctions, tout comme Alencar, et ne peut pas garantir ses protégés.

*No ministério do Lopes foi enfim demitido o subdelegado que já se tinha em conta de vitalício. Parece que o homem se atrevera a prender o capanga de um potentado, o qual exigiu essa demissão por desabafo, e como ele falava em nome de setenta votos, e o Lopes ainda não era senador, foi logo obedecido.* (ipê, p. 328, ch. XX-2)

Le discours du *subdelegado* aura pour fonction d’introduire un décalage entre son langage *caipira* et le très prétentieux Conselheiro qui se veut l’introducteur des nouveautés cosmopolites de la capitale. Celui-ci fume un cigare havane et étonne ses compagnons qui considèrent cela comme un vice ; il se défend d’une manière quelque peu brouillonne, car pour lui, fumer le cigare correspond à défendre la culture nationale du tabac.

*Outras formas de nativismo, e até de nacionalismo econômico entravam nos costumes. Carolina, a linda Moreninha do romance do mesmo nome, advertia seu namorado de que só fumasse charutos brasileiros, e não cubanos, “porque isso era falta de patriotismo”. Ao inverso de “pitar” (palavra tupi) cigarro de palha, hábito usual nas varandas das casas ou nas solidões dos caminhos, fumar – gesto público de sociabilidade – virou moda na Regência e no Segundo Reinado. Mas fumar o charuto, e não o cachimbo, preferido pelos europeus.<sup>371</sup> O motivo desse desvio à moda ocidental respondia à constatação de que muitos negros brasileiros também fumavam*

---

<sup>371</sup> Dans le roman de Thackeray ci-dessus, la pipe est toujours réservée à des personnages subalternes, vulgaires et populaires : [en fils soumis, James ne boit ni ne fume à la maison], *il avait sa réserve à l’écurie et là il se remettait à boire en compagnie du cocher et de sa pipe* (p. 538), ou à des personnages bohémiens, *Adieu, pauvres artistes, avec vos blagues à tabac et vos pipes*, (p.656).

*cachimbo, seguindo costume ancestral africano. Aliás, cachimbo vem da palavra do idioma quimbundo kixima, que quer dizer “coisa oca”.*<sup>372</sup>

Le geste du Conseiller restant incompris dans cet entourage rural, le curé ne dit rien, mais le *subdelegado* est plus spontané. Comme il est le troisième dans l'ordre d'importance des trois types sociaux qui viennent à la fazenda, il peut ainsi être le porteur du langage populaire à l'intérieur de la *Casa Grande*. Le Conselheiro « fume » un cigare, mais le *subdelegado* l'interpelle en utilisant le verbe « *pitar* », à la connotation vulgaire et associé plutôt à la cigarette de paille de maïs, roulée à la main, propre au *caipira*, ou à la pipe, objet propre aux esclaves. La question ainsi posée, où « Votre Excellence » est le sujet d'un verbe aux consonances éminemment populaires sinon pauvres, qui ne devrait jamais être employé pour décrire le geste du Conseiller qui se veut aristocratique et distingué, ajoute un aspect cocasse à l'épisode.

*O vigário, mais cordato, não disse palavra ; porém o subdelegado não se pôde conter que não perguntasse:*

*- Pois V.Exa. também pita ? (ipê, p. 262, ch. IV-2)*

Alencar mélange ainsi style élevé et style vulgaire dans un même discours à la construction ironique, faisant entrer à l'intérieur de la casa grande le vocabulaire associé à la pipe, alors associée à l'esclave, plus tard aux vieillards, hommes et femmes dans la « roça », où le verbe associé est toujours « *pitar* », tant que le *cachimbo* garde son image dévalorisée. Lobato enregistrera dans ses fazendas comme dans les villages de campagne différentes variations du tabagisme, utilisant ces verbes sans l'ironie de José de Alencar, peut-être parce qu'ils perdent le sens percutant qui les opposait alors. Chez un personnage de curé de campagne qui doit se priver de fumer la pipe pendant le séjour d'un visiteur supposé important, « *cachimbo* » et « *pito* » sont synonymes et les deux sont décrits comme « *chulos* ».

*Era o pito. Eram já saudades do velho pito... Pois não ia privar-se desse amigo de tantos anos durante a estada do “empata”? tinha educação. Não queria impressionar mal a um homem de raro primor de maneiras. E o pito, se é bom, é também plebeu e, mais que plebeu, chulo.*<sup>373</sup>

<sup>372</sup> Alencastro, Luiz Felipe de, *op. cit.*, p. 60.

<sup>373</sup> Lobato, Monteiro, “Gramática viva” in *Urupês – outros contos e coisas*, *op. cit.*, p. 161.

Ensuite, les dialogues confirment dans le conte de Lobato le mélange des deuxième et troisième personnes du verbe attribuées à l'époque de Alencar au seul esclave et au langage enfantin : *Acorda, boi sonso ! A mó 'que está ervado ?...*<sup>374</sup>

Ces trois personnages des convives, portraits de types sociaux habituels dans la fazenda n'interagissent pas avec le Baron. Son interlocuteur bien nommé est le Conseiller, personnage ambitieux, mêlé aux origines de la fortune et du titre du Baron.

## Les Conseillers du Maître

Tous les décideurs et transgresseurs ont leurs conseillers, même dans *Rei Negro*, où le décideur est trop pragmatique et proche de ses origines vulgaires et le transgresseur est totalement dépendant de son maître. Dans *O tronco do ipê*, le chapitre XII-1 relate l'origine de l'amitié qui lie le Conseiller au Baron, déjà là une trahison, acte qui crée ce personnage en mettant en relation le personnage rustre du *fazendeiro* enrichi et le politique fourbe et habile, manipulateur d'influences. Ainsi, l'harmonie qui règne entre habitants blancs et noirs de la fazenda ne s'étend pas aux relations entre ses occupants et ceux qui la reliait aux décisions du pouvoir, ou plutôt, elle se concrétise dans le texte en tant que conciliation politique sans envergure, à travers le type du Conseiller, qui incarne l'opportunisme politique et l'accommodement.

*O Conselheiro Lopes, rodeado das influências da província a quem desejava granjear, achava-se numa situação difícil. Ele manifestara na Câmara uma opinião favorável à extinção do tráfico, idéia então muito impopular entre os fazendeiros. Incredulado a este respeito, fez o conselheiro largas e luminosas considerações sobre a opinião européia, o canhão inglês, o bill Aberdeen; e concluiu afirmando que não havia realmente a menor divergência entre o voto dos amigos que o ouviam, e a sua opinião. (ipê, p. 241, ch. XVIII-1)*

Ce personnage si bien développé par Alencar et qui offre au *Barão* l'un des miroirs qui agrandissent quelques traits de son propre caractère, présente une parenté certaine avec le baron écossais de Walter Scott. Dans le droit coutumier écossais, les lois objectives de l'occupant anglais représentent certainement un progrès, mais aussi une opportunité pour ceux

---

<sup>374</sup> *Id. ibid.*, p. 161.

qui, plus malins mais exclus par l'ordre traditionnel, trouvent là une opportunité de se faufiler dans les cercles du pouvoir et de la richesse

*En toute occasion, sir William Ashton s'était fait une loi de surveiller les changements qui s'annonçaient à l'horizon politique, et de négocier, avant toute lutte ouverte, avec le parti qui semblait le mieux assuré de la victoire. Sa complaisance pour le pouvoir suscitait le mépris des chefs plus audacieux sous lesquels se rangeaient les deux partis de l'État.*<sup>375</sup>

Le personnage du politique opportuniste sera repris par José de Alencar pour remettre sur le tapis le même thème du trafic négrier, abordé dans la première partie du *Tronco do ipê* et repris dans la deuxième partie du roman. Cette discussion ainsi reprise sept ans plus tard confirme l'aversion souvent exprimée par l'auteur lui-même, et attribuée ici à Mário, revenu d'Europe et pouvant parler en connaissance de cause des réalités étrangères à la fazenda et au pays. Pendant les fêtes de Noël, avec la participation des esclaves, aussi bien par leur orchestre au répertoire érudit qu'avec leurs danses barbares, le Conselheiro, dont l'opportunisme n'a pas faibli, regrette que les abolitionnistes européens ne puissent pas témoigner de cette harmonie. *O conselheiro, que não perdia ocasião de angariar as simpatias dos fazendeiros de quem dependia sua reeleição, fez um discurso a respeito do tráfico.* Il conclut par l'affirmation ... *o proletário de Londres não tem os cômodos e gozos do nosso escravo.* Ceci offre l'occasion d'une discussion où les opinions de l'auteur sur l'esclavage s'expriment clairement. Mário, doublure de l'écrivain à plus d'un titre, confirme :

- (...) *A miséria das classes pobres na Europa é tal, que em comparação com elas o escravo do Brasil deve considerar-se abastado. Mas isso não justifica o tráfico, o repulsivo mercado de carne humana.*

- *Utopias sentimentais !...*

- *A sociedade humana não é uma república de Platão, (...) Eram precisos braços [nos primeiros tempos da colonização] ; (...) o europeu não resistia ; o índio não sujeitara-se ; compraram o negro ; mais tarde o tráfico tornou-se um luxo, e produziu um mal incalculável porque radicou no país a instituição da escravatura.* (*ipê*, p. 287, ch. X-2)

Ce genre de commentaire encore dépourvu de toute ironie chez Alencar sera vite détourné par ses contemporains. Ici, le personnage du Conseiller n'est que l'incarnation du pragmatisme, il n'est dupe d'aucun idéal affiché, comme les désintéressements hypocrites conseillés par ses pairs, motivés par la pénibilité du poste de ministre, qu'Alencar lui-même

---

<sup>375</sup> Scott, Walter, *op. cit.*, p. 228.

avait abandonné, peut-être pour avoir fait trop confiance à la force de la voix électorale face au Pouvoir Modérateur.

*Mas o nosso conselheiro era homem prático, e gostava de conhecer as cousas por experiência própria, sobretudo quando ele via freqüentes exemplos de reincidirem uma e duas vezes na humilhação, os mesmos que lhe faziam tão feia descrição do ministério. (ipê, p. 255, ch. II-2)*

Cette modernité sans envergure qui fait tellement horreur à Alencar est dénoncée à travers des personnages politiques de l'époque de la Restauration par Balzac, chez qui le pragmatisme des parvenus se met à occuper les espaces politiques. À remarquer, ici comme ailleurs, le même dosage de critique et admiration des valeurs conservatrices chez les deux auteurs.

*Il représentait admirablement déjà cette Bourgeoisie qui offusque de ses petites passions les grands intérêts du pays, quinteuse en politique, aujourd'hui pour et demain contre le pouvoir, qui compromet tout et ne sauve rien, désespérée du mal qu'elle a fait et continuant à l'engendrer, ne voulant pas reconnaître sa petitesse, et tracassant le pouvoir en s'en disant la servante, à la fois humble et arrogante, demandant au peuple une subordination qu'elle n'accorde pas à la Royauté, inquiète des supériorités qu'elle désire mettre à son niveau, comme si la grandeur pouvait être petite, comme si le pouvoir pouvait exister sans force.<sup>376</sup>*

Les deux antagonistes dans *Isaura* ont aussi leurs alliés, tous conformes aux fonctions autour desquelles ils évoluent. Le premier qui apparaît dans la narration est le méchant, Leôncio, qui a deux interlocuteurs chargés de lui donner la réplique. Il parle d'abord au frère de Malvina, qui paraît n'être là que pour apporter des commentaires émanant d'une bourgeoisie citadine plus consciente que le brutal Leôncio.

*- Então, que te parece ? – segredava Leôncio a seu cunhado. – Uma escrava desta ordem não é um tesouro inapreciável? Quem não diria que é uma andaluza de Cádiz, ou uma napolitana?...*

*- Não é nada disso; mas é coisa melhor – respondeu Henrique maravilhado; - é uma perfeita brasileira.*

*- Qual brasileira! É superior a tudo que há. Aquele encanto e aquelas dezessete primaveras (Isaura, p. 39, ch. 39)*

Henrique, le frère de Malvina, paraît vouloir transmettre l'idée que la beauté métisse d'Isaura correspond à toute une nationalité, mais en même temps qu'il l'admire et s'identifie

---

<sup>376</sup> Balzac, Honoré de, *op. cit.*, p. 189.



avec elle, il agit en tant que membre d'une classe qui détient tous les pouvoirs et qui dérogerait en la respectant, au nom de droits inexistantes pour les esclaves. Après se laisser éblouir par la beauté d'Isaura, il se reprend. Il essaie de la séduire par des promesses d'une vie de luxe et de richesse, ensuite il essaie de l'embrasser par la force, pour être ainsi surpris par son beau-frère, qui s'indigne de son manque de respect envers la propriété d'autrui. Le deuxième interlocuteur de Leôncio fait partie de la catégorie des personnages que le narrateur évoque simplement sous la dénomination de « parasite », évoquée ci-dessus.

Álvaro a un conseiller, ou, si l'on veut un écuyer qui, sauf pour un physique beaucoup plus avenant, joue le rôle d'un Sancho Panza pragmatique et sérieux, chargé d'opposer le bon sens aux envols idéalistes du héros. Lui-même est d'ailleurs qualifié de Don Quichotte par le confident de Leôncio qui loue ses perfides intentions.

*Esse Dom Quixote de nova espécie, amparo da liberdade das escravas alheias quando são bonitas, não achará senão moinhos de vento a combater. (Isaura, p. 158, ch. XXI)*

Son ami et conseiller l'avertit entre autres du danger du ridicule qu'il encourt en poussant trop loin ses démarches pour libérer la propriété esclave parfaitement légale d'un autre et sur laquelle il n'a aucun droit ni moyen de la dérober.

*De bom grado, se lhe fosse possível, teria entregado Isaura a seu senhor, somente para livrar Álvaro daquela terrível tentação, que o ia precipitando na senda das mais ridículas extravagâncias. (Isaura, p. 132, ch. XVI)*

Avec la famille, les dépendants et les convives, les figures féminines et les conseillers des maîtres nous clôturons les personnages que nos romans font évoluer à l'intérieur de la *Casa Grande* et nous passons maintenant à ce qui bouillonne de plus en plus fortement en dehors et autour de la maison des maîtres. Dans notre corpus, le langage des esclaves perce le silence de la fazenda en principe avec une douceur d'animal fidèle pour Alencar, pour devenir bavard et raisonneur chez Bernardo Guimarães et établir une grande cacophonie dans la fresque de Coelho Neto.

### CHAPITRE III

#### UN NOUVEAU LANGAGE, UNE VIEILLE MÉMOIRE – PAROLES D'ESCLAVES

*Así como los blancos han poblado la atmósfera de mensajes cifrados, tiempos de sinfonía y cursos de inglés, los hombres de cor, capaces de hacer perdurar la gran tradición de una ciencia legada durante siglos, de padres a hijos, de reyes a príncipes, de iniciadores a iniciados, saben que el aire es un tejido de hebras inconsutiles que transmite las fuerzas invocadas en ceremonias cuyo papel se reduce, en el fondo, al de condensar un misterio superior para dirigirlo contra algo o a favor de algo.*

Alejo Carpentier, *Ecue-yamba-ó*.<sup>377</sup>

L'esclave dans la fazenda littéraire joue plusieurs rôles, comme nous l'avons vu à travers les différents récits de notre corpus et dans d'autres oeuvres. Il peut être le médiateur comme l'oncle Benedito, l'oracle comme Balbina, l'incarnation idéale de la beauté comme Isaura. Tous des rôles qui, dans d'autres contextes, peuvent incomber à ce que Bakhtine appelle « l'homme du peuple » et qui peut être le serviteur chez Walter Scott ou Dickens, des écrivains que José de Alencar a certainement lus et dont l'influence s'est fait sentir sur toute sa génération. La vision de ce personnage sur les autres, même si elle ne peut pas être explicite, lorsqu'elle est un fait d'esclave, est quand même présente dans les œuvres analysées ici.

Chez Alencar, le discours de l'esclave est à plusieurs reprises commenté par le narrateur, comme lorsqu'il attire l'attention sur l'une des « anomalies » qui le caractérisent par rapport à la norme lusitaine, rappelant ainsi au lecteur l'indiscutable polyphonie qui l'entourne et dont il fait partie. Mais il le fait avec précaution, pour que le lecteur n'aille pas croire qu'il pense que sa langue cultivée a quelque chose à voir avec le charabia des Nègres, tout en nous montrant l'une des principales marques qui vont caractériser le portugais du Brésil, la confusion entre la deuxième et la troisième personnes du verbe. Il n'est pas

---

<sup>377</sup> Carpentier, Alejo, *Ecue-yamba-ó*, Madrid, Editorial España, 1933, p. 61, in Rabassa, Gregory, *O negro na ficção brasileira – meio século de história literária*, op. cit., p. 62.

vraisemblable de croire une telle évocation hasardeuse ou anodine chez un auteur aussi déterminé qu'Alencar, mais il présente sa découverte avec la condescendance qui convient à un homme cultivé qui attire l'attention de lecteurs semblables à lui sur un objet bien au-dessous d'eux.

*A linguagem dos pretos, como das crianças, oferece uma anomalia muito freqüente. É a variação constante da pessoa em que fala o verbo; passam com extrema facilidade do ele ao tu. Se corrigíssemos essa irregularidade, apagaríamos um dos tons mais vivos e originais dessa frase singela. (ipê, p. 191, ch. V-1)*

Les contradictions et complexités face auxquelles nos auteurs se sentent responsables, et pour lesquelles il fallait le courage et le talent de trouver une formulation linguistique et littéraire, trouvent une réflexion actuelle chez Dino Preti, précisément pour le roman qui nous intéresse. Pour ce linguiste, l'erreur sur laquelle José de Alencar a dû se justifier, en l'attribuant aux esclaves et aux enfants, était vraisemblablement un fait linguistique déjà inséré dans le langage colloquial, mais soigneusement ignoré par les citoyens cultivés, comme il est rappelé ci-dessous.

*... é importante lembrar que José de Alencar observou, nos níveis sociais menos cultos, ou ainda na fala coloquial de todos os dias, troca freqüente das concordâncias de segunda e terceira pessoas. A transcrição deste fato era uma temeridade, na literatura de sua época, mas ele o fez, arrostando uma crítica que confundia renovação estética com ignorância da língua, colocando-se em posição polêmica e não raro procurando justificar-se, até mesmo no contexto do romance. Em O tronco do ipê, o narrador toma a palavra para referir-se a esse aspecto lingüístico, na linguagem dos negros e das crianças em especial<sup>378</sup>*

Le narrateur reconnaît qu'il faut montrer ces *irrégularités* dans sa production artistique, mais avec une prudence qui se répète dans d'autres circonstances. Dans le premier chapitre du *Tronco do ipê*, il attribue à l'Africain l'habitude du soliloque comme un trait de primitivisme spirituel, et ce faisant il est cohérent avec la place que prendra ce personnage dans un récit où la parole de l'esclave annonce mais ne dévoile pas le mystère du passé. Jusqu'alors, et encore pendant longtemps, cette parole n'aura pas été enregistrée autrement que comme pittoresque, elle n'a pas de valeur documentaire, mais uniquement imagée ; dans

---

<sup>378</sup> Preti, Dino, *Sociolingüística – Os níveis da fala – Um estudo sociolingüístico do diálogo literário*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1977, p. 79.

ce roman, ce sera par sa mythification que la narration réussira à lui creuser une place parmi les discours appelés à un retentissement dans la construction de l'intrigue.

*... eterno solilóquio do africano. Essas almas rudes não se compreendem a si mesmas sem falar para ouvirem o que pensam.*

*A brisa trazia-me por lufadas trechos da cantilena, a que eu procurei, mas em vão, ligar um sentido. (ipê, p. 177, ch. I-1)*

Le narrateur qui va se révéler par la suite si explicatif, suivant en cela le modèle de Balzac, renonce dans ce premier chapitre à pénétrer le mystère de la voix de l'esclave, car c'est le mystère même de la narration tout entière qui est contenu dans cette voix. D'autre part, il est certain que ce personnage ne peut pas avoir la même complexité et la même influence que ceux dotés de mobilité et d'autonomie, aussi minimale soit elle.

*Assim, o personagem negro de O tronco do ipê jamais transcende sua condição de escravo, endossando sempre o papel servil que lhe é atribuído. Ao tomar a palavra (o que freqüentemente ocorre), ele fala do branco, não de si próprio. Da casa-grande, jamais da senzala. E nunca, seguramente, da casa-grande em oposição à senzala.<sup>379</sup>*

Dans *Isaura*, c'est bien le contraire qui va se produire, comme le montrent les discours de cette femme esclave, ainsi que chez Macambira. Les valeurs de ce dernier personnage sont certainement celles des maîtres, mais vivement éclairées par leur caractère excessif et déplacé. Il a plusieurs langages, dont l'un est celui du bon sens d'un esclave qui ne se leurre pas sur ses perspectives de bonheur, qui évolue dans le cadre habituel du roman de la fazenda esclavagiste, c'est-à-dire, loin du travail de la terre, mais qui accomplit par exemple des tâches de *tropeiro*, messenger, etc. Son autre dimension est nocturne, secrète, liée aux mystères du passé glorieux et révolu, et là, la langue qu'il parle, il l'a reçue de son oracle.

*E Macambira, enlevado naquela batuque, repetia, á meia voz, a toada lugubre, sonhando com a terra que não conhecera por haver nascido, de estirpe de reis, no exílio da escravidão.*

*Triste, concentrado, mal terminava o serviço, recebendo as ordens do senhor, recolhia vagorosamente á sua cabana solitaria, apadrinhada com o monte, num verde laranjal e ali recebia preto e homenagem da gente da sua raça, (...) (Rei Negro, pp. 28-29, ch. II)*

---

<sup>379</sup> Gomes, Heloísa Toller, *op. cit.*, p. 38

Aussi bien dans ce discours d'un narrateur omniscient que dans ses rêves, rapportés dans le même style, Macambira ne diverge pas du langage général du récit. Mais lorsqu'il parle de son quotidien, là il y a une recherche de représentation d'un langage différent.

*Ocê qué a gente sai amenhan di madrugada – eu tenho d'í na Barra, ocê pruvêta u carro di lenha i damo uma chegada no seu dotô Custod'o. Elle teve aqui na sumana passada... visita agora só pr'u mez. Mió é a gente i lá. Elle vê ocê i tá cabado. Qué? (Rei Negro, p. 124, ch. V)*

Bien qu'ayant tout appris de la vieille sorcière Balbina, Macambira est le seul personnage dont on apprend qu'il parle « couramment » une autre langue, celle de ses ancêtres, et pratique en secret leur religion, qu'il confond avec la religion catholique. Mais ici le narrateur choisit bien ses adjectifs pour montrer qu'il ne met pas les deux pratiques sur le même pied :

*Filho de minas, falava correntemente a lingua e praticava em segredo a religião dos seus maiores, confundindo no mesmo culto Jesus, a Virgem, os santos e um idolo monstruoso falquejado num tóro. (RN p. 26)*

Dans *O tronco do ipê*, lorsque le Baron supplie Mário de suivre son attirance pour Alice et de ne pas sacrifier sa vie pour la faute d'un autre, et que Mário ne peut pas lui obéir, c'est la voix de l'esclave qui essaie d'harmoniser les choses. Le caractère inflexible de Mário se heurte contre la ténacité du père aimant qu'est le Baron, qui essaie de le convaincre de suivre les impulsions de son âme, de ne pas se sacrifier...

*Não terminou o barão. Uma voz surda e cavernosa, que reboou no seio da terra, cortou-lhe a palavra, e derramou em sua alma, como na de Mário, um espanto repassado do respeito que infundem os mistérios de além-túmulo.  
- Perdoa!... Perdoa!... repetia o eco subterrâneo. (ipê, p. 325, ch. XX-2)*

Les personnages féminins, qu'ils soient libres ou esclaves, ont été regroupés ailleurs, car la représentation de la femme semble répondre à un même idéal, quelle que soit sa condition. L'éducation idéale à donner aux filles est prônée dans les mêmes termes, que les protagonistes soient blondes et libres comme Alice ou esclaves et mulâtres comme Isaura ou Lúcia. Leur parole ainsi rassemblée demandait un examen à part, ce qui a été fait. Dans la suite de notre analyse du langage des esclaves, les personnages des femmes interviennent

éventuellement surtout lorsque ce sont des personnages secondaires chargés d'un apport réaliste.

### a) Le langage réaliste des esclaves

Autant chez Alencar que chez Bernardo Guimarães, ce sont les esclaves domestiques au langage à la fois irrévérent et conformiste, qui se moquent un peu de tout le monde, mais surtout d'eux-mêmes, reproduisant ainsi la vision des Blancs sur les Noirs. Le monde de l'esclavage n'étend pas son espace plus loin que ne le font les maîtres, au moins pas en tant que présence effective de personnages ou de la voix narrative. Le monde des labours peut éventuellement être évoqué par des allusions rapides des personnages secondaires, mais il n'est jamais ramené au devant de la scène. Cette évocation même est totalement absente dans *O tronco do ipê*.

Dans *Isaura*, le *pagem* André, après avoir constaté la qualité du service qu'assurait Isaura et pointer du doigt les failles de Rosa, lui dénie le droit de se trouver dans le salon, à quoi elle riposte en le rabaisant aux travaux extérieurs à la *Casa Grande*. « – *O teu lugar também não é aqui, é na estrebaria.* » Le même garçon, pour plaindre Isaura, punie comme une esclave quelconque, la compare à celles qui exercent de vrais travaux domestiques, et qui, ce faisant, sont dévalorisées. « – (...) *uma rapariga tão boa e tão mimosa, tratada como uma negra da cozinha !* » (*Isaura*, p. 143, ch. XVIII). Et il va encore plus loin, lorsqu'elle est banie de l'intérieur de la maison pour aller travailler avec les esclaves tisserandes. Ici, ce sont les caractéristiques physiques des Noires qui sont défigurées par un langage caricatural propre à un regard extérieur des plus méprisants. « ... *dói-me deveras dentro do coração ver aqui misturada com esta corja de negras beíquidas e catingentas uma rapariga como tu, que só merece pisar em tapetes e deitar em colchões de damasco...* » (*Isaura*, p. 66, ch. VII)

Chez Alencar, ce langage est tenu également par un *pagem*, qui se moque des autres Nègres en caricaturant leur apparence. « ... *tição é seu pai de você, negro cambaio e bichento que veio lá d'Angola... Cada beíço assim ! hi !hi (...)* Tapuru era mato... *chegava a sair pelos olhos.* » (*ipê*, p. 279, ch. VIII-2). Dans cette séquence, où le jeune esclave est désigné comme *moleque* par deux fois, il menace de dénoncer la mucama qui avait traité Mário avec le même

manque d'égards. ... *que você chama um moço branco, assim como se chama um moleque : Mário !* (ipê, p. 279, ch. VIII-2)

Comme c'est surtout dans le langage des esclaves que se manifeste ce « *modo brasileiro de escrever português, escandaloso para a época* »<sup>380</sup>, nous voyons dans ce choix de la voix narrative une manière d'aller plus loin que le discours du narrateur, qui, lui, se voit obligé de dévaloriser ce même langage. « *Os pretos da fazenda ...cantando na sua meia língua um louvor a Nossa Senhora.* » (ipê, p. 271, ch. VI-2) Alencar fait également apparaître un autre trait d'oralité, qui est le pronom oblique « *lhe* » utilisé comme objet direct. « *Por alma de meu defunto senhor, juro que não lhe engano.* » ( ipê, p. 316, ch. XVIII-2)

D'autre part, il est certain que les commentaires défavorables du narrateur explicitent les valeurs dominantes, celles des Blancs, mais parallèlement, la narration introduit un nouveau langage qui n'arrêtera plus de contaminer tous les discours, jusqu'à se refléter ironiquement chez des auteurs modernes. Chez Millôr Fernandes, par exemple, à plusieurs reprises le possessif « *seu* » n'est pas assez clair et doit être repris par un « *dele* » à fonction sémantique, pour préciser un sens que la règle grammaticale lusitane strictement appliquée au registre brésilien ne fait que brouiller. Roberto Schwarz le reprend comme une citation où la malice semble à la fois ironique à la manière de Machado et nostalgique à la manière de Alencar, où cette construction est récurrente.<sup>381</sup>

- *Nem sua mãe dele! (...) Eu sou sua mucama dela, (...)* (ipê, p. 184, ch. III)

*Não havia santo, nem oração, que o salvasse das manhas do bruxo, fino como um azougue e capaz enganar ao próprio diabo, seu mestre dele.* (ipê, p. 197, ch. VII-1) (...)

*...e então o velho para lhe fazer a vontade, que era não deixar nem um fiapo a meu senhor moço, começou a dever mundos e fundos a seus amigos dele...* (ipê, p. 316, ch. XVIII-2)

Dans *Rei Negro*, le décor réservé aux lavandières, sorte de salon à l'air libre, s'organise en espace de langage, d'échanges, de rires où Donária, l'ennemie de Macambira, femme vulgaire et dévergondée vient annoncer la nouvelle du mariage de Macambira et

---

<sup>380</sup> Freyre, Gilberto, "José de Alencar, Renovador das letras e crítico social", *op. cit.*, p. 21

<sup>381</sup> Schwarz, Roberto, *Ao vencedor as batatas – Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, *op. cit.*, p. 66. À propos de l'intégration par Machado de Assis "de la thématique libérale et moderne", « *naturalmente à sua maneira dele* ».

Lúcia, créant des images capables de briser l'image du héros. Ce sera l'occasion de faire fuser des répliques agiles et vivantes qui essaient de reproduire le langage et l'esprit des esclaves.

- *Ocê aqui é côsa. I a modi qu'ocê andô rolando nu barro.*  
- *Qui cara injuada, iche! Cara di quem cumeu e não gostô. Pois óia, s'é bom manda p'ra cá, qu'ocê mêmu já não agüenta [sic] báqui de marruá.*  
*A gargalhada explodiu. (Rei Negro, pp. 58, 62, ch. III)*

Outre les tentatives plus ou moins heureuses de recréer le langage des esclaves avec ses spécificités, les romans de la fazenda révèlent notamment comment le langage utilisé dans la relation verticale entre maîtres et esclaves servait aux premiers pour nier l'horreur de la situation de leurs objets humains.

## **b) Entre maîtres et esclaves – Dialogues de la légèreté de l'horreur.**

### **Un bonheur évident et indéniable**

De toute évidence José de Alencar essaie de sublimer la relation maître-esclave, sans toutefois en minimiser la complexité, que l'on reconnaît au centre de ses préoccupations, mais qui n'est jamais clairement explicitée. À cette exception près nous trouvons, chez tous les auteurs de notre corpus et autres de la même époque, des dialogues construits expressément pour ramener au devant de la scène l'horreur représenté par la situation à la fois vécue et niée par le même personnage. Différentes occasions sont créées pour montrer un maître qui interpelle l'esclave lorsque son discours laisse percevoir un quelconque mécontentement envers sa condition, car lui-même ne peut ni comprendre ni accepter cela.

La voix narrative se limite à mettre en présence les interlocuteurs et, généralement, s'abstient de tout commentaire, laissant percer ironiquement la cruauté de la situation dans la disparité entre les deux discours.

*La distance constitutive de l'ironie s'exerce aussi par rapport au langage : un message ironique constitue toujours un détour. Comme le mensonge, il est l'énonciation d'une proposition à laquelle le destinataire n'adhère pas, et dont il sait fort bien qu'elle n'est pas conforme à la vérité. Mais une différence radicale distingue*



*l'ironie du mensonge : leur visée. Là où le mensonge dissimule la vérité, l'ironie la dévoile, mais de manière détournée : « Car si l'ironie berne son public provisoirement, et pour lui mieux suggérer la vérité, le mensonge égare le sien définitivement ». Le détour ironique est donc stratégique.<sup>382</sup>*

Dans *A mocidade de Trajano*, une jeune esclave laisse échapper imprudemment l'expression de son envie irrépressible de liberté, mais doit vite renier cette expression de son désir, qui de toute évidence déplaît à sa maîtresse. Cette vieille dame traitait bien ses esclaves, enviait parfois leur vitalité, comme elle enviait celle des arbres, des chiens, des chats, dans une animalisation de l'esclave qui expose et contredit celle construite par le narrateur du *Tronco do ipê*, publié la même année :

*Achava que eles nada mais podiam desejar como a árvore, o cão, o gato a quem se dá trato e alimento para ter o fruto, a casa vigiada ou estar livre dos ratos. – Ana – perguntou ela um dia a uma sua cria – trocarias a tua saúde por alguma coisa deste mundo? – Ó minha senhora, dava a minha vida para poder ser forra uma semana! – Pois falta-te aqui alguma coisa? – observou Amélia meio irritada. – Nada, Nhandã, nada – respondeu confusa a escrava. – Então, por que dizes isto?*

*A pardinha, quase chorando, retorquiu a custo: - não sei... – e acrescentou: - Foi sem pensar.<sup>383</sup>*

Dans *A Escrava Isaura*, au premier chapitre Malvina interdit à son esclave de chanter une ballade triste sur ses malheurs de captive, car la chanson pourrait faire croire qu'elle était maltraitée ou malheureuse. Ce discours semble établir que lorsque l'esclave n'était pas maltraité, il devait forcément être heureux, tout comme les animaux de la réflexion du personnage de Taunay, ci-dessus.

*- Não gosto que cantes, não, Isaura. Não de pensar que és maltratada, que és uma escrava infeliz, vítima de senhores bárbaros e cruéis. Entretanto passas aqui uma vida que faria inveja a muita gente livre. (...) (Isaura, p. 31, ch. I)*

Mais chez Bernardo Guimarães, la parole de l'esclave est là justement pour contrer les clichés alimentés par l'idéologie esclavagiste par d'autres encore plus habiles. Elle démonte respectueusement ce discours par le rappel à la réalité de sa condition de captive (« *a senzala nem por isso deixa de ser o que é* », ch. I), mais la maîtresse revient à la charge, tout comme le personnage du Vicomte de Taunay, ci-dessus, et elle est obligée de se dédire, au moins partiellement, car elle réussit à laisser transparaître son insatisfaction.

<sup>382</sup> V. Jankélévitch, in Voisin-Fougère, Marie-Ange, *op. cit.*, p. 20.

<sup>383</sup> Taunay, Visconde de, *A mocidade de Trajano*, *op. cit.*, p. 25.

- *Queixas-te da tua sorte, Isaura ?...*  
- *Eu não, senhora; não tenho motivo... o que quero dizer com isto é que, apesar de todos esses dotes e vantagens, que me atribuem, sei conhecer o meu lugar.* (Isaura, p. 31, ch. I)

Les mêmes arguments de Malvina sont repris par son mari, dans le but de rester maître de l'objet de ses désirs. Cette reprise a pour but de remettre en lumière les arguments fallacieux des maîtres gentils en faveur de l'esclavage, sans parler d'une indéniable actualité du dialogue, du moment que l'on remplace les termes de l'argument « assurer une position » et « affranchissement » par les actuels « éducation » comme condition préalable pour une « redistribution de richesses » ou « redistribution de terres », par exemple.

- *De que proveito pode ser a liberdade para Isaura ? Porventura não está ela aqui bem? É maltratada? Sofre alguma privação?... não continua a ser considerada antes como uma filha da família, do que como uma escrava ? queres que desde já a soltemos à toa por esse mundo? (...) É preciso primeiro assegurar-lhe uma posição decente, honrosa e digna de sua beleza e educação, procurando-lhe um bom marido, e isso não se arranja assim de um dia para outro.* (Isaura, p. 70, ch. VIII)

Ces dialogues sont aussi cordiaux que les non-arguments de Alencar, mais ils ont transformé la relation implicite et naturalisée en relation de parole, donc humanisée et de ce fait complexifiée. Malvina veut donner la liberté à Isaura pour une raison exceptionnelle, car elle la mérite par ses qualités. « ...é uma vergonha que uma rapariga como tu se veja ainda na condição de escrava. » (Isaura, p. 32, ch. I). À aucun moment elle ne met en cause l'esclavage ; ses raisons élitistes et sentimentales sont condamnées à échouer face au désir mieux armé de son mari.

Mais l'abolitionniste Álvaro reprend parfois les mêmes arguments, comme lorsqu'il dispute à Leôncio son droit à ramener Isaura à sa fazenda. Tous deux reconnaissent qu'ils obéissent à des caprices en voulant chacun garder Isaura pour soi, mais le caprice d'Álvaro est noble, tandis que l'autre est exécrable. Et le droit à la liberté pour Isaura est, aussi pour lui, fondé sur son mérite.

- (...) *V.Sa. mancha a sua vida com uma mancha indelével conservando no cativo essa mulher; cospe o desrespeito e a injúria sobre o túmulo de sua santa mãe, que criou com tanta delicadeza, educou com tanto esmero essa escrava, para torná-la digna da liberdade que pretendia dar-lhe, (...)* (Isaura, p. 140, ch. XVIII)

Et là, c'est Leôncio qui tient une argumentation cohérente, en mettant côte à côte les lois de l'esclavage et l'absurdité de cet argument d'un esclavage selon les mérites de chacun. « - (...) *Agora fico sabendo, que uma escrava, só pelo fato de ser bonita e prendada, tem direitos à liberdade. (...)* » (Isaura, p. 140, ch. XVIII)

De la même façon, l'argumentation de Malvina, en faveur d'une liberté individuelle et justifiée préalablement par les mérites de l'esclave est poussée jusqu'à l'absurde par la négation de la condition servile par Leôncio. Une créature presque divine ne pourrait être objet de marchandages sous peine de profanation. Il demande pardon à Dieu pour son père qui avait accepté de « vendre sa liberté pour une poignée d'or ».

- ... *Profanação !... Eu repeliria, como quem repele um insulto, todo aquele que ousasse vir oferecer-me dinheiro pela tua liberdade. Livre és tu, porque Deus não podia formar um ente tão perfeito para votá-lo à escravidão. (...) porque assim o queria minha mãe, (...) Mas, Isaura, o meu amor por ti é imenso; eu não posso, eu não devo abandonar-te ao mundo.* (Isaura, p. 76, ch. IX)

Ainsi, l'amour coupable du fils aboutit au même résultat pour l'esclave objet de ce sentiment que l'amour méritoire de la mère et éducatrice propriétaire de l'être humain. Elle aussi nie tout simplement l'horreur de la condition d'esclave avec les mêmes arguments de la vieille femme de Taunay, avec en plus une possessivité affective qui justifie son emprise.

*E também libertá-la para quê? Ela aqui é livre, mais livre do que eu mesma, coitada de mim, que já não tenho gostos na vida nem forças para gozar da liberdade. Quer que eu solte a minha patativa? E se ela transviar-se por aí, e nunca mais acertar com a porta da gaiola?... Não, não, minha filha; enquanto eu for viva, quero tê-la sempre bem pertinho de mim, quero que seja minha, e minha só.* (Isaura, p. 37, ch. II)

Tous ces arguments qui veulent nier l'ignominie de la condition de l'esclave en la sublimant sans lui ôter son effet de réification de l'autre sont contredits par le dialogue avec Henrique, qui passe de l'extase pure au cynisme du dominant, soit, au simple constat de la réalité : non seulement il ne doit aucun respect à Isaura, mais il se rendrait ridicule en agissant ainsi. Sa « beauté radieuse et sa sérénité angélique » ne suffisent pas pour le maintenir à distance pendant longtemps, et il se jette sur elle.

- *Mulatinha*, - disse – *tu não fazes idéia de quanto és feiticeira.*(Isaura, p. 41, ch. III)

Et voilà, le mot est lâché. Le narrateur a beau l'avoir divinisée, mythifiée, marmorisée, en fin de comptes, elle n'est qu'une femme qui peut être diminuée dans son corps et tout son être selon la vision que l'autre a de sa couleur liée à sa condition. Le reste du dialogue essaie de projeter Isaura dans le monde mirifique qu'elle peut attendre en tant que « femme libre et pauvre » et belle et mulâtre. Bien que moins brutal, Henrique montre qu'il ne voit pas les femmes d'un œil très différent de Leôncio "*o mau conceito em que tinha todas as mulheres, nas quais não reconhecia pundonor nem dignidade.*" (Isaura, p. 51, ch. V)

La réponse d'Isaura est impeccable de lucidité et même d'ironie face aux bonheurs que fait miroiter Henrique à ses yeux ; elle se déclare contente de son sort car la liberté qu'on lui offre là encore à cause de ses mérites ne peut pas aboutir : selon lui elle valait plus que toutes les femmes libres, d'ailleurs tout aussi réifiées dans ce discours. Encore ici, ce qui est offert à Isaura dans le discours qui ne remet pas en cause l'esclavage, c'est un autre miroir aux alouettes qu'elle est obligée de refuser.

Et ainsi se poursuivent tous les dialogues entre Isaura et ses maîtres, où l'éloge de ses mérites se termine toujours par des menaces tendant à lui rappeler sa condition de non droit, ce qu'elle-même aura dès le départ essayé de mettre devant leurs yeux.

À plusieurs reprises, comme nous l'avons vu, la blancheur de peau vient nier la condition d'esclave associée à la couleur noire, comme un argument par l'absurde, associé à l'excellente éducation qu'elle avait reçue, pour l'enjoindre à se rendre compte de son bonheur. Mais Isaura n'est pas dupe, et elle remet les choses en place. À travers sa parole la narration avertit le lecteur depuis le premier chapitre de l'opposition entre deux discours, dont l'un devra démasquer l'autre. Le premier, celui du maître, la nie en sa personne tout en prétendant la flatter.

- ... *Deram-te uma educação, como não tiveram muitas ricas e ilustres damas que conheço. És formosa, e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano.* (...)

Dans sa réponse, elle dénonce mot pour mot le mensonge de ce discours, étalant la misère de sa condition de bel objet déshumanisé. Elle est belle, bien élevée, mais elle est une esclave africaine d'origine et elle appartient au monde de la *senzala*.

*- Mas, senhora, apesar de tudo isso, que sou eu mais do que uma simples escrava? Essa educação, que me deram, e essa beleza, que tanto me gabam, de que me servem?... são trastes de luxo colocados na senzala do africano. A senzala nem por isso deixa de ser o que é; uma senzala. (Isaura, p. 31, ch. I)*

Dans *Rei Negro*, l'esclave Macambira a au début une position de relative force, car son maître a appris qu'il a fait des économies et craint qu'il ne veuille acheter son affranchissement. Il décide alors de l'attacher à son « poste » par le cœur, et lui propose d'épouser la belle *mucama* Lúcia. Macambira titube, mais comme les autres, il est forcé de fournir la réplique attendue par le maître. Tout comme Isaura, il ne se renie pas, simplement il déclare ne pas savoir ce qui lui manque de cette liberté qu'on lui attribue. Il tire simplement les conclusions pratiques qui s'imposent.

*- ... Escravo é escravo. Casamento é p'ra quem póde, p'ra quem si governa.  
- E tu não tens liberdade? Que te falta? O negro fez lentamente um aceno negativo recusando a proposta. Que te falta?  
- Eu sei, meu sinhô!?! Depois de meditado silencio, ponderou: Escravo não casa. Branco oia, iscoie, tira o que o coração pede; negro, não: casa cumu trabaia – onde o sinhô manda. (Rei Negro, p.45, ch. II)*

Ainsi, à plusieurs reprises, la réalité qui, elle, est tout simplement brutale, sera reprise dans les paroles des personnages pour, à travers la constatation toujours un peu perplexe, dubitative des personnages, créer une situation où l'organisation textuelle interprète et ironise la réalité. Plus loin, c'est l'existence même de l'esclave qui est niée. Malgré une présence physique, le regard du maître peut le traverser, en le niant.

*Entrou na alameda sombria e logo avistou o senhor fiscalizando a limpeza do solo acamado de folhas seccas e de tubos palhiços que estalejavam. Dois negros passavam o encinho ajuntando as versas em cumulos.*

*(...)*

*Ella chegou-se mysteriosa, coçando o peito, e repetiu:*

*- Qué falá cum sinhô só.*

*Gandra ficou surpreendido da confidencia e, depois de breve hesitação:*

*- Commigo só! E eu não estou só? fala. Que é? (RN p. 176)*

Ces dialogues ainsi alignés dans la comparaison entre les romans de la fazenda créent bien une constante des plus importantes de notre corpus. Pour ces constructions habiles des narrateurs de nos romans, la formule « aire de jeu ironique » convient comme référent conceptuel, surtout lorsque, dans la suite de ces constatations, nous verrons comment des êtres humains pourront être offerts comme cadeaux d'anniversaires à des enfants gâtés.

*« Aire de jeu » : formule particulièrement adaptée à l'ironie, tant pour désigner des gradations sémantiques qui opposent sens apparent et sens caché, que le perpétuel et paradoxal va-et-vient entre ces deux sens. Et le récit ironique est bien une « scène » sur laquelle l'ironiste vient jouer la comédie, devant son complice et sa cible.<sup>384</sup>*

## **Les cadeaux vivants**

Rappelons la scène centrale du *Tronco do ipê*, qui commence par la promenade des enfants. Les personnages ainsi définis sont exclusivement les enfants blancs, à l'exclusion des esclaves qui les accompagnent, qui cependant ne sont pas plus âgés qu'eux. « ... *um grupo de três crianças, acompanhadas por duas mucamas e um pajem agalado.* (ipê, p. 178, ch. II-1).

Malgré cette division schématique, certainement involontaire et d'autant plus significative chez le narrateur, le monde des enfants n'est jamais simple chez Alencar. Lorsqu'il est évoqué, il n'est pas plus innocent que le monde des adultes dont il reproduit les vices. Dans le mariage des poupées, le cadeau qu' Alice avait reçu de son père était un ensemble de poupées, meubles, vêtements, que le narrateur emballé étend jusqu'à des paysages infinis, qui recréent le monde de la fazenda, voire un univers plus vaste.

*Enchia o tapete do sofá uma profusão de objetos, que aos olhos do menino-homem são uma ninharia, mas aos olhos do homem-menino parecem um tesouro das mil e uma noites. Eram trastes, camas, berços, guarda-roupas, lavatórios, poltronas, aparelhos de louça, talheres; um oratório com imagens e candelabros; jardins, com alamedas de flores, repuxo e estátuas; casas com repartimentos, carros puxados por parelhas de cavalos; uma fazenda cheia de árvores, de bois, carneiros e outros animais; tudo isto em delicada miniatura. (ipê, p. 242, ch. XVIII)*

---

<sup>384</sup> Voisin-Fougère, Marie-Ange, *op. cit.*, p. 37.

Tous les personnages sont là, le fiancé et la fiancée poupées, on discute entre enfants, *pagens* et *mucamas*, mais la cérémonie ne peut commencer sans la présence de Mário, témoin indispensable, car ce mariage ne fait que mimer ce qu'on attend de lui, puisque l'on est sûr de son acquiescement. Ce cadeau au décor amplifié comme le paysage infini du bonzaï, va permettre de s'exprimer le danger et l'inquiétude ressentis par Mário, d'être emprisonné par l'amour même et la candeur infantile de la jeune fille, car il semble être représenté comme l'une des poupées de ce monde miniature manipulé par Alice.

- ...*Acendo as velas ?*
- *Não, Mário ainda não chegou, respondeu Alice.*
- *Onde anda ele?*
- *Foi se despedir de Benedito.*
- *É verdade, ele vai amanhã. Tão depressa.*
- *Foi ele mesmo que pediu; não foi, nhãnhã?*
- *Mário quer estudar depressa para se formar logo, disse Alice com um suspiro. Depois vem morar aqui na fazenda e não há de sair mais. Papai me prometeu.*(*ipê*, p. 242, ch. XVIII)

Elle ne peut agir que par l'intermédiaire de son père, mais il lui a promis – Mário aura son diplôme et reviendra pour ne plus quitter la fazenda. Dans cette promesse il n'est plus qu'un cadeau vivant que l'on fait à l'enfant gâtée, au même titre que les poupées et leur décor enchanté, bien que cette connotation, comme toujours, doive attendre les récits de romanciers postérieurs pour se préciser. Mário, dont le geste peut à première vue découler de son méchant caractère, arrive et casse tout, gâchant ainsi la cérémonie du mariage des poupées. Déjà pendant la promenade (« Travessuras », ch. IV-1), en s'acheminant vers le point d'infléchissement de leurs destinées, les personnages des enfants étaient chargés d'apporter quelques indices sur leurs fonctions respectives. Alice y annonce le mariage des poupées qui aura lieu quelques chapitres plus loin, laissant apparaître ses intentions manipulatrices lorsqu'elle compare Mário au fiancé-poupée. L'idée d'une promesse qui doit les lier intervient aussi, quand Alice engage Mário à l'aider à accomplir un vœu fait à son intention lorsqu'il était parti. « *Foi uma promessa que fiz a Nossa Senhora há sete anos, Mário. Ajude-me a cumpri-la* ». (*ipê*, p. 271, ch. VI-2). Le caractère manipulateur de ces promesses qui engagent la vie des autres deviendra beaucoup plus explicite lorsqu'une promesse semblable sera faite par la mère de Bentinho dans *Capitu*. Déjà, Alencar crée une métaphore à la fois puissante et dissoute dans la narration, mais, dans son récit brumeux il va certainement plus loin que l'image presque banalisée du seul être humain esclave réifié dans ce monde de la fazenda esclavagiste. Ici, ce n'est pas seulement l'esclave qui est manipulé et déshumanisé, c'est toute

la relation entre les êtres humains qui est compromise. Contrairement à ce que sélectionne la narration subtile du *Tronco do ipê*, nous allons trouver des images plus explicites dans d'autres récits, lorsque c'est un esclave que l'on offre en cadeau à un autre enfant ou à un adulte.

Heloisa Toller Gomes attire l'attention sur le besoin de démystifier à chaque pas le discours explicite des personnages de la fiction esclavagiste. Pour elle, déjà pour comprendre la construction dramatique de Martins Pena, il faut écouter attentivement ce que disent ses personnages bien antérieurs à ceux de Alencar, pour comprendre ce qu'ils ne disent pas. Dans une scène de *Os dous ou O inglês maquinista*, le négrier offre à Clemência un cadeau, caché dans un panier, porté sur le dos d'un « *negro de ganho* ». Le trafiquant donateur reste modeste, qualifie son cadeau d'insignifiant. Les didascalies font parler la scène aussi fortement que des paroles sur scène :

*« Negreiro ajuda o preto a botar o cesto no chão. Clemência, Mariquinha chegam-se para junto do cesto, de modo porém que este fica à vista dos espectadores. (...)*

*- Clemência – Descubra. (Negreiro descobre o cesto e dele levanta-se um moleque de tanga e carapuça encarnada, o qual fica em pé dentro do cesto.)” (scène XIII)*

Clémence apprécie le cadeau, le trouve “mignon”, “joufflu”, “bonnes dents”. L'enfant noir ne dit pas mot ; les seules paroles prononcées par un personnage noir reviennent au porteur du « cadeau », qui n'apprécie pas le pourboire, insignifiant par rapport au poids qu'il a transporté – une charge trop lourde. La métaphore y prend toute sa force, dans cette scène presque muette face au bavardage des autres personnages.<sup>385</sup>

Chez Macedo il y a une scène encore plus chargée de signification, où les paroles enjouées et candides sont démenties par la scène de la remise d'un cadeau humain vu par les maîtres aux nobles sentiments avec la même bonhomie que si le parrain de leur fille lui avait offert une poupée ou un animal de compagnie.

*Era o dia feliz que marcava o décimo primeiro aniversário natalício de Cândida. (...) Tanto ardor festival indicava claramente a importância e o merecimento do pai de Cândida. Florêncio da Silva era um honrado, inteligente e rico negociante*

---

<sup>385</sup> Gomes, Heloísa Toller, *op. cit.*, p. 99



*da pequena cidade de ... (...) Bom, afável e generoso, repartindo as sobras da riqueza que acumulava com os pobres que não eram vadios (...)*<sup>386</sup>

Leur fille bien nommée, Cândida, était blonde, douce, élevée avec soin auprès de sa mère, un chérubin pour qui le narrateur annonce déjà que l'on craignait toute altération de l'environnement pouvant ternir le caractère de cet être angélique. Le jour de son anniversaire elle attend avec impatience l'arrivée de son parrain, un autre exemple de probité. Une fois arrivé, il crée la surprise en faisant entrer dans la salle une petite négresse de douze ans, habillée avec soin et chaussée de bottines noires.

*- Trago-te uma escrava quase da tua idade, a quem mandei ensinar de propósito para ser tua mucama.*

*E voltando-se para a crioula, disse-lhe:*

*- Lucinda, eis aí tua senhora.*

*E logo, falando à afilhada, acrescentou:*

*- Toma conta dela, Cândida, e se te desagradar a figura, e não gostares do serviço dessa crioula, há de mo dizer, para que eu a troque por outra.*<sup>387</sup>

Les dialogues sont parfaitement naturels et candides entre une petite fille gâtée, ravie de son cadeau qui l'élève au rang des dames adultes, du fait d'avoir une esclave à elle seule, et une petite fille noire dont on apprend par la suite comment elle, le cadeau, avait été soigneusement préparée pour son rôle de petite *mucama* bien dressée. Elle avait été remise à l'âge de sept ans à une dame veuve, qui enseignait les premières lettres à des enfants.

*A pobre, mas laboriosa viúva, ensinava sem paga a ler e escrever mal a meninas pobres, e a barato preço, o mister de mucamas a escravas ; tirava porém de umas e outras grande vantagem, porque sendo também modista, as meninas e as escravas eram suas costureiras gratuitas.*<sup>388</sup>

Le narrateur moraliste de Macedo, qui se garde bien de commenter les faits relatifs à la scène du cadeau, prend ensuite la parole pour expliquer la déformation du caractère de *Lucinda, a mucama* et le danger que courait désormais le foyer de la pure Cândida, avec l'entrée dans l'intimité de la petite fille de cette créature déjà pleinement corrompue. Ce narrateur a un langage totalement identifié avec les personnages blancs ainsi qu'avec ses narrataires, et il s'éloigne des faits que la narration met sous les yeux du lecteur, lequel peut

---

<sup>386</sup> Macedo, Joaquim Manuel de, *As vítimas-algozes – Quadros da escravidão*, (1<sup>ère</sup> éd. 1869). São Paulo/Rio de Janeiro, Ed.Scipione/Casa de Rui Barbosa, 1991, pp. 155-157.

<sup>387</sup> *Id. ibid.*, p. 157.

<sup>388</sup> *Id. ibid.*, p. 167.

ou non s'en servir selon qu'il veuille ou non déchiffrer le texte ou glisser sur la surface du complaisant discours du narrateur.

Ina von Binzer constate aussi cette habitude dans toute sa dureté et son côté paternaliste, ainsi que la relation réifiée entre jeune maîtresse et jeune objet humain, à partir de sa propre vision eurocentrique, un jour où elle se trouvait dans le « jardin paradisiaque » de la fazenda, sous un immense manguier, en train de rêver de chênes allemands. Regardant en haut, elle voit « *une affreuse petite créature noire* », d'environ douze ans, sale, aux jambes fines et au ventre gonflé, couvert par une chemise en lambeaux. Devant sa peur, sa jeune élève prend un air protecteur pour lui expliquer en français :

*N'ayez pas peur, Mademoiselle, c'est Jacob ; mas, vendo depois que meu rosto não exprimia ainda grande entusiasmo pela honra de travar conhecimento com o santo pai da Igreja, acrescentou meio indignada, meio elucidativa : Il est à moi ; grand'maman m'en a fait cadeau à mon jour de fête. Asseguro-lhe que era cômico; essa jovem senhora de escravos, olhando orgulhosa para aquele presente vivo, e sua horrorosa pequena propriedade rindo-se de satisfação diante daquela declaração de posse, mais por adivinhá-la do que por entendê-la, fizeram-me dar uma gargalhada gostosa. Aliás, essa atitude de superioridade, assumida até pelas crianças, devido à escravidão aqui existente, apresenta geralmente um aspecto humorístico.*<sup>389</sup>

La mère de Leôncio élève Isaura avec tendresse, mais la tient esclave, comme « objet de désir », tout comme son fils le fera plus brutalement plus tard. Elle veut la garder, car elle la voit « comme un cadeau du ciel », et n'a pas le cœur de l'affranchir, pas plus qu'on ne laisse pas s'envoler « un oiseau qui égaye les longues heures de la vieillesse », discours qu'ici comme partout dispense les commentaires du narrateur

Mais la symbolique du cadeau est exploitée d'une autre manière chez José de Alencar, dans un curieux mélange d'emblèmes nationaux et gestes à la fois convenus et délicats où, comme toujours chez cet auteur, c'est l'ordonnancement des éléments qui fait ressortir leur signification.

## **Le cadeau symbolique**

---

<sup>389</sup> Binzer, Ina von, *op. cit.*, pp. 23-24.

En allant rendre visite au vieux couple d'esclaves qui veillent sur le boqueirão, ses mystères et ses morts, les enfants apportent des cadeaux à leurs ancêtres spirituels. Alice apporte des vêtements à sa *vovó* pour la réchauffer et un ornement pour l'égayer, « *o vestido e o xale de lã bem como um adereço de miçangas azuis* » (*ipê*, p. 193, ch. VI-1), des cadeaux exprimant simplement l'affection et la tendresse. Mais les cadeaux offerts par Mário à son *vovô* Benedito et surtout la cérémonie de transmission prennent une toute autre dimension. Nous avons vu, après de nombreux critiques de l'œuvre de Alencar, combien il se laisse influencer par Balzac et sa vision de la société qui se modernise sous leurs yeux. Mais à aucun moment nos auteurs n'attribuent à la classe des maîtres des vertus traditionnelles, comme peut le faire Balzac pour la vieille bourgeoisie provinciale.

*Ainsi mourut l'un des derniers représentant de cette belle et grande domesticité, mot que l'on prend souvent en mauvaise part, et auquel nous donnons ici sa signification réelle en lui faisant exprimer l'attachement féodal du serviteur au maître. Ce sentiment, qui n'existait plus qu'au fond de la province et chez quelques vieux serviteurs de la royauté, honorait également et la Noblesse qui inspirait de semblables affections, et la Bourgeoisie qui les concevait. Ce noble et magnifique dévouement est impossible aujourd'hui.*<sup>390</sup>

Dans les romans de la fazenda, la grandeur morale de l'esclave le met inmanquablement au-dessus des personnages des maîtres. Mário avait organisé un défilé militaire parfaitement rythmé par des d'onomatopées qui ordonnaient les pas de la marche et qui, on le remarquera, n'imite le roulement des tambours que si prononcé avec le *r* apical de l'accent lusitain: « *Ru ! tru ! Rato na casaca, camundongo no chapéu !* » (*ipê*, p. 188, ch. IV-1). Il avait embrigadé, pour un moment, même les filles mais, à l'arrivée, seuls restent deux soldats pour rendre hommage à *Pai* Benedito, lui et Martinho, le *pagem*. « *O Martinho, fino na manobra, transformou-se imediatamente de tambor em soldado de fileira.* » Ils chantent alors l'hymne national, encore ici parfaitement rendu dans des onomatopées, puisque l'hymne n'a pas eu de paroles jusqu'à ce que Coelho Neto organise un concours, bien plus tard. – *Tarara-ram ! Tarara-ram ! Tarara-ram, tram !...* L'esclave ainsi honoré devient symbole de la nation, prenant la place de *l'ipê*, l'arbre aux couleurs du drapeau, qui devait avoir cette fonction mais qui était déjà mort lorsque le narrateur passe par là et raconte son histoire.

En secret Mário, le héros au nom romain et républicain, lui offre son cadeau, précieux par rapport à ses moyens, « *uma moedinha de prata de cunho antigo que valia uma pataca, e*

---

<sup>390</sup> Balzac, *op. cit.*, p. 238.

*um pequeno registro de São Benedito* » (*ipê*, p 193, ch. V-1). Les cadeaux sont donc la pièce ancienne et le saint de même nom que l'esclave, qui prend ainsi une dimension sacrée. C'est vrai qu'il les reçoit à genoux, mais nous avons vu que Mário et les autres enfants blancs sont figurés en tant qu'équivalents des dieux absurdement puissants face auxquels l'esclave est le représentant d'une humanité démunie, voire animalisée. L'esclave est primitif, il parle dans sa demi-langue, il est encore ici comparé à un animal, mais si nous lisons ce que le texte dévoile sans déchiffrer, il est surtout l'homme de la nature muette et brisée, qui peut à la longue détruire les êtres de la modernité technologique qui l'envahissent sans la respecter. Les romans de la fazenda trouvent ainsi leur axe, et les fazendas de café de la littérature romantique, réaliste, et jusqu'à la contemporaine, ne pourront plus se raconter en ignorant ce passé. La « Menina morta » est la même et blonde Alice qui est restée de l'autre côté du miroir, morte de n'avoir plus de héros pour la sauver, car le héros était disparu sans laisser d'héritiers et seule la mélancolie reflétait désormais toutes les images blanches et noires dans le gris de la fazenda morte. En portugais, nous aurions parlé de « cinza », couleur et matière de ce qui fut un jour ; grisaille et poussière auxquelles retournèrent la plupart des grandioses et éphémères fazendas de café de la vallée.

En dehors de cet hommage rendu à l'esclave dans ce passage du *Tronco do ipê*, ce personnage subit plusieurs transformations au gré des narrations de notre corpus qui se succèdent dans le temps, sans cesser de tourner autour de l'esclave et en même temps de se servir de lui comme prétexte littéraire.

### **c) L'esclave animalisé, idéalisé, mythifié.**

L'esclavage ne devient un thème littéraire que dans la dernière phase de la période romantique. Castro Alves écrit « O navio negreiro » en 1868, après « Mauro o escravo », le poème de Fagundes Varela qui ouvre le recueil *Vozes da América* en 1864, suivis par les deux premiers romans du corpus dans les années 1870.

*Porém, cabe observar, escreveu-se muito mais sobre a escravidão do que sobre o negro. (...) É claro que, ao darem forma literária a suas convicções abolicionistas, os escritores criaram personagens representando a raça explorada.*

*Mas, na verdade, ao falarem do negro, falavam mais de si e de seus próprios preconceitos, projetando sobre o negro noções arraigadas reveladoras do racismo há séculos latente no pensamento ocidental, e agora reforçado pela visão cientificista das raças humanas.*

(...)

*À semelhança de um ventríloquo, o autor branco “fazia falar” um negro que imaginava existir e desejava confirmar.*<sup>391</sup>

Les maîtres sont, par leur pouvoir absolu de vie et de mort sur les esclaves, comparés soit à des dieux, comme cela est suggéré par la présence des *Métamorphoses* derrière le récit de Alencar, soit à des puissances d’une nature mythifiée, comme lorsqu’Isaura est terrifiée par les conséquences de la dispute entre deux Blancs dotés de pouvoir sur elle.

*... dali presenciara a alteração dos dois moços, como corça mal ferida escutando o rugir de dois tigres, que disputam entre si o direito de devorá-la. (Isaura, p. 44, ch. III)*

Face à ces dieux, ou à ces hommes qui, par leur pouvoir de vie et de mort sur les autres pouvaient être comparés à des dieux, ce dont ne se sont pas privés les auteurs du corpus, le récit du *Tronco do ipê* compare souvent Nègres et animaux, mis sur le même pied, et cela surtout dans des moments affectifs.

*Esse negro era o único a quem a sua alma se abria. Sem dúvida amava ele mais a sua mãe ; porém o coração se recatava dela, e difundia-se no seio do velho africano. Há caracteres assim, que se concentram para com as pessoas que mais amam, e entretanto afagam um cão ou um cavalo. (ipê, p. 243, ch. XVIII-1)*

En cela, Alencar ne diffère pas beaucoup des descriptions des relations maître-serviteur par Balzac, chez qui la relation de propriété et de réification est paradoxalement explicitée beaucoup plus clairement que chez l’auteur brésilien, où l’esclave n’est qu’un bien meuble. En comparant les deux narrateurs, les comparaisons que fait Alencar entre un esclave et un animal de compagnie apparaissent comme tout à fait compromises avec l’ordre esclavagiste, mais peut-être pas plus que les réflexions de Balzac sur la complexité des relations des l’aristocrates, dont il fait partie, avec leur très apprécié et réifié serviteur.

*L’attachement du marquis pour son ancien domestique constituait une passion semblable à celle que le maître a pour son chien, et qui le porterait à se battre avec qui donnerait un coup de pied à sa bête : il la regarde comme une partie intégrante de*

---

<sup>391</sup> Gomes, Heloísa Toller, *op.cit.*, p. 18.

*son existence, comme une chose qui, sans être tout à fait lui, le représente dans ce qu'il a de plus cher, les sentiments.*<sup>392</sup>

Lorsque Mário, jouant au soldat, rend hommage et offre des cadeaux à son « *papai Benedito* », celui-ci les reçoit à genoux, avec tout le contentement de son « âme rustre mais dévouée » ; il était impossible de compter “*os beijos que deu nas mãos de Mário e nos presentes, ou as ternuras que na sua meia língua disse ao santo e à moeda*”. Plus loin, le narrateur nous apprend la nature grave et forte de ce mystérieux sorcier, figure ambiguë, à la fois prêtre antique et animal docile, dont la seule faiblesse était l'affection qu'il vouait au garçon, qui aurait pu le faire se plier à son signal comme un chien : *lembrando um desses cães Terra Nova, que se deixam pacientemente fustigar por uma criança, mas que estrangulariam o homem que os irritasse.* (*ipê*, p. 192, ch. V-1). Le serviteur dont la fidélité le rend proche du chien apparaît déjà chez Walter Scott, qui fait dépérir le vieux domestique, complètement identifié à ses maîtres, au point de ne pas avoir une vie propre. Nous l'avons vu sous l'angle de sa proximité avec le Compadre ; il nous apparaît maintenant dans un traitement qui le rapproche de l'esclave.

*Ses moindres idées, ses moindres sentiments, qu'ils fussent d'orgueil ou de crainte, de plaisir ou de peine, étaient en relation étroite avec la famille qui venait de s'éteindre. (...) Il mangeait sans se restaurer, dormait sans se reposer ; et avec cette fidélité dont la race canine offre parfois des exemples, mais rarement l'espèce humaine, il dépérit quelque temps et mourut au bout d'une année.*<sup>393</sup>

Lorsque Mário arrache Alice au tourbillon par sa force et avec l'aide de Benedito, il réaffirme encore une fois, l'intermédiation nécessaire entre les Blancs et la nature à travers l'esclave, réduit à un corps animalisé et à une fonction instrumentale. « *Benedito (...) Com as mãos seguras a dois ramos do arbusto, o seu talhe projetou-se fora do rochedo sobre o lago; parecia o toro de um crocodilo negro, arremessando o bote à presa.* » Le suspens se prolonge et atteint le sommet. “*E nada !... nem uma corda, nem um madeiro!... Mas havia um corpo humano.* » Accroché à l'arbre, Benedito, presque étranglé par les jambes de Mário autour de son cou, le soutient contre la force du courant et le poids des vêtements d'Alice qui l'attirent vers le fond. Pour Alencar c'est là une parfaite figuration de l'harmonie qui devrait régner entre tradition et modernité, entre société et nature. « *Como era sublime essa cadeia humana que se estendia desde a aba do rochedo até as profundezas do lago, com uma ponta presa à*

---

<sup>392</sup> Balzac, *op. cit.*, p. 99.

<sup>393</sup> Scott, Walter, *op. cit.*, p. 502.

*vida, e outra já soldada à morte.*”, où l’esclave était l’“instrument” qui reliait les protagonistes à la vie. Et c’est à ce moment-là qu’arrive le vilain Baron et comprend ce qui s’était passé: « *A vítima era Alice ; o herói, Mário ; o instrumento, Benedito.* » (*ipê*, p. 230, ch. XV-1). Aurait-il remarqué que, dans la chaîne humaine formée par ces trois personnes, sa fille était « soudée à la mort » en tant que victime sacrifiée, le héros qui doit la sauver est le fils de sa victime à lui, et les deux ne sont attachés à la vie que par le corps instrumentalisé de l’esclave ? Le seul élément de liaison avec une nature bienveillante et vitale est esclave, tout réifié qu’il est par le récit, dans un autre des paradoxes qu’aime à créer José de Alencar dans sa fazenda où s’empilent des couches de signification.

Finalement, dans *Rei Negro*, l’esclave noir peut être déchargé de ce rôle serviable. Ce personnage peut désormais représenter, après l’abolition, une figure aristocratique, puisqu’il a été remplacé dans le travail de la terre par des immigrants et par les travailleurs nationaux sans terre qu’étaient les « *caipiras* » et/ou « *caboclos* ». En tout cas, il peut être projeté comme une fonction épique, chargé de la vengeance de tout un peuple. Il peut maintenant être porteur du rôle héroïque autrefois attribué à l’Indien dans les débuts du romantisme nativiste – ou au moins Coelho Neto aura essayé de le lui attribuer, sans toutefois pouvoir le mener jusqu’à une complétude. Ainsi la comparaison inverse simplement les termes et, dans ce roman, ce n’est plus l’esclave qui est animalisé, mais les animaux qui sont vus comme esclaves tels que des hommes.

*Uai ! Quem sabi s’ocê é mió qu’a genti? Fio di genti mêmo passa noite sósinho, bizerro não podi passá? Dêxa di luxo! Quê qu’ocê tá berrando? ocê tamen não é escrava? guenta. Mundu é ansin.* (*Rei Negro*, p.197, ch. VIII)

Mais tout le long de la fiction esclavagiste le *Negro velho*, le vieux Nègre sorcier aura été le rôle le plus communément attribué à l’esclave, comme nous voyons ci-dessous.

## **Monstres et sorciers**

C’est ici que les esclaves trouvent un rôle typique, le plus fréquemment exploité par la littérature romantico-réaliste. Ils incarneront ainsi des figures monstrueuses nuisibles ou inoffensives, des animaux ou des choses utiles ou inutiles. Dans la représentation de monstres

physiques et moraux, il y aura une évolution des supports sociaux utilisés par la littérature, qui remplacera, déjà chez Alencar, l'esclave par l'homme libre et pauvre, comme dans *Til*.

Ces monstres et sorciers seraient-ils seulement une répétition des monstres de la littérature européenne ? Ou bien auraient-ils une fonctionnalité dans cette littérature nationale ? Ou encore, les reprend-elle pour ironiser des clichés, dans un travail qui passe souvent inaperçu. Il suffit de chercher la manière dont l'ironie du narrateur du *Tronco do ipê* est généralement ignorée par la critique qui s'entête à l'accuser d'avoir dressé un portrait monstrueux du vieil esclave *Pai Benedito*, et cela depuis Araripe Jr., alors même qu'il le décrit par deux fois comme beau et élancé. Mais la critique moderne se refuse toujours à une autre lecture. « *Mas a mesma espécie de personagem que, na literatura de José de Alencar, fora descrito como animalizado e diabólico (o « Pai Benedito » de O tronco do Ipê), transforma-se no heróico “Pai Jubiabá”, de Jorge Amado.* »<sup>394</sup>

C'est vrai que dans le premier chapitre le narrateur impliqué et les bigotes le voient comme un vieux macaque, mais ils se trompent souvent, comme le montre l'ironique instance narrative, plus loin. « *Pai Benedito era um preto alto e robusto. Ordinariamente grave e tristonho,* » (...) (p. 192, ch. V-1) Il avait eu un prédécesseur vieux et difforme qui avait donné naissance à la légende, mais lui-même est de belle apparence. « *E pois, como Benedito era um bonito negro, de elevada estatura e fisionomia agradável, as beatas inventaram outro Benedito à sua feição.* » (p. 198, ch. VII-1). Tout comme la réception critique.

Chez Bernardo Guimarães il y a une gradation de la monstruosité très bien organisée et jamais incarnée par des esclaves. Il y a d'abord l'incarnation de *Lúcifer* qu'est *Leôncio*, ange par la beauté et par sa naissance protagoniste désigné, et monstre diabolique par son caractère.

... um belo e elegante mancebo, trajado com todo o primor, e afetando as mais polidas e aristocráticas maneiras; mas apesar de sua beleza, tinha ele na fisionomia, como *Lusbel*, um não sei quê de torvo e sinistro, e um olhar sombrio que incutia pavor e repulsão. (*Isaura*, p. 135, ch. XVII

(...)

*Mudo e atônito contemplou por alguns instantes aquele homem de sombria catadura, que se lhe apresentava aos olhos, implacável e sinistro como Lúcifer,*

---

<sup>394</sup> Sodré, Muniz, *Claros e Escuros – Identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, Editora Vozes, 1999, p. 188.



*prestes a empolgar a vítima, que deseja arrastar aos infernos. (Isaura, p. 136, ch. XVII)*

Ensuite il y a le monstre à la fois moral et physique, Martinho, chasseur d'esclaves et odieux délateur d'Isaura, le seul étudiant pauvre, qui doit travailler pour survivre. Par son physique comme par son ignoble caractère il se distingue des autres, aristocrates raffinés dans leurs corps comme dans leurs esprits, imbus du modèle byronien.

*Este nada tem de esplenético nem de byroniano; pelo contrário o seu todo respira o mais chato e ignóbil prosaísmo. Mostra ser mais velho que os seus comparsas uma boa dezena de anos. Tem cabeça grande, cara larga, e feições grosseiras. A testa é desmesuradamente ampla, e estofada de enormes protuberâncias, o que, na opinião de Lavater é indício de espírito lerdo e acanhado a roçar pela estupidez. (...) É estudante, mas pelo desalinho do traje, sem o menor esmero e nem sombra de elegância, parece mais um vendilhão. Estudava há quinze anos à sua própria custa, mantendo-se do rendimento de uma taverna, de que era sócio capitalista. (Isaura, p. 105, ch. XIII)*

Sa physionomie, ses paroles, ses yeux et son maintien révèlent, par opposition aux nobles et élégants étudiants riches, son mauvais caractère, tout au moins à la lumière scientifique du temps. Mais il se distingue aussi des autres par le fait de pourvoir à ses propres besoins, de ne pas être entretenu par des parents riches, d'être un parvenu, en somme, un moderne et vénal aspirant capitaliste.

Et finalement, le monstre physique mais pas moral, le personnage nommé récupéré dans le Moyen Age littéraire, le jardinier portugais Belchior.

*Era um monstrengo afetando formas humanas, um homúnculo em tudo mal construído, de cabeça enorme, tronco raquítico, pernas curtas e arqueadas para fora, cabeludo como um urso, e feio como um mono. Era como um desses truões disformes, que formavam parte indispensável do séquito de um grande rei da Idade Média, para divertimento dele e de seus cortesões. A natureza esquecera de lhe formar o pescoço, e a cabeça disforme nascia-lhe de dentro de uma formidável corcova, que a resguardava quase como um capuz. Bem reparado todavia, o rosto não era muito irregular, nem repugnante, e exprimia muita cordura, submissão e bonomia. (Isaura, p. 47, ch. V)*

Les derniers, c'est-à-dire, les monstres physiques, sont des hommes libres et pauvres, n'appartenant ni à l'aristocratie ni au milieu des esclaves ; ils se ressemblent par leurs physiques, tous deux des nains monstrueux, apparentés à Quasimodo, bien sûr, mais aussi à

Brás, personnage de *Til*, roman de José de Alencar de 1872, antérieur à *Isaura* de trois ans. Le bon et monstrueux jardinier Belchior a en commun avec Brás, l'enfant débile, le fait de ne pas pouvoir bien parler, mais sa dyslexie raillée ici est redoublé par un accent lusitain caricatural, ce qui vient renforcer les caractéristiques dépréciatives pointées par la narration à propos du *feitor*.

- *Ah! deveras!...que malbados!... ter assim no catibeiro a rainha da fermosura! (...)* Quando vou molhar as minhas froles, estou a lembrar-me de ti com uma soidade!... (*Isaura*, p. 48, ch. V)

Le discours de Belchior, travailleur immigré et monstrueux, à la prononciation défectueuse moquée même par la gentille Isaura, peut devenir poétique par moments, car il paraît citer Tomás Antonio Gonzaga, poète portugais d'origine, et une figure appartenant au cadre d'Ouro Preto, como Bernardo Guimarães lui-même. «—...terei mais gosto em ser escravo de uma escrava como tu, do que em ser senhor de cem mil cativos.» (*Isaura*, p. 48, ch. V)

À un autre moment il est mis dans une posture qui rappelle le *Compadre* de José de Alencar, un autre type de l'homme « libre et pauvre » constant dans cette littérature. Lui est là pour faire ressortir la beauté d'Isaura, comme il est jardinier et monstre pour faire ressortir la beauté des fleurs, dont il apporte une énorme brassée censée cacher sa figure difforme. « *Parecia um desses vasos de louça, de formas fantásticas e grotescas, que se enchem de flores para enfeitar bufetes e aparadores* ». (*Isaura*, p. 47, ch. V) Il semble renvoyer à la figure de l'autre homme dépendant qu'est le *Compadre* du *Tronco do ipê*, manœuvré par la belle Alice.

*Alice, tendo transformado o Sr. Domingos Pais em uma espécie de jarra ambulante, mergulhando-o em um formidável molho de flores que ele mal abraçava, deixou-o no meio do jardim, como um vaso de barro cozido, e chamou para servir-lhe de parilha ao Frederico.* (*ipê*, p. 288, ch. XI-2)

Les deux monstres physiques du roman s'opposent autant par leur caractère que par leur action envers l'héroïne. Le dévouement du monstre gentil, trait le plus communément attribué à ce type de personnages, trouve sa contrepartie dans l'acharnement de l'autre monstre physique à la poursuivre et à la dénoncer. Plus tard, le nain d'*Inocência* aura un rôle plus actif et sera l'agent qui provoquera la mort de l'héroïne, mais ici, le monstre est un

homme dépendant, puisque libre et pauvre tout en n'étant pas esclave. Dans un autre roman du Vicomte de Taunay, la figure du *Preto velho*, plus ou moins sorcier, récurrente dans la littérature romantique-réaliste, semble se rattacher à la lignée des esclaves gentils et affectionnés à leurs maîtres, suivant l'exemple de José de Alencar.

*Quem sobretudo mostrava afeição decidida por Trajano, era um escravo quase setuagenário, conhecido por pai Vicente e que, por sua idade e pelos bons serviços, merecera morar desde muitos anos numa casinha, à distância da fazenda, mais como agregado do que como dependente imediato. Tinha ele fama de feiticeiro, e seu aspecto, sua palhoça – verdadeiro cafarnaum de todos os rebotalhos da casa-grade, sua nacionalidade – era mina – sua longevidade haviam tão bem assentado essa reputação que muitos passavam por perto dele persignando-se cautelosamente. Diziam do pobre velho coisas do arco-da-velha e ele, como lucrava com as prerrogativas da especialidade, deixava correr os boatos e até, às vezes, com um sorriso simplório ou com gravidade quase cômica, os corroborava por meio de predições espantosas e gestos fantásticos.*<sup>395</sup>

Ce sorcier rappelle sans aucun doute le *Pai Benedito* du *Tronco do ipê* dont le narrateur, lucide et ironique, savait que ce n'était là qu'un "*preto velho, curvado ao peso dos anos e consumido pelo trabalho da lavoura*". Ce personnage du vieux nègre sorcier invalidé par un discours ironique pourrait à son tour être une raillerie à la « pédagogie de la peur » mise en œuvre par Macedo dans *As vítimas algozes*, mais il est aussi une justification de la position anti-abolitionniste de Alencar. Pour son narrateur, le vieux nègre était "*um desses veteranos da enxada, que adquiriram pela existência laboriosa o direito a uma velhice repousada, e costumam inspirar até a seus próprios senhores um sentimento de pia deferência.*" (*ipê*, p. 76, ch. I-1)

L'autre lignée serait représentée par les descendants des ennemis déclarés des maîtres, comme le *Pai Rayol* de Macedo, pour trouver ensuite son explicitation la plus virulente, Joaquim Cambinda, qui tient, dans un roman de 1888 et avant *Macambira*, un discours vengeur et de franche opposition à l'ordre esclavagiste. Cette fois-ci le esclave condamné fait front à son maître et lui explique une certaine évidence : qu'il doit faire mal à son maître parce que c'est son devoir moral d'esclave. *Sinhô é bom para mim, é verdade, mas sinhô é branco, e obrigação de preto é fazer mal a branco sempre que pode.*<sup>396</sup> Naturellement, face à une telle monstruosité, même dans l'année de l'abolition de l'esclavage, la correction qui s'imposait devait être exemplaire pour être tenue par un personnage civilisé de maître

<sup>395</sup> Taunay, Visconde de, *A mocidade de Trajano*, op. cit., p. 26

<sup>396</sup> Ribeiro, Júlio, *A carne*, Rio de Janeiro, Ediouro, 12a.ed. (sans date), p. 96.

littéraire. Ainsi, dans *A carne*, ce seront les esclaves qui se chargeront de trucider l'horrible sorcier qui finalement était l'assassin de ses propres compagnons.

L'esclave sorcier survit jusqu'à 1954, dans le mystérieux roman de Cornélio Penna qui ressuscite des personnages d'esclaves dans la grisaille d'une vieille fazenda de la vallée, encore plus sombres que ceux des romans encore influencés par le romantisme. Une vieille mucama tient tête à la gouvernante allemande, et en impose à toutes les autres esclaves : *Aquela entretanto tinha qualquer coisa de sombrio, de ameaçador em sua atitude de isolamento, de ensimesmada, e era tratada com respeito e receio por toda a domesticidade convencida de ser ele possuidora de poderes diabólicos.*<sup>397</sup>

Nous retrouvons ainsi l'esclave dans la littérature comme une créature faisant partie du domaine des mystères et du sacré jusqu'à cette reconstitution presque contemporaine du cadre de la fazenda esclavagiste de la vallée. Mais, depuis José de Alencar, ces esclaves-là étaient désignés comme les gardiens de l'au-delà et comme les incarnations des mythes fondateurs de la littérature occidentale.

## **Les gardiens du temple**

Nous avons vu que le site à l'extérieur de la cabane du vieux couple d'esclaves chez Alencar était mystérieux et évocateur mais menaçant, ce qui était confirmé par tous les signes avertisseurs de la nature. Mais lorsque l'on entre à l'intérieur de la cabane, à la suite des enfants, ce que nous y trouvons est la clarté d'une hospitalité simple et généreuse que le vieux couple d'esclaves offre aux hôtes presque divins qui les honorent de leur visite. *Pai Benedito* « adorait » Mário, il descend la pente pour le recevoir « s'arrêtant à chaque pas pour se courber » et il reçoit ses cadeaux « à genoux, comme si c'étaient des reliques sacrées. » Par ailleurs, l'accueil de *Tia Chica* montre qu'elle connaît parfaitement les règles qui permettent d'accomplir le devoir sacré de l'hospitalité.

*Embora presa na cama, Chica não se esqueceu de cumprir o dever da hospitalidade.*

---

<sup>397</sup> Penna, Cornélio, *A menina morta*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio/INL, 1970.

*Tirou duma prateleira suspensa ao lado da cama umas latas e cestas, cheias de biscoitos, rosquinhas, beijus e frutas; o pagem foi buscar a água fria da rocha e a Eufrosina pôs a mesa sobre um banco largo.*

*Tudo nessa habitação revelava o mais apurado asseio; a roupa, apesar do grosseiro tecido, cegava de alvura; a louça, até nos lugares desbeijados, era tão limpa que parecia recentemente quebrada. (ipê, p. 193, ch. VI-1)*

Tout dans cette description des rituels de l'hospitalité nous renvoie également à l'épisode de Philémon et Baucis dans *Les Métamorphoses* d'Ovide.

*Les services sont nombreux, ils sont décrits minutieusement, ce qui donne une impression pas vraiment d'abondance, mais de générosité. On comprend que les mets décrits ne doivent pas être les mêmes que dans les maisons riches, mais ils doivent leur raffinement à la volonté d'ouvrir sa maison à la convivialité. La matière dont sont faits les objets du ménage n'est pas noble. Le cratère, toujours plein de vin, était fait « du même argent » que le reste de la vaisselle, décrite précédemment comme étant en terre. L'ironie ici ne se confond pas avec une quelconque raillerie, les objets sont ennoblis par l'attention que leur porte la description du poète. Ce que font les hôtes devient, en quelque sorte, un « étalement de richesse », c'est-à-dire, de toute la richesse que l'on a et que l'on offre sans réserve.<sup>398</sup>*

Ainsi, le regard de Alencar sur l'esclave est peut-être moins réducteur que ce qu'on a souvent cru, car, comme Ovide, il fait de son récit un plaidoyer plein de pitié pour les humbles mortels désemparés que sont ici les esclaves. Il y a bien d'autres signes qui renvoient d'un texte à l'autre, ainsi qu'à ce même paysage dans ses âges mythiques détruit sur l'ordre des dieux chez Ovide et par l'inondation du Paraíba déjà dans *O Guarani* ; la punition infligée par les dieux aux mortels qui ont oublié les lois de la piété est ainsi à relier à la décadence de la fazenda, annoncée dès les descriptions préparatoires. Les seuls qui respectent les lois sacrées sont le couple d'esclave qui, dans *O tronco do ipê*, incarnent la figure littéraire de l'homme du peuple, liée à une certaine forme de sagesse, comme le rappelle Bakhtine.

*L'homme du peuple apparaît comme empreint de sagesse à l'égard de la vie et de la mort, sagesse oubliée par les classes dirigeantes (...). Très souvent, c'est de lui qu'on apprend à devenir sage en face de la mort (...). Il inspire souvent une description littéraire particulière de la nourriture et la boisson, de l'amour, de l'enfantement ; c'est lui, le porteur éternel du labour productif. Souvent, nous trouvons au premier plan la saine (et accusatrice) attitude de défiance de l'homme du peuple face aux conventions mensongères.<sup>399</sup>*

---

<sup>398</sup> Machado, Regina M.A., « L'hospitalité selon les dieux et les héros », op. cit.

<sup>399</sup> Bakhtine, Mikhaïl, op. cit., p. 376

Les romans du café n'arrêtent pas de créer et de recréer des personnages d'esclaves mythifiés par la littérature mais anéantis par l'action dévastatrice l'ordre esclavagiste qui finit par tout détruire dans l'ordre romanesque : maîtres et esclaves, mais aussi les sites autour desquels ils sont rassemblés. Cet agencement implacable n'épargne personne, ni les seigneurs des terres plus ou moins gentils, qui sont aimés par un entourage soumis et dévoué, ni les maîtres gâtés et aveuglés par l'égoïsme résultant de leur propre position de domination, ni les maîtres plus proches des patrons actuels, qui sont obligés de transiger pour préserver leurs intérêts, tout en utilisant les esclaves comme des objets. Ce seront surtout ces personnages réifiés les agents de l'aboutissement des intrigues, malgré une parole presque étouffée mais qui prend peu à peu de l'ampleur, pour conduire finalement à une destruction qu'ils semblent ne pas avoir voulu, pas plus que la terre, que le fleuve, que la forêt. Les sites et l'esclave, dans la fiction de la vallée, vus comme marginalisés, ignorés, fidèles gardiens du temps et de la mémoire, même anéantis, finissent par produire les secousses, souterraines ou étalées sur scène, que leur marginalisation même semble avoir créé dans la logique fictionnelle.

## CONCLUSION

Le corpus que nous avons examiné sous la dénomination de *Fiction et café dans la vallée du Paraíba* s'est constitué en une sorte de loupe qui nous a permis d'agrandir un moment de la littérature brésilienne, lui-même éclairé par l'historiographie et surtout la sociologie qui s'est penchée sur les transformations subies par les hommes et les terres du Sud-est brésilien face à la déferlante du café vers le milieu de la période impériale et esclavagiste.

Ce qui hante tout notre corpus ce sont les marques laissées par l'action des hommes, la construction-destruction des sites en tant que lieux de vie et de mort, de crime et de violence fondateurs de richesse, et au centre, encore et toujours, le temps accéléré de la durée de cette vallée en tant que centre créateur d'un style de vie et d'une forme de richesse, et sa mort provoquée par la dévastation et l'abandon. L'agent principal de cette transformation, jamais le héros désigné dans nos romans de la fazenda mais sans doute leur personnage central, est partout le *fazendeiro*, qui n'arrête pas de s'incarner et de se réincarner dans des propriétaires déchus ou en ascension et dans leurs héritiers, dignes ou indignes. Son personnage est ainsi instable et englobant, car tous les autres protagonistes passent ou sont passés par lui : le *Comendador* corrompu a été un *fazendeiro* dynamique, voire un pionnier héroïque défricheur des forêts vierges de la vallée. Le maître de moulin, Álvaro, représente l'ancêtre historique et aristocratique de ce planteur de café plus moderne, mais aussi son idéal accompli. Mário est un *fazendeiro* potentiel, chassé de ses propres terres mais pouvant parfaitement y revenir. Macambira est non seulement l'opposant radical de cette figure mais, explicité par *Tio Sabino* du conte « Banzo », qui se sent spolié par l'immigré qui prend sa place dans l'évolution de la fazenda, il est aussi l'exclu de ce rôle. C'est le *fazendeiro* qui représente l'ordre qui doit régner dans la fazenda et il est l'un des pôles de l'action dans tous les romans, l'autre étant constitué par l'esclave. À eux deux, ils remplissent l'espace fictionnel du roman, dans un cadre où l'homme libre et pauvre ferait désordre, comme nous l'avons vu. Ils évoluent sur un fond qui finit par envahir la thématique du corpus, soit la réflexion sur les relations entre les hommes qui occupent ces lieux, la liberté ou ce que son manque entraîne dans ces relations. La créativité de nos romanciers a été stimulée par ces questions, en les recréant sous des formes bizarrement dissimulées, dans le même texte qui les révèle, par des moyens littéraires les plus divers. C'est comme si les questions qui se posaient aux écrivains comme aux

hommes et femmes de l'époque étaient exactement celles dont il n'était pas possible de traiter plus clairement – et peut être justement comme si seule la littérature avec ses ressources propres était capable de les susciter. Comme si, dans la réalité, dans la politique, dans l'histoire, ce questionnement une fois posé risquait d'être poussé jusqu'aux dernières conséquences, insupportables pour toute une organisation sociale. Ce sont les moyens qu'ont trouvés ces écrivains pour procurer plaisir et réflexion à leurs lecteurs, ou mieux, les moyens qu'ils ont su créer pour correspondre à l'expectative de leurs lecteurs, leurs semblables, leurs frères, qui nous sont apparus, à nous, lecteurs d'aujourd'hui comme présentant un très haut intérêt littéraire et étant un vrai problème à déchiffrer pour mieux comprendre cette époque et nous comprendre nous-même. La vie, comme le rappelle Auerbach, possède un caractère unique qui à chaque époque se présente comme un tout qui se reflète dans chacune de ses manifestations et pour saisir alors toute sa signification il faut chercher plus loin que dans les archives ou dans les couches élevées de la société (et aller, comme l'ont fait les auteurs du corpus, vers les fazendas en mutation accélérée), mais partout : dans la civilisation matérielle et intellectuelle, (et dans le monde rural), dans le quotidien et le populaire (chez les maîtres et les esclaves des romans de la fazenda). C'est dans cet élargissement des buts recherchés que l'on peut saisir ce qui est propre à un temps, en prendre conscience pour permettre au présent d'apparaître comme une réalité unique et en constante évolution<sup>400</sup>.

La contextualisation du corpus, ne pouvant pas se contenter d'examiner un environnement littéraire, a été l'occasion pour nous d'examiner un moment singulier de la formation historique du Brésil. Le rôle des Barons du café, leur vitalité et leur capacité à rebondir en tant que *Coronéis*, dont le titre reste accolé à la première république brésilienne après la fin du régime impérial qui les avait inventés, apparaissent en pleine lumière dans ces trois romans et permettent de comprendre les tenants et les aboutissants de leur destinée. La brièveté et la fulgurance de l'histoire de la vallée nous fascinent autant que ces caractéristiques ont dû intriguer et solliciter l'attention des créateurs contemporains de l'ascension et la chute de ces grands seigneurs

Nous avons ainsi commencé par examiner les lieux d'action, ces mondes à la fois vastes et fermés, absurdes et cohérents que sont ces fazendas avec les types d'occupation de l'espace qui les caractérisent. Le plus important à souligner est la place que prend la Casa

---

<sup>400</sup> Auerbach, Erich, *op. cit.*, p. 439



Grande dans cette description, et que nos romans nous rendent symboliquement illustrant toutes les formes qu'a pris cette maison de maître tout au long de l'histoire de la vallée. Alencar la voit dans son apogée, Bernardo Guimarães la dépeint comme une belle maison de campagne où les propriétaires devenus citadins n'habitent plus, et Coelho Neto dépeint avec des couleurs réalistes une maison rustique des premiers temps de la vallée, que des éléments de l'intrigue situent au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et qui finit par rejoindre la veille tumultueuse de l'abolition, où les maîtres commencent à craindre les mouvements de rébellion des esclaves.

Des concepts créés par Bakhtine nous ont aidée à séparer les lignes des trames de ces trois romans, pour trouver leur sens commun. Le concept de chronotope notamment, nous convenait parfaitement pour mettre en évidence l'importance de la concentration entre temps et lieu qui se vérifie dans ces fazendas dont le cadre est l'espace limité d'une vallée, elle-même objet d'une action de transformation dont la vitesse étonne encore aujourd'hui. Tous nos romans font référence à un passé de lutte, de violence, d'usurpation, qui laissera ses marques dans un présent fait de richesse et bien-être mais lézardé par sa formation originelle. Le présent de la narration ce sont ces années 1850 qu'Araripe Jr. regrettait amèrement en 1870, confirmant ainsi la même relation temps d'écriture/temps des histoires repris incessamment par le corpus. Cette relation entre ces deux périodes, confirmée par Sílvio Romero qui reprend, comme nous l'avons vu, les mêmes termes que Araripe Jr., se termine par la constatation de l'état d'esprit des écrivains des années 1870, diamétralement opposée chez les deux critiques. Pour l'un c'est là « *une époque dissolvante, qui génère chez nous, brésiliens, un dégoût si prononcé de nous-mêmes, et où le désenchantement régit l'esthétique et le sarcasme lui fournit la forme.* »<sup>401</sup> Pour l'autre, succédant à la paisible et trompeuse grisaille des années 1850, « *La décennie qui va de 1868 à 1878 est la plus remarquable de toutes celle qui, au cours du 19<sup>e</sup> siècle, constituèrent notre vie spirituelle.* »<sup>402</sup> Cette divergence est peut-être illustrative des ambiguïtés constatées chez nos auteurs, qui écrivent sur un temps à la fois proche et révolu, regretté et blâmé. Les possibilités d'analyse ouvertes par le concept du chronotope semblent couvrir cette quête d'une synthèse de plusieurs strates temporelles et spatiales. Tous ces écrivains héritent d'un réalisme européen sans avoir épuisé les ressources que leur offrait le romantisme, ce qui les situe encore à une croisée des

---

<sup>401</sup> Araripe Jr., *José de Alencar – Perfil literário in Obra crítica*. Vol. I – 1868-1887. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958, p. 150.

<sup>402</sup> Romero, Sílvio « Explications indispensables » dans le Prologue à *Tobias Barreto, Vários escritos*, 1<sup>ère</sup> édition 1900, p. XXIII-XXIV.

chemins, car ils reprennent des trames et des modèles qui vont de Walter Scott et Victor Hugo jusqu'à Balzac, au moins, innovant et en même temps devant s'expliquer et expliquer à leurs lecteurs ce qui n'est pas évident dans la société esclavagiste.

Nous aurions pu examiner d'avantage les contributions de Balzac et autres écrivains, les analyses du roman réaliste par Auerbach, mais nous avons dû choisir les concepts qui rendraient compte de la manière la plus concise de ce que les auteurs montrent dans leurs créations, à savoir, le dialogue constant entre deux niveaux de discours que l'on essaie ici de mettre face à face, faute de pouvoir les mettre sur le même pied. Les figures opposées qui tiennent ces discours, bien souvent obligées de se contenter l'une de l'autre comme seuls interlocuteurs, formeront avec leurs voix aux origines et aux accents divergents, une certaine polyphonie, encore là un concept créé par Bakhtine qui nous a aidée à rendre compte des constructions romanesques communes à tout le corpus. Les voix, les formes et les couleurs des protagonistes de notre corpus forment ainsi un dessin complexe

À l'aide de toutes ces puissantes réflexions théoriques, nous avons pu mieux entendre les discours qui se tiennent à l'intérieur des *Casas Grandes*, des cabanes et dans leurs espaces environnants qui démarquent notre fiction, pour comprendre les voix et regarder de près les personnes qui y bougent, et qui font bouger les lieux de leurs mouvements et paroles. Nous avons ainsi pu observer des épisodes d'un quotidien le plus souvent décrit par une voix narrative très attentive aux détails réalistes capables de nous le restituer avec toute sa dynamique propre. Le rôle de chacun de ces personnages, surtout de ceux qui étaient obligatoirement secondaires dans la vie comme dans la fable, grandit lorsque les fazendas s'alignent à côté les unes des autres et qu'elles montrent leur mode de fonctionnement littéraire. La complexité de ces univers est pleinement recréée par la fiction, mais pas plus ici que chez les grands romanciers européens, elle ne peut être pleinement saisie sans la connaissance de leur environnement contemporain. Comme l'ont remarqué les sociologues, cette fazenda conçue et organisée en fonction d'une monoculture d'exportation, tournée donc vers l'Europe, son marché et son modèle, est en même temps un lieu de vie qui produit et reproduit ses propres ressources vitales, son propre mode de vie, des formes qui étaient pleinement vivantes jusqu'à un moment clé très bien saisi en commun par nos trois romanciers, la décennie 1850. Les fazendas contiennent ainsi dans leur principe organisateur des contradictions que l'on ressent dès le premier roman du corpus, dans l'intense interaction engendrée par des personnages blancs et noirs dans la *Casa Grande* de la fazenda do

Boqueirão, la première créée par notre corpus. Dès ce premier roman les mutations et les instabilités des personnages sont remarquables, les images se renvoyant dans des miroirs tout le temps tendus à tous les doubles, les originels et les produits des personnages clés que sont le fazendeiro et l'esclave noir, au premier plan. Mais dans les miroitements tendus par le roman, le fazendeiro se reflète aussi dans des personnages secondaires qui l'entourent sans avoir une histoire propre, mais qui lui font écho en tant que personnages précaires littérairement et socialement : les hommes libres et pauvres qui évoluent dans l'ombre des personnages centraux et à la lisière de leur espace d'action. Eux aussi font partie des miroirs temporels qui apportent au présent de l'action son passé inaltérable et son futur inéluctable.

Le temps se traduit en densité spatiale chez Alencar, et sa fuite implacable se transforme en équations exactes qui vont déterminer les constructions des trois autres romans. Partout, le temps fait un travail de déconstruction de ce qui a été bâti sur des bases meurtrières, que ce soit l'ambition qui mène à la trahison ou l'esclavage et ses conséquences. Il est patient et ronge progressivement les vestiges de la présence des hommes (*O tronco do ipê*), il fait passer le relais d'un propriétaire indigne à un digne (*A escrava Isaura*), et, en se précipitant, il est culbuté par la « mémoire de la race » ressuscitée par l'esclave-oracle Balbina (*Rei Negro*). Aucun de ces romans ne s'offre à nous comme une reconstitution de tous les aspects de la vie de l'histoire passée. Non seulement cela est impossible, comme l'a constaté l'historiographie depuis un certain temps, mais ce n'est jamais le but des romans de la fazenda. Ce qui est là, à la disposition du lecteur actuel, ce sont des textes pleins de détails vivants qui n'arrêtent pas de « signifier », puisqu'il n'ont jamais prétendu « reproduire » ou « attester » fidèlement quoi que ce soit, mais seulement, justement, leur donner un sens, en les racontant. Ce qu'ils signifient pour nous est ainsi quelque chose de différent de ce qu'ils ont pu signifier pour les contemporains des auteurs, mais, par ailleurs, leur propre organisation textuelle est symptomatique d'une époque et d'une mentalité donnée et révolue, que nous serions bien incapables de reproduire aujourd'hui, que ce soit la réalité historique passée, ou la manière d'écrire qui lui correspond dans le temps. Si cela est vrai, la manière dont chaque texte est organisé, construit, est un indice ouvert à notre compréhension actuelle, et il informe, sur un mode qui lui est propre, au sujet d'un monde que désormais il est seul à pouvoir nous révéler. Le mode commun à toutes les oeuvres de notre corpus, par contre, et qui leur a souvent été reproché, se montre cohérent lorsqu'on les regroupe par leur thème de la fazenda, qui les éclaire sous certains angles jusqu'ici demeurés cachés. Leur ambiguïté, propre au roman, ne veut pas plus ici qu'ailleurs condamner une époque et ses acteurs, mais nous faire

découvrir ses possibilités existentielles. *Plus attentivement on lit le roman, plus la réponse devient impossible car, par définition, le roman est l'art ironique : sa « vérité » est cachée, non prononcée, non prononçable.*<sup>403</sup> La réflexion de Milan Kundera sur le roman étoffe celle que nous avons développée sur la relation entre notre corpus et l'histoire de la vallée du Paraíba.

*Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine. Mais encore une fois : exister, cela veut dire : « être dans le monde ».*<sup>404</sup>

Nous nous reportons une dernière fois au titre emblématique de Maria Sylvia de Carvalho Franco, pour rappeler que nous avons dû laisser de côté les « hommes libres et pauvres » qu'étaient les *caipiras*, marginalisés dans la constitution de la richesse nationale, puisque la production littéraire les concernant était restée tout aussi éparse et appauvrie que leurs sujets, pour dire combien nous regrettons de ne pas avoir pu l'approfondir. Une étude de la production régionaliste du Sud-est brésilien, de cette « littérature *caipira* » dont la consonance vocabulaire et poétique nous avait tellement surprise et enchantée lors de notre DEA sur Valdomiro Silveira serait l'une des premières directions que nous voudrions signaler, parmi les nombreux chemins qui se sont ouverts perpendiculairement à l'avancée de notre étude.

Avant d'abandonner cet aspect que notre travail a à peine frôlé, nous voudrions rappeler la fusion, dans le dernier roman analysé, entre monde esclave et monde *caipira*, dans la fête du mariage des esclaves du roman *Rei Negro*. L'aspect incongru des figurants, artistes et participants de la fête répond peut-être à une interrogation qui mérite d'être reprise, dans la formation littéraire et sociale de la région qui, à partir de la richesse du café, devient la plus modernisante et cosmopolite du pays, écartant de ses choix esthétiques plus élaborés toute forme d'expression régionale, sans parler de l'expression musicale, poétique et chorégraphique propre aux esclaves de la fazenda. La question qui demeure, et qui nous semble mériter un approfondissement, serait de vérifier si le Régionalisme du Sud-est s'est étioilé en se marginalisant, s'il se réduit désormais à une simple pâture exotique pour des

---

<sup>403</sup> Kundera, Milan, *L'art du roman* – essai. Paris, Gallimard, 1986, p. 159.

<sup>404</sup> *Id. ibid.*, p. 57

lecteurs en mal de dépaysement ou bien si la curiosité intellectuelle des citadins s'interdit d'aller voir si, à son insu, il y aurait là un mode de représentation et un moyen de connaissance des réalités locales et nationales. Cet objectif faisait partie de nos propres ambitions en commençant nos recherches, mais l'exiguïté du temps de recherche que nous avons sur place, à chaque voyage, a tôt fait de nous y faire renoncer. Nous nous sommes ainsi tournée du côté de « l'ordre esclavagiste », pour reprendre le même titre évoqué plus haut. Cet ordre qui régissait la vie de la nation, tant sous l'aspect institutionnel que pour ce qui est de la vie des individus, a été ainsi ressenti par les écrivains et leur public citadin comme le seul qui les concernait de plus près et c'est cette relation examinée dans une sorte d'échantillon constitué par le monde réduit de la fazenda qui donne naissance aux trois romans du corpus.

Ce corpus suggère par ailleurs des ouvertures sur l'évolution postérieure du thème de la fazenda de café, d'une part dans son développement postérieur au mouvement de 1922, et d'autre part sur Monteiro Lobato, situé dans le tournant entre notre corpus et la contemporanéité, avec, entre autres, sa réflexion sur la relation de l'intellectuel *fazendeiro* avec le monde rural, pas assez exploitée à notre connaissance. Au préalable, et peut-être à l'origine de la répartition des tendances fictionnelles du XX<sup>e</sup> siècle en ce qui concerne la ruralité régie par les romans du café, nous avons l'autre roman de la fazenda de José de Alencar, *Til*. C'est dans la *fazenda das Palmas*, dans la région proche de Campinas, que vont se retrouver pour la première fois ébauchées les contradictions qui s'aiguisent et la violence qui déteint sur toutes les relations sociales dans la *roça*, ainsi que les langages et les visions de monde qui déjà se répartissent et se séparent : d'un côté le régionalisme du travailleur collé à une terre qui ne lui appartient pas, de l'autre un élégant seigneur des terres dont la puissance croissante va de pair avec son éloignement de la poussière rouge de ses immenses propriétés.

Cette première ouverture est spatiale et les formes littéraires correspondantes continuent de s'amplifier tant que le café continue à hachurer d'immenses étendues avec ses rangées régulières, non plus seulement vers l'Ouest, mais désormais dans toutes les directions. Le temps, cependant, garde son mystère dans la littérature postérieure et contemporaine. Dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, tournant à l'envers, et s'amenuisant pour plonger dans le cœur de l'espace initial de notre corpus, l'ouverture la plus fascinante est celle percée dans l'épaisseur du temps par Cornélio Penna. Dans *A menina morta*, il éprouve le besoin de recréer, en 1954, non plus le monde vivant de la fazenda, mais un tourbillon gris de personnages aspirés par un autre vortex fictionnel, comme celui qu'Alencar avait créé dans *O*

*tronco do ipê*. Maintenant, ce n'est plus le miroir de l'eau qui attire une blonde jeune fille vers la mort, mais le cercueil d'une fillette morte qui polarise et conduit toute l'intrigue de ce roman moderne. C'est là l'ouverture la plus proche de nous que notre thème nous a indiquée et que, vu l'époque d'écriture de ce roman, il nous était impossible de placer à côté des autres. Il représente néanmoins pour nous une heureuse assurance que notre corpus fait sens et que notre sujet demeure une question littéraire digne d'attention.

Le questionnement formulé à travers le jeu de renvois produit par l'ensemble du corpus semble être encore productif, puisqu'il revient, ressuscité comme un autre fantôme des mêmes lieux dans la fazenda tardive de Cornélio Penna, où revivent les mêmes maîtres et des esclaves qui paraissaient anachroniques lorsqu'il ont été recréés par Coelho Neto en 1914. Quarante ans plus tard, ces questions n'ayant pas été réfutées, « *sequer colocadas* », même pas posées comme dirait Drummond, la perplexité demeure. Les dernières paroles de Carlota, seule voix survivante dans les décombres d'une famille et d'un entourage autrefois ample, semblent renvoyer, étrangement, au personnage de José de Alencar, Pedro, « *O demônio familiar* », ici incarné dans la seule héritière des orgueilleux propriétaires d'autrefois, désormais unique responsable de tous les discours.

- *Eu é que sou a verdadeira menina morta... (...) Aquela que morreu e se afastou, arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite, não sei mais quem é... e a mim me foi dada a liberdade, com a sua angústia, que será a minha fôrça!*<sup>405</sup>

L'image de la mort revient encore et toujours s'associer à la vallée et à ses seigneurs orgueilleux et aristocratiques, avec retour du thème inauguré par le premier récit du corpus, l'impossible continuité des lignées des possédants, constamment interrompue par l'anéantissement des lieux et des hommes. C'est encore ici un jeu perpétuel avec le temps, qui s'impose comme une interrogation. Il s'agit du temps vécu dans l'espace d'une vallée primitive, voire édénique, soudain éventrée par l'urgence qu'avait un pays à s'enrichir, et précipitée dans une modernité et une mondialité qui l'ont détruite faute de lui laisser le temps de mûrir et de comprendre. C'est peut-être cette interrogation soulevée par une certaine forme de vie disparue sans avoir pu s'accomplir que les romans de la fazenda esclavagiste n'arrêtent pas de se poser et de nous poser.

---

<sup>405</sup> Penna, Cornélio, *A menina morta*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio/INL, 1970, p. 458.

# BIBLIOGRAPHIE

## CORPUS

### CORPUS PRINCIPAL

ALENCAR José de [1829-1877], *O tronco do ipê – Romance brasileiro* [1<sup>ère</sup> éd. 1871]. *Romances ilustrados de*, Vol.4 – II *A pátria brasileira – D. A sociedade rural*. (Edição comemorativa do centenário de morte do autor) Rio de Janeiro/ Brasília, José Olympio/INL, 1977, p. 175-328.

GUIMARÃES Bernardo [1825-1884], *A escrava Isaura* [1<sup>ère</sup> éd. 1875]. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira/INL/MEC, 1976, p.27-167.

COELHO NETTO Henrique Maximiniano [1864-1934], *Rei negro – Romance bárbaro* [1<sup>ère</sup> éd. 1914], Porto, Livraria Chardron, de Lello & Irmão, Ltda., 1926, 2<sup>ème</sup>. éd., 302 p.

### CORPUS PÉRIPHÉRIQUE

SUSANO Luiz da Silva Alves d’Azambuja, *O Capitão Silvestre e Fr.Velloso – Romance Brasileiro*, Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1847. Reproduit en appendice à Basílio de MAGALHÃES, *O café na História, no Folclore e nas Belas-artes*, *op.cit.*.p. 238-263

ZALUAR Augusto Emilio, “Um leilão na Roça”, p. 71-84; “O Coronel F...”, p. 85-107, *in Contos da Roça – Leituras fugitivas*. Rio de Janeiro, Typographia do Diario do Rio de Janeiro, 1868.

MACEDO Joaquim Manuel de, *As vítimas-algozes – Quadros da escravidão*, [1<sup>ère</sup> éd. 1869]. São Paulo/Rio de Janeiro, Ed.Scipione/Casa de Rui Barbosa, 1991.

COELHO NETTO Henrique Maximiniano, “Banzo”, dans le volume de contes *Banzo* [1<sup>ère</sup> éd. 1912] Porto, Livraria Chardron, de Léo & Irmão Ltda, 1927, 2<sup>ème</sup> éd.

MAGALHÃES Adelino, “Casos da Roça” *in Casos e Impressões* [1<sup>ère</sup> éd 1916]. Rio de Janeiro, Livraria Ed. Zélio Valverde, 1946, p. 5-44, Volume 1 (Obra completa)

LOBATO José Bento MONTEIRO, “A colcha de retalhos” [1915] p.26-33, “Bocatorta” [1915] p. 84-95, “O comprador de fazendas” [1917] p. 96-117, “Cidades Mortas” [1906] p. 137-139 *in Urupês – outros contos e coisas*, (“Edição ônibus” comemorativa do 25<sup>o</sup> aniversário da estréia do escritor”, Organizada e Prefaciada por Artur Neves), São Paulo, Cia. Editora

Nacional, 1943. “Café! Café!” [1900] p. 177-182, Vol. 2, São Paulo, Editora Brasiliense, 1959 (Obra completa).

## OUVRAGES GÉNÉRAUX

### CRITIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

ALENCAR José de, “Bênção paterna”, Préface à *Sonhos d’Ouro*. p. 162-168, Vol.XII. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1955 (Obras de ficção de José de Alencar)

ALENCAR Mário de, “José de Alencar, o escritor e o político”, p.13-23, Vol. IV. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda. 1960. (Obra completa)

ALMEIDA José Maurício Gomes de, *A tradição regionalista no romance brasileiro - 1857 – 1945*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.

AMARAL Aracy, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo, Livraria Martins Editora S/A, 1970 [date d’impression].

ANDRADE Mário de, *O empalhador de passarinho*, São Paulo, Martins ed./MEC, 1972.

ANDRADE Mário de, “A escrava que não é Isaura”, *Obra Imatura*. São Paulo, Livraria Martins Ed./INL, 1972. p.201-300

ANDRADE Mário de, *A gramatiquinha da fala brasileira in* Edith Pimentel Pinto, *A gramatiquinha de Mário de Andrade*. S. Paulo, Livraria Duas Cidades/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 335-462.

ARANTES Paulo Eduardo, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira – Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo, Editora Paz e Terra S/A, 1992.

ARARIPE JÚNIOR Tristão de Alencar, *José de Alencar – Perfil literário, in Obra crítica*. Vol. I – 1868-1887. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958.

ARARIPE JÚNIOR, *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo, LTC/EDUSP, 1978.

ASSIS José Maria MACHADO DE, “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade”, *Novo Mundo*, 24/3/1873, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1997 (Obra completa, Vol.III, " Crítica ")

AZEVEDO Carmen Lúcia de, CAMARGOS Márcia, SACHETTA Vladimir, *Monteiro Lobato – Furacão na Botocúndia*. São Paulo, Editora SENAC, 1998.

BAGNO Marcos, *A norma oculta – Língua e poder na sociedade brasileira*, São Paulo, Parábola Editorial, 2003.



BERND Zilá, *Littérature brésilienne et identité nationale (Dispositifs d'exclusion de l'autre)*, Paris, L'Harmattan, 1995

BOECHAT Maria Cecília, *Paraísos Artificiais – O Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003

BOSI Alfredo, *Dialética da colonização*, São Paulo, Cia.das Letras, 1992.

-----, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Ed.Cultrix, 1977.

-----, *A literatura brasileira - Vol.V - O pré-Modernismo*, São Paulo, Cultrix, 5a. edição, 1966.

BRITO Mário da Silva, *História do Modernismo brasileiro - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira/MEC, 1971.

BROCA José Brito, "Coelho Neto, romancista", *O Romance Brasileiro (de 1752 a 1930)*, op. cit.

-----, "O drama político de Alencar", p.1039-1047, Vol. IV. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda. 1960 (Obra completa de José de Alencar)

-----, *Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos – Vida literária e Romantismo brasileiro*. São Paulo, Polis/INL/MEC, 1979.

-----, *Naturalistas, Parnasianos e Decadistas – Vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas (SP), Editora da UNICAMP, 1991.

CANDIDO Antonio, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, ed. Ática, 1989

-----, *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos) – 2º volume (1836-1880) (2ª.ed.)*, São Paulo, Livraria Martins Ed. [1964 – date d'impression]

-----, *Literatura e Sociedade*. São Paulo, taq/Folha de São Paulo, 2000.

-----, *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo, EDUSP, 1988, "Série Passado e Presente – Teses - Tese apresentada, em 1945, ao concurso para provimento da Cadeira de Literatura Brasileira".

-----, "Cururu" p.1-24, "A literatura e a formação do homem", p.81-89; "A dimensão utópica da ilustração", p.91-95; "Literatura, espelho da América?", p.105-113; *Remate de males - Revista do Departamento de Teoria Literária*, UNICAMP - Instituto de Estudos da Linguagem, N° especial ANTONIO CANDIDO, 1999.

-----, "Littérature et sous-développement", *L'Endroit et l'Envers – Essais de littérature et sociologie*. Paris, Ed. Métailié/Ed.Unesco, p.233-259.

CANDIDO Antonio e CASTELLO José Aderaldo, *Presença da literatura brasileira – Vol. II – Romantismo, Realismo, Parnasianismo, Simbolismo; Vol. III – Modernismo*. São Paulo, Difel, 1978 et 1983

CASA DE RUI BARBOSA Fundação - Centro de Pesquisas -Setor de Filologia, *Sobre Pré-Modernismo*, Rio de Janeiro, FCRB, 1988.

CASTELLO José Aderaldo, *Antologia do Ensino literário paulista – III*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1960 [date d'impression].

CASTELLO José Aderaldo, *Textos que interessam à história do romantismo – I*. S.Paulo, Conselho Estadual de Cultura/Comissão de literatura, 1960 [date d'impression].

CASTELLO José Aderaldo, *Aspectos do romance brasileiro*. Rio de Janeiro, MEC/Serviço de Documentação, s/d.

CÉSAR Guilhermino, (Seleção e apresentação) *Historiadores e críticos do romantismo. I – A contribuição européia: crítica e história literária*. São Paulo, EDUSP, 1978.

CHAVES Flávio Loureiro, *História e Literatura*. Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

CHIAPPINI Lígia. " Literatura e história – Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos ", *LITERATURA E SOCIEDADE*, Universidade de São Paulo – F.F.L.C.H. – Departamento de teoria literária e Literatura comparada – (Edição comemorativa – 10 anos de fundação do departamento). N° 5, São Paulo, 2000, p.18-28

COUTINHO Afrânio (Org.), *A literatura no Brasil*, Vol. III, T.1, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959; et 2ª. ed., Rio de Janeiro, Editora Sul Americana S/A, 1969.

-----, (org.), *A Polêmica Alencar-Nabuco*, Rio de Janeiro, Ed.Tempo Brasileiro, 1965.

-----, *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*. Rio de Janeiro, José Olympio/EDUSP, 1968.

CUNHA Celso, *Língua portuguesa e realidade brasileira*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1970.

CUNHA Ciro Vieira da, *No tempo de Paula Nei*. São Paulo, Edição Saraiva, 1950.

DALCASTAGNÈ Regina - *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005

DALCASTAGNÈ Regina - "A personagem do romance brasileiro contemporâneo". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26. Brasília, julho/dezembro de 2005, p. 13-71

DIAS Carmen Lydia de Souza, *Paixão de Raiz (Valdomiro Silveira e o Regionalismo)*, São Paulo, Ed. Ática, 1984.

FAORO Raymundo, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1988.

FARIA Otávio de, “Coelho Neto”, in Afrânio COUTINHO (Org.), *A literatura no Brasil*, Vol. III, 1969, *op. cit.*

FREIXEIRO Fábio, *Alencar – Os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1977 (Col. “Estudos e Documentos”, Vol. IV, T. 1)

GIACOMOZZI Gilio, OLIVEIRA Maria Helena Martins de, e SAN MARTIN Maria Rezende, *Uma real posição para Valdomiro Silveira - Boletim do Grupo de pesquisa em lingüística e matemática*, (Universidade de Taubaté) n° 11, 1980, Taubaté, SP.

GÓES Fernando, “Notícia (incompleta) sôbre a literatura do café” in *O Espelho infiel – Estudos e Notas de Literatura*. S.Paulo, Conselho Estadual de Cultura - Comissão de Literatura, 1966 [date d’impression]. [1<sup>ère</sup> publication dans le Diário de S.Paulo, édition spéciale sur le café, 1955].

GOMES Heloísa Toller, *O Negro e o Romantismo brasileiro*. São Paulo, Atual Editora Ltda, 1988, “Série Lendo”.

GUIMARÃES Bernardo, “Prólogo às Folhas do outono”, in CASTELLO, José Aderaldo, *Textos que interessam à história do romantismo – I*, *op.cit.*

HOLLANDA Aurélio Buarque de, (org.) *O Romance Brasileiro (de 1752 a 1930)*. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1952.

IOKOI Zilda Márcia Gricoli, “Jeca Tatu contraposto aos Parceiros do Rio Bonito: diálogos entre Lobato e Candido”, p.255-270, *Leituras cruzadas – Diálogos da História com a Literatura*, Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

LAJOLO Marisa, *Monteiro Lobato – Um brasileiro sob medida*. São Paulo, ed. Moderna, 2002.

LEITE Dante Moreira, *O caráter nacional brasileiro – História de uma ideologia*. São Paulo, Livraria Pioneira Ed., 1983.

LIMA Herman, *Introdução Geral, “Coelho Netto: As duas faces do espelho”*, p.XI-LXXXII *Volume 1 – Romances*, Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda. 1958 (*Obra Seleta de Coelho Neto*)

LOPEZ Luiz Roberto, *Cultura Brasileira – De 1808 ao Pré-Modernismo*. Porto Alegre, Ed.da Universidade/UFRGS, 1995.

MACHADO NETO Antônio Luís, *Estrutura Social da República das Letras (Sociologia da Vida Intelectual Brasileira – 1870-1930)*. São Paulo, EDUSP/Editorial Grijalbo Ltda., 1973.

MAGALHÃES Basílio de, *Bernardo Guimarães – esboço biographico e critico*. Rio de Janeiro, Typographia do Annuario do Brasil, 1926.

MAGALHÃES JÚNIOR Raimundo, *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro, MEC/Ed. Civilização Brasileira, 1977.

MARTINS Wilson, *O Modernismo (1916 – 1945) – (A literatura brasileira - Vol. VI)* - São Paulo, Cultrix, 1973.

MARTINS Wilson, *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, 2 vol.

MELO Gladstone Chaves de, *Alencar e a “Língua brasileira” - (Seguida de Alencar, cultor e artífice da língua)*. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, 1972.

MENEZES Raimundo de, *José de Alencar*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1965 [date d'impression]

MENEZES Raimundo de, *Cartas e Documentos de José de Alencar*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1967 [date d'impression]

MERQUIOR José Guilherme, *De Anchieta a Euclides – Breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1977.

MILLIET Sérgio, *Diário Crítico*, São Paulo, Livraria Martins, 10 volumes, 1944-1959.

MORAES Marcos Antonio de, “Coelho Netto entre Modernistas”, *Literatura e Sociedade*, N° 7, “Modernismo”, Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, São Paulo, 2003-2004.

MORAES Péricles, *Coelho Netto e sua obra*, Porto, Livraria Chardron, de Lello & Irmão, Ltda. 1926.

NAXARA Márcia Regina Capelari, *Cientificismo e Sensibilidade Romântica – Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília, Editora UNB, 2004.

PEREIRA Lúcia Miguel, *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*, São Paulo, Livraria José Olympio, 1950.

PESAVENTO Sandra JATAHY – (Org.), *Leituras cruzadas – Diálogos da História com a Literatura*, Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

PROENÇA M. CAVALCANTI, *José de Alencar na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1972.

PROENÇA M. CAVALCANTI, *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro, Ed.Civilização Brasileira, 1974.

RABASSA Gregory, *O negro na ficção brasileira – meio século de história literária*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1965.

RAMOS Péricles Eugênio da Silva, "Valdomiro Silveira e as origens do regionalismo sertanejo em nossa ficção", Préface à Valdomiro Silveira, *Nas serras e nas furnas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975

RIBEIRO Luís Filipe, *Mulheres de Papel – Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói, EDUFF - Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996.

RIO João do, *O momento literário*, Rio de Janeiro, Edições do Depto. Nacional do Livro/Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

RODRIGUES Antonio Edmilson Martins, *José de Alencar – O Poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2001.

RODRIGUES A. Medina, CASTRO Dácio A., TEIXEIRA Ivan P., *Antologia da Literatura Brasileira*. S. Paulo, Marco Editorial, 1979.

SCHWARZ Roberto, *Ao vencedor as batatas – Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1981

SEVCENKO Nicolau, *Literatura como missão – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. S.Paulo, Ed. Brasiliense, 1999.

SILVA Hebe Cristina, *Imagens da escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*. “Dissertação de mestrado”. Directeur de recherches: Prof. Márcia Azevedo de Abreu, Campinas, UNICAMP, 2004

SODRÉ Muniz, *Claros e Escuros – Identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, Editora Vozes, 1999.

SODRÉ Nelson Werneck, “José de Alencar (A ficção numa sociedade escravocrata)”, *A ideologia do colonialismo*, Rio de Janeiro, MEC/ISEB, 1961.

SODRÉ Nelson Werneck, *O Naturalismo no Brasil*, Rio de Janeiro, Ed.Civilização Brasileira S/A, 1965

SODRÉ Nelson Werneck, *História da Literatura Brasileira – Seus Fundamentos Econômicos*, Rio de Janeiro, Ed.Civilização Brasileira S/A, 1969

SÜSSEKIND Flora, “As vítimas-algozes e o imaginário do medo”, estudo introdutório a Joaquim Manuel de Macedo, *As vítimas-algozes – Quadros da escravidão*. São Paulo/Rio de Janeiro, Ed.Scipione/Casa de Rui Barbosa, 1991.

SÜSSEKIND Flora, *O Brasil não é longe daqui – O narrador, a viagem*. São Paulo, Cia.das Letras, 2000.

TELES Gilberto Mendonça, *A escrituração da escrita – Teoria e prática do texto literário*. Petrópolis, RJ, 1996.

VENTURA Roberto, *Estilo Tropical – História cultural e polêmicas literárias no Brasil – 1870-1914*. São Paulo, Cia. das Letras, 1991.

VERISSIMO José, *Estudos de Literatura Brasileira – Segunda série*. Rio de Janeiro, H. Garnier Livreiro-Editor, 1899 et “O Sr. Coelho Netto” in *Quarta série*, H. Garnier Livreiro-Editor, 1910.

## HISTOIRE et CIVILISATION DU BRESIL

ALENCASTRO Luiz Felipe de, « Vida privada e ordem privada no Império » *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional* – (Introd. et Org.). São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

ANTONIL André João (pseudônimo de João Antônio ANDREONI) *Cultura e opulência do Brasil [1711]*. S.Paulo, Cia. Editora Nacional, 1967.

BOSI Alfredo, (Org.), *Cultura brasileira – Temas e situações*, São Paulo, Editora Ática, 2002.

BOSI Alfredo, “A escravidão entre dois liberalismos”, *Estudos Avançados*. S.Paulo, IEA/USP, set/dez 1998, vol. 2, n° 3, p. 4-39.

CALDEIRA Jorge, *Mauá: empresário do Império*. São Paulo, Cia. das Letras, 1995.

CANDIDO Antonio, *Os parceiros do Rio Bonito- Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo, Livraria Duas Cidades Ltda./Editora 34 Ltda., 2001.

COSTA Emilia Viotti da, *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas Ltda, 1979.

FRANCO Maria Sylvia de Carvalho, *Homens livres na Ordem Escravocrata*, São Paulo, Editora UNESP, 1997.

FREYRE Gilberto, *Casa Grande & Senzala [1933]*. São Paulo, Círculo do Livro, 1980.

FREYRE Gilberto, *Região e Tradição*. Rio de Janeiro, Gráfica Record Editôra, 1968.

FREYRE Gilberto, “José de Alencar, Renovador das letras e crítico social”, Préface à *O tronco do ipê*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1955 (Obra completa).

FREYRE Gilberto, *Heróis e vilões no romance brasileiro*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1979.

GORENDER Jacob, “Liberalismo e escravidão”, *Estudos avançados, Escravismo*, USP –Vol. 16, n° 46, set/dez 2002, p.209-221

HOLANDA Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, [1936]. São Paulo, Cia. Das Letras, 1995.

HOLANDA Sérgio Buarque de, *Caminhos e Fronteiras*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1994.

JOFFILY Geraldo Irenêo, *O Quebra-quilo – A revolta dos matutos contra os doutores – 1874*, Brasília, Thesaurus, 1977.

LEAL Victor Nunes, *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo, Editora Alfa-Omega, 1975.

MARTINS Wilson, *História da Inteligência Brasileira*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1996. Vol. II (1794-1855); Vol. III (1855-1877); Vol. IV (1877-1896); Vol. V (1897-1914); Vol. VI (1915-1933).

MARTIUS Carl Friedrich von Martius e SPIX Johann Baptist von, *Viagem pelo Brasil – 1817 a 1820*, in Diáulas RIEDEL, Ernani Silva BRUNO *A Cidade, o Mar e as Serras*, *op.cit.*

MAURO Frédéric *La vie quotidienne au Brésil au temps de Pedro Segundo – 1831-1889*, Paris, Hachette, 1980.

NABUCO Joaquim, *O abolicionismo* [1ª ed. 1883, Londres], Rio de Janeiro, Nova Fronteira ; São Paulo, Publifolha, 2000.

PRADO Paulo, *Retrato do Brasil - Ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo, Cia das Letras, 1999

PRADO Jr. Caio, *Formação do Brasil Contemporâneo - Colônia*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1961.

QUEIROZ Maria Isaura Pereira de, *Cultura, Sociedade Rural, Sociedade Urbana no Brasil*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos/São Paulo, EDUSP, 1978.

RIBEIRO Darcy, *O povo brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1997.

RUGENDAS Johann Moritz, *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo, Livraria Martins Ed./Círculo do Livro, s/date

SEVCENKO Nicolau, *História da vida privada no Brasil –República: da Belle Époque à Era do Rádio* – (Org.). São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

SILVA Eduardo, *Barões e Escravidão – Três gerações de fazendeiros e a crise da estrutura escravista*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira/INL/Fundação Pró-Memória, 1984.

SODRÉ Nelson Werneck, *Panorama do Segundo Império*, Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1998, 350 p.

TAUNAY Affonso de E., *Estudos de história paulista*. São Paulo, Diário Oficial, 1927 – (*Separata do Tomo III dos Annaes do Museu Paulista*), 125 p.

TESCHAUER Carlos, “Os naturalistas viajantes dos séculos XVIII e XIX no Brasil”, *Anais do Congresso Internacional de História da América* (1922) t.V, p. 367-434. *Revista do I.H.G.B.*, Tomo especial, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1927.

TINHORÃO José Ramos, *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34, 1998. [1ª. edição 1990, Editorial Caminho, Lisboa].

VELLOSO Mônica, *Que cara tem o Brasil? – As maneiras de pensar e sentir o nosso país*, Rio de Janeiro, Ediouro Publicações S/A, 2000.

ZWEIG Stefan, *Le Brésil, terre d'avenir*. Paris, Ed. Albin Michel, 1942.

### *Histoire du café*

ANDRADE Eloy de, *O Vale do Paraíba*. Rio de Janeiro, édition privée, 1989, 409 p. [Manuscrit rédigé pour le centenaire de l'indépendance, en 1922]

ARAÚJO Filho J.R., *O café, riqueza paulista*. (Separata do *Boletim Paulista de Geografia*), n° 23, julho de 1956, São Paulo, p.78-135.

BAPTISTA Filho Olavo, *A fazenda de café em São Paulo*. Rio de Janeiro, Ministério da Agricultura, Serviço de Informação Agrícola, 1952, ("Documentário da vida rural") n° 2.

BATTISTONI Filho Duílio, "O Comissário de café: alguns aspectos de sua atuação", p. 129-137, *Notícia Bibliográfica e Histórica*, Campinas, Pontifícia Universidade Católica, Ano XXXVI, N° 193, abril-junho 2004.

BEIGUELMAN Paula, *A formação do povo no complexo cafeeiro – Aspectos políticos*. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1977.

BEIGUELMAN Paula, *A crise do escravismo e a grande imigração*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1981.

BRUNO Ernani Silva, *Café & negro – Contribuição para o estudo da economia cafeeira de São Paulo na fase do trabalho servil*. São Paulo, Atlanta Editorial, 2005

CATELLI Jr. Roberto, *Brasil: do café à indústria*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1992.

DELFIN Netto Antonio, *O problema do café no Brasil* [tapuscrit, sans date ni lieu d'édition]

HOLANDA Sérgio Buarque de et MAIA Tom, *Vale do Paraíba – Velhas fazendas*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1976.

LAPA José Roberto do Amaral, *A economia cafeeira*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.

MAGALHÃES Basílio de, *O café na História, no Folclore e nas Belas-artes*, São Paulo, Cia.Ed.Nacional, 1980 [1<sup>ère</sup> éd. 1937] (*Col. Brasiliana*, vol.174)

MARTINS Ana Luiza, *Império do café – A grande lavoura no Brasil – 1850-1890*, São Paulo, Atual Editora Ltda. 1990.

MATOS Odilon Nogueira de, *Café e Ferrovias – A evolução ferroviária de São Paulo e do desenvolvimento da cultura cafeeira*. Campinas, Pontes Editores, 1990.

MAURO Frédéric Mauro, *Histoire du café*, Paris, Ed. Desjonquières, 1991.



MILLIET Sérgio, *Roteiro do café e outros ensaios*. Edição definitiva. São Paulo, BIPA-Editora, 1946.

MOREIRA Sílvia, *São Paulo na Primeira República*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

MOTTA Sobrinho ALVES, *A civilização do café – 1820-1920*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1978.

OLIVEIRA Teixeira de, *Vida maravilhosa e burlesca do café*, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti Editores, 1942.

QUEIROZ Suely R.Reis de, *A abolição da escravidão*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

QUEIROZ Maria Isaura Pereira de, “A estratificação e a mobilidade social nas comunidades agrárias do vale do Paraíba, entre 1850 e 1888”, São Paulo, Departamento de História da FFLCH da USP, *Revista de História*, n° 11, 1956, p. 195-218.

RIOS José Artur, “O café e a mão-de-obra agrícola”, *Ensaio sobre café e desenvolvimento econômico*. Rio de Janeiro, Ministério da Indústria e do Comércio/IBC, 1973.

SANT’ANNA Sonia, *Barões e escravos do café – Uma história privada do Vale do Paraíba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

STEIN Stanley Julian, *Vassouras, Um município brasileiro do café, 1850-1900*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990 [1<sup>ère</sup> éd. sous le titre *Grandeza e decadência do café no Vale do Paraíba*, São Paulo, Brasiliense, 1961].

SCHWARCZ Lilia Moritz, *Retrato em branco e negro – Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

TAUNAY Affonso de E., *Pequena História do Café no Brasil (1727-1937)*. Rio de Janeiro, Departamento Nacional do Café, 1945.

## THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés – langue, discours, société*. Paris, Nathan Université, 2004.

AUERBACH Erich, *Mimésis – La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, Gallimard, 1968.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, BERSANI Léo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michel, WATT Ian, *Littérature et réalité*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.

BERMAN Antoine, *L’épreuve de l’étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

- BURKE Kenneth, *Teoria da forma literária*. São Paulo, Editora Cultrix/EDUSP, 1969.
- CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*. Paris, Quadrige/PUF, 2000
- COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie – Littérature et sens commun*. Paris, Ed. du Seuil, 1998.
- GEFEN Alexandre, *La mimésis*. Paris, GF Flammarion, 2002.
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Ed. du Seuil, 1966.
- , *Figures II*, Paris, Ed. du Seuil, 1969.
- , *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972.
- , *Palimpsestes – La littérature eu second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- , *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983
- , *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
- HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1997.
- KUNDERA Milan, *L'art du roman – essai*. Paris, Gallimard, 1986.
- PRETI Dino, *Sociolingüística – Os níveis da fala – Um estudo sociolingüístico do diálogo literário*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1977.
- RABAU Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- TADIÉ Jean-Yves, *La critique littéraire au XX s*, Paris, Pierre Belfond, 1987.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine – le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris, Ed. du Seuil, 1981.
- VOISIN-FOUGERE Marie-Ange, *L'ironie naturaliste – Zola et les paradoxes du sérieux*. Paris, Honoré Champion, 2001.
- WALLEK René et WARREN Austin, *Teoria da literatura*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1962 [date d'impression].
- ZIMA Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

## OEUVRES LITTÉRAIRES DIVERSES

### FICTION

AGUIAR Flávio – (Org.), *Com palmos medida – Terra, trabalho e conflito na literatura brasileira*, São Paulo, BOITEMPO EDITORIAL/Casa Editora Perseu Abramo, 1999.

ALENCAR Mario, *José de Alencar*, Rio de Janeiro/Paris, Livraria Garnier, 1922, *Collecção Aurea – Páginas escolhidas dos maiores escriptores*.

ALMEIDA Júlia Lopes de, *Cruel amor* [1<sup>ère</sup> éd. 1911], São Paulo, Ed. Saraiva, 1963.

ALMEIDA Júlia Lopes de, *Ancia eterna*, Rio de Janeiro/Paris, H.Garnier, Livreiro-Editor, 1903.

ARINOS Affonso, *Pelo Sertão* [1<sup>ère</sup> éd. 1898]. Rio de Janeiro, F.Briguiet & Cia. Editores, 1947.

AUSTEN Jane, *Orgueil et préjugés*. Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1979.

AZEVEDO Aluísio, *O mulato*, (1<sup>ère</sup> éd. 1881 à São Luís do Maranhão] São Paulo, Livraria Martins Editora, 1959 [date d'impression].

BALZAC Honoré de, *Le Cabinet des Antiques*. Paris, Édition Gallimard, 1999.

COELHO NETTO Henrique Maximiniano, *Miragem* [1<sup>ère</sup> éd. 1895], Porto, Livraria Chardron, de Léo § Irmão, 1909. 2e.éd.

COELHO NETTO Henrique Maximiniano, *Sertão* [1<sup>ère</sup> éd. 1896], Lisboa, Livraria Lello (Chardron), 1933.

COELHO NETTO Henrique Maximiniano, *A Conquista*. [1<sup>ère</sup> éd. 1899], Porto, Livraria Chardron, de Léo § Irmão, 1909. 3e.éd.

COELHO NETTO Henrique Maximiniano, *Conferências literarias*, Paris/Rio de Janeiro, H. Garnier, Livreiro-Editor, 1911.

DOLORES Carmen [pseudonyme d'Emília Moncorvo Bandeira de Melo], *A luta* [1<sup>ère</sup> éd. 1911]. Florianópolis, Editora Mulheres/EDUNISC, 2001.

ESTRADA Luís Gonzaga Duque. *Mocidade Morta*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Fundação CASA DE RUI BARBOSA, 1995.

GUIMARÃES Bernardo, *O ermitão de Muquém* [1<sup>ère</sup> éd.1869]. MEC/INL, Brasília, 1972.

GUIMARÃES Bernardo *O Seminarista* [1<sup>ère</sup> éd. 1872]. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira/INL/MEC, 1976, p.169-279.

JURUÁ Abel [pseudonyme d'Iracema Guimarães Vilela, fille de Luís Guimarães Jr.], *Nhonhô Rezende – Romance*, Rio de Janeiro, Livraria Ed. Leite Ribeiro & Maurillo, 1918.

MACEDO Joaquim Manuel de, *A Moreninha* [1<sup>ère</sup> éd. 1844]. Rio de Janeiro, Pallas S/A, 1975.

PATROCÍNIO José do, *Motta Coqueiro ou A Pena de Morte*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Ed./SEEC, 1977 [1<sup>ère</sup> éd. 1877]

PICCHIA Paulo MENOTTI DEL, *Flama e argila*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1958 [date d'impression].

PIRES Cornélio, *Conversas ao pé do fogo – Estudinhos – Costumes – Contos – Anecdotas – Scenas da escravidão*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado S/A, 1987, [Réédition en facsimilé de la 1<sup>ère</sup> édition, de 1921].

SALGADO Plinio, *O estrangeiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1936.

SHAKESPEARE, *Hamlet*. Paris, Aubier - trad. Maurice Castelain, 1973 [date d'impression] (Coll.bilingue).

SILVEIRA Valdomiro, *Os caboclos (contos)*. [1<sup>ère</sup> éd. 1920] Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1962.

----- *Nas serras e nas furnas (contos)*. [1<sup>ère</sup> éd. 1931] Rio de Janeiro, MEC/INL/Ed. Civilização Brasileira, 1975.

----- *Leréias – Histórias contadas por eles mesmos*. São Paulo, Livraria Martins Ed., 1945.

SCOTT Walter, *La fiancée de Lamermoor*. Paris, Stock, 1993.

TÁCITO Hilário [pseudonyme de José Maria de Toledo Malta], *Madame Pommery* [1<sup>ère</sup> éd. 1920]. São Paulo, Editora Ática, 1998.

TAUNAY Alfredo D'Escragnolle, Visconde de, *Inocência*, São Paulo, Ed. Ática, 1995.

TAVARES Zulmira Ribeiro, *Café pequeno*. São Paulo, Cia. das Letras, 1995.

## LETTRES ET CHRONIQUES

ADAM Paul, *Les visages du Brésil*, Paris, Pierre Lafitte et Cie., 1914.

ALENCAR José de, “Ao correr da pena”, p.639-848; “Cartas sobre *A confederação dos Tamoios*, por Ig.” p.863-922; “O vate bragantino”, p.983-1007; “Cartas de Erasmo”, p.1049-1183; “A corte do leão – obra escrita por um asno”, p.1184-1196; “A festa macarrônica”, p.1196-1203, in Vol. IV. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda. 1960 (Obra completa). “Como e porque sou

romancista” [1<sup>ère</sup> éd. 1873] p. 125-155, in Vol. I, Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda., 1958 (Obra completa).

COELHO NETTO Henrique Maximiniano, *Por montes e valles*. [En couverture:] Livraria Francisco Alves – Rio de Janeiro - São Paulo - Belo Horizonte. [En page de garde:] Anselmo Ribas [pseudonyme] *Por montes e Valles (Ouro Preto e Vassouras)*, Rio de Janeiro, Oficinas da Livraria Moderna, Domingos de Magalhães – editor propietario; J.G. de Azevedo e Cia editores – 33 rua Uruguaiana [date en début de chapitre sur Vassouras: 1893]

LOBATO José Bento MONTEIRO, *Idéias de Jeca Tatu* [1<sup>ère</sup> éd. 1919]; *Mundo da Lua - Fragmentos* [1<sup>ère</sup> éd. 1923]; *A Barca de Gleyre* [Lettres à Godofredo Rangel] (2 tomes); *Cartas escolhidas* [Lettres diverses] 2 tomes; *Conferências, Artigos e Crônicas*; “Estradas” in *Na antevéspera* [1<sup>ère</sup> éd. 1933]. São Paulo, Brasiliense, 1959 (Obra completa).

ZWEIG Stefan, *Le Brésil – Terre d’avenir*. Paris, Ed. Albin Michel, 1942.

## OEUVRES LITTÉRAIRES SUR LES FAZENDAS DE CAFÉ

### FICTION

AGUDO José, *Cartas d’Oeste*. São Paulo, Empresa Typographica Editora “O Pensamento”, 1914.

ALENCAR José de, *Til* – [1<sup>ère</sup> éd. 1872], *Romances ilustrados de*, Vol.5 – II *A pátria brasileira – D. A sociedade rural*. Edição comemorativa do centenário de morte do autor, Rio de Janeiro, José Olympio, Brasília, INL, 1977.

ALMEIDA Júlia Lopes de, *A família Medeiros* [1<sup>ère</sup> éd. 1892]. Rio de Janeiro, Empresa Nacional de Publicidade, 1919.

ANDRADE José Oswald de Sousa, *Marco Zero* - T. I – “A revolução melancólica” [1<sup>ère</sup> éd. 1943]. T. II – “Chão” [1<sup>ère</sup> éd. 1945]. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1978.

BRANDÃO Geraldo, *Café amargo*, São Paulo, Editora Brasiliense, [date de la préface de Fernando Azevedo] 1966.

DONATO Hernâni, *Chão Bruto – Romance mural – A conquista do extremo sudoeste paulista*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1977.

DONATO Hernâni, *Filhos do Destino – História do Café e do Imigrante em São Paulo*. São Paulo, Clube do Livro, 1980.

ELLIS Myriam, *O café – Literatura e história* [anthologie]. São Paulo, Ed. Melhoramentos/EDUSP, 1977.

GUIÃO João, *Tribulações de um grão de café (Páginas rústicas)*. Ribeirão Preto (SP), Typographia Livro Verde – G.Dionysio, 1919.

GUIÃO João Rodrigues, *Flor de Café – O romance de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto (SP), Distribuição da Livraria Valada, 1944.

LOBATO José Bento MONTEIRO, “Cidades mortas” (1906), “Vidinha ociosa” (1906), “O luzeiro agrícola” (1910) in *Cidades mortas* [1<sup>ère</sup> éd. *Revista do Brasil* – sous-titre: “*Contos e impressões*” – 1919]. “As fitas da vida”, “Os negros”, “Uma história de mil anos” (11/1922) in *Negrinha*. São Paulo, Brasiliense, 1959 (Obra completa)

MACEDO Joaquim Manuel de, *As vítimas-algozes – Quadros da escravidão*. São Paulo/Rio de Janeiro, Ed.Scipione/Casa de Rui Barbosa, 1991 [1<sup>ère</sup> édition 1869]

MARINS Francisco, *Clarão na Serra*, São Paulo, Ed.Melhoramentos 1967.

-----, *Grotão do café amarelo*, São Paulo, Ed.Melhoramentos, 1965.

NIOS [pseudonyme de Nina Felício dos Santos], *Colhendo – Romance de costumes paulistas*. Rio de Janeiro, Oficinas graphicas do Jornal do Brasil, 1914.

PENNA Cornélio, *A menina morta*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio/INL, 1970. [1<sup>ère</sup> édition 1954]

RIBEIRO Júlio, *A carne* [1<sup>ère</sup> éd. 1888], Rio de Janeiro, EDIOURO, 12<sup>a</sup> edição [sans date]

RIEDEL Diaulas, BRUNO Ernani Silva, *O Planalto e os Cafezais (São Paulo) et A cidade, o Mar e as Serras (Espírito Santo, Rio de Janeiro, Distrito Federal)*. São Paulo, Editora Cultrix Ltda., 1959. (*Col. Histórias e Paisagens do Brasil*)

SILVEIRA Valdomiro, « Gunga-Muquixe », p. 7-12 [sur l'époque de l'esclavage] ; « Última carpa », p.47-50 [sur le figure du « parceiro » ou « empreiteiro »] in *Nas serras e nas furnas*, Rio de Janeiro, Ed.Civilização Brasileira/MEC, 1975 [1<sup>ère</sup> éd., 1931, Cia.Ed.Nacional]; « História antiga », p.102-106 [sur la sécheresse du café et la vente obligée des esclaves]. in *Os caboclos (contos)*. [1<sup>ère</sup> éd. 1920] Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1962,

TAUNAY Visconde de, *A mocidade de Trajano* [1<sup>ère</sup>. éd. 1871, sous le pseudonyme de Sylvio Dinarte] São Paulo, Biblioteca Academia Paulista de Letras, Volume 13, 1984, 2<sup>ème</sup> édition.

## LETTRES ET CHRONIQUES SUR LES FAZENDAS DE LA VALLÉE

BINZER Ina von (1856-1916), *Os meus romanos – alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil* [1<sup>ère</sup> éd.en allemand, 1887; 1<sup>ère</sup> éd. en portugais, 1956, Editora Anhembi]. São Paulo, Editora Paz e Terra S/A, 1994. (*Edição bilingüe alemão-português*).

LOBATO José Bento MONTEIRO, “O Vale do Paraíba – diamante a lapidar” in *Idéias de Jeca Tatu* [1<sup>ère</sup> éd. 1919]. “A onda verde”, “O grilo”, in *A Onda Verde* [1<sup>ère</sup> éd. 1920]. São Paulo, Brasiliense, 1959 (Obra completa)

## **BIBLIOGRAPHIES, DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES**

AMARAL Amadeu, *O dialeto caipira - Gramática – Vocabulário*, São Paulo, Ed. Hucitec/INL-MEC, 1982.

BLAKE Augusto Victorino Alves SACRAMENTO, *Diccionario bibliographico brasileiro*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1899.

BROCA J. Brito e SOUSA J. Galante de, *Introdução ao Estudo da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1963. (Col. Enciclopédia Brasileira – Biblioteca de Obras Subsidiárias) [bibliographie critique de l’histoire de la littérature brésilienne]

BRUNEL Pierre (Dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris, Editions du Rocher, 1988.

CARPEAUX Otto Maria, *Pequena bibliografia crítica da Literatura Brasileira* [1<sup>ère</sup> éd. 1949]. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1968.

CASCUDO Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, INL/MEC, 1962.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Ed. Jupiter, 1969.

COUTINHO Afrânio e SOUSA José Galante de; *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo, Global Editora, Fundação Biblioteca Nacional/DNL, Academia Brasileira de Letras, 2001.

DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972.

DUPRIEZ Bernard, *Gradus – Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris, Ed.10/18, 1984.

HOUAISS Antonio, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001. 1<sup>a</sup>. ed.

PAES José Paulo, MOISÉS Massaud, *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira: biográfico, crítico, bibliográfico*, São Paulo, Cultrix, 1967.

REIS Carlos, LOPES Ana Cristina M., *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Editora Ática, 1988.

VAINFAS Ronaldo (Direção), *Dicionário do Brasil Colonial – (1500-1808)*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2000.

VAINFAS Ronaldo (Direção), *Dicionário do Brasil Imperial – (1822-1889)*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2002.



## INDEX DES AUTEURS CITÉS

Abreu, Márcia Azevedo de, 30  
Alencar, Heron de, 18  
Alencar, José de, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 53, 117, 138, 152, 240, 268, 359  
Alencar, Mario de, 26  
Alencastro, Luiz Felipe de, 61, 63, 71, 118, 138, 153, 268, 316  
Almeida, Júlia Lopes de, 286  
Alves, Castro, 74  
Amaral, Aracy, 45  
Amossy, Ruth, 245, 289  
Andrade, Eloy de, 69, 72, 102, 121, 145, 154, 278, 299, 305, 310  
Angelo, Ivan, 72  
Araripe Jr., 14, 26, 27, 39, 63, 270, 271, 280, 343, 352  
Arinos, Affonso, 4  
Assis, Machado de, 26, 39, 57  
Auerbach, Erich, 11, 35, 53, 190, 351  
Austen, Jane, 34  
Bakhtine, Mikhaïl, 15, 105, 106, 152, 189, 215, 240, 269, 313, 348  
Balzac, 22, 34, 35, 36, 41, 51, 53, 60, 111, 151, 186, 190, 211, 247, 265, 266, 319, 323, 338, 340, 341, 353  
Balzac, Honoré de, 247, 266, 319  
Barthes, Roland, 187  
Bersani, Leo, 187, 192, 266  
Binzer, Ina von, 337  
Blake, Augusto Victorino Alves Sacramento, 87  
Bosi, Alfredo, 43, 44, 95, 112, 280  
Brito, Mário da Silva, 48, 49, 73  
Broca, Brito, 45, 60, 282  
Brunel, Pierre, 301  
Burke, Kenneth, 175  
Camões, Luís de, 203  
Candido, Antonio, 5, 6, 7, 18, 23, 40, 69, 77, 79, 188, 227  
Carpentier, Alejo, 321  
Carvalho, Ronald de, 257  
Casculo, Luís da Câmara, 65, 138  
Castello, José Aderaldo, 46, 70  
Castro, Dácio A, 48  
Castro, Vicente Felix de, 237  
Coelho Neto, Henrique Maximiniano, 51, 53, 57, 58, 145, 183, 194, 195  
Coutinho, Afrânio, 18, 55, 96, 97, 202  
Cunha, Ciro Vieira da, 50  
Debret, Jean-Baptiste, 138  
Dutra, Valtensir, 202  
Faoro, Raymundo, 13  
Faria, Otávio de, 55, 57  
Franco, Maria Sylvia de Carvalho, 5, 7, 75, 83, 115  
Freyre, Gilberto, 65, 66, 145, 326  
Genette, Gérard, 20, 164, 191, 198  
Góes, Fernando, 86, 88  
Gomes, Heloisa Toller, 64  
Gomes, Heloísa Toller, 195, 323, 335, 340  
Guimarães, Bernardo, 43, 46, 193  
Hamon, Philippe, 187, 210  
Hershberg-Pierrot, Anne, 245, 289  
Hollanda, Aurelio Buarque de, 60  
Houaiss, 262, 374  
Kundera, Milan, 355  
Leite, Dante Moreira, 79, 80, 223  
Lima, Alceu Amoroso, 80

Lima, Herman, 194, 196, 204, 250, 303, 308  
Lobato, Monteiro, 7, 39, 55, 56, 72, 74, 100, 133, 144, 171, 242, 283, 284, 297, 316  
Macedo, Joaquim Manuel de, 90, 214, 336  
Machado, Antônio de Alcântara, 41  
Machado, Lourival Gomes, 49  
Machado, Regina M.A., 28, 81, 162, 348  
Magalhães Jr., 29, 31, 32, 40, 237, 268, 269  
Magalhães, Adelino, 97, 98, 99  
Magalhães, Basílio de, 42, 46, 82, 87, 88  
Martins, Wilson, 9, 113  
Mayr, W., 45  
Menezes, Djacir, 19, 26  
Milliet, Sérgio, 19, 49  
Moraes, Marcos Antônio de, 59  
Moraes, Péricles, 49  
Nabuco, Joaquim, 57, 95, 234  
Oliveira, Teixeira de, 62, 63  
Patrocínio, José do, 102  
Penna, Cornélio, 149, 347, 357  
Pereira, Lúcia Miguel, 23, 154, 236, 267, 279  
Pires, Cornélio, 7  
Preti, Dino, 322  
Proença, M. Cavalcanti, 69, 193, 203  
Rabassa, Gregory, 76, 321  
Rabau, Sophie., 198  
Raimond, Michel, 22, 186  
Reis, João José, 138  
Ribeiro, Júlio, 346  
Riffaterre, Michel, 187  
Rio, João do, 52, 56  
Rodrigues, A. Medina, 48  
Rodrigues, Antonio Edmilson Martins, 30  
Romero, Sílvio, 28, 33, 352  
Roubaud, Jacques, 34  
Sant'Anna, Sônia, 102  
Schwarz, Roberto, 28, 29, 39, 326  
Scott, Walter, 224, 234, 253, 271, 287, 299, 302, 313, 318, 341  
Sevcenko, Nicolau, 50  
Shakespeare, 51, 175, 212, 270, 271  
Silva, Hebe Cristina da, 30  
Silveira, Valdomiro, 4, 31, 131, 165  
Sodré, Muniz, 343  
Sodré, Nelson Werneck, 189  
Sousa, José Galante de, 202  
Stein, Stanley, 7, 82, 103, 233  
Susano, Luiz da Silva Alves d'Azambuja, 82, 83, 85  
Süssekind, Flora, 21, 90, 291  
Taunay, Affonso de E., 63, 81, 100, 102, 145, 230, 311  
Taunay, Visconde de, 72, 91, 207, 328, 346  
Teixeira, Ivan P., 48  
Thackeray, 289, 315  
Todorov, Tzvetan, 105  
Vainfas, Ronaldo, 136  
Varela, Fagundes, 73  
Ventura, Roberto, 91, 279  
Veríssimo, José, 40, 53, 113  
Voisin-Fougère, Marie-Ange, 197, 328, 333  
Watt, Ian, 187  
Zaluar, Augusto Emilio, 92  
Zima, Pierre, 97

# TABLE DES MATIÈRES

|  |            |
|--|------------|
| <b>SOMMAIRE.....</b>   | <b>3</b>   |
| <b>INTRODUCTION.....</b>   | <b>4</b>   |
| <b>UN CONTEXTE LITTÉRAIRE.....</b>   | <b>17</b>  |
| CHAPITRE I.....  | 22         |
| CORPUS PRINCIPAL – TEMPS DE L'ÉCRITURE ET TEMPS DES HISTOIRES.....   | 22         |
| Citations et références.....   | 24         |
| a) <i>Un premier temps de l'écriture des romans du corpus – les années 1870.</i> .....   | 26         |
| José de Alencar : un auteur de son temps.....  | 29         |
| Le politique.....  | 29         |
| La formation de l'écrivain.....  | 32         |
| L'œuvre analysée par le créateur.....  | 36         |
| La réception d'une création artistique.....  | 38         |
| Bernardo Guimarães : un écrivain méprisé pour cause de pédagogie ?.....  | 39         |
| L'homme plus visible que l'écrivain.....   | 40         |
| L'apport d'une vision du monde impliquée.....  | 42         |
| Un renouveau qui tarde à venir.....  | 44         |
| b) <i>Deuxième temps de l'écriture des romans – les années 1910.</i> .....   | 47         |
| Coelho Neto – un professionnel de l'écriture.....  | 49         |
| Témoignage d'une époque.....   | 50         |
| L'autocritique de l'écrivain.....  | 52         |
| Une réception très diversifiée.....  | 56         |
| c) <i>Un temps unique pour les histoires – Autour de 1850 - Premiers ébranlements d'un système de valeurs littéraires et autres.</i> ..... | 60         |
| <i>O Tronco do ipê</i> – une étrangeté pas encore inquiétante.....   | 63         |
| <i>A escrava Isaura</i> - un pamphlet séduisant et pas si bête.....  | 68         |
| <i>Rei Negro</i> – rachat épique et anachronique d'une dette du romantisme.....  | 73         |
| CHAPITRE II.....   | 77         |
| UNE PÉRIPHÉRIE LITTÉRAIRE.....   | 77         |
| a) <i>Ville et campagne – « Cidade » et « Roça »</i> .....   | 77         |
| Des oppositions toponymiques et valoratives.....   | 79         |
| b) <i>En amont : des documents historiques, des apologues, des contes.</i> .....   | 81         |
| L'histoire abusée par la littérature ?.....  | 81         |
| <i>O Capitão Silvestre</i> ...Premier roman brésilien sur le café : une lecture qui se voulait utile.....                                  | 86         |
| As vítimas algozes – <i>Un apologue de Joaquim Manuel de Macedo</i> .....  | 89         |
| c) <i>Les contes et chroniques des gens de peu.</i> .....  | 92         |
| <i>Um leilão na roça</i> et <i>O Coronel F</i> , de Augusto Emilio Zaluar.....   | 92         |
| d) <i>En aval – bilans et mémoires</i> .....   | 94         |
| Après 1888 - « Banzo » – un conte de Coelho Neto.....  | 94         |
| Casos da Roça - <i>Adelino Magalhães</i> .....   | 96         |
| <i>Le « Général Café »</i> et les « <i>Cidades mortas</i> » - <i>Monteiro Lobato</i> .....   | 99         |
| <b>PARTIE 1.....</b>   | <b>104</b> |
| <b>LA VALLÉE DANS LE TEMPS RACONTÉ.....</b>  | <b>104</b> |
| CHAPITRE I.....  | 105        |
| UN CHRONOTOPE.....   | 105        |
| a) <i>Le temps des fazendas – Métaphore et miroir de l'Empire.</i> .....   | 108        |
| Une vallée emblématique de son temps.....  | 112        |
| Un passé derrière l'autre.....   | 119        |
| b) <i>Le présent : explicitations et ambiguïtés</i> .....  | 124        |
| Un présent de désenchantement.....   | 124        |
| Le présent des histoires.....  | 126        |
| c) <i>Des épilogues de désolation et mort</i> .....  | 128        |
| CHAPITRE II.....   | 135        |
| LES LIEUX.....   | 135        |

|  |            |
|--|------------|
| a) <i>La fazenda qui se veut château</i> .....   | 144        |
| Les lieux et la couleur des noms - les deux pôles de la fazenda. ....  | 148        |
| Casa grande – une heureuse dénomination.....   | 148        |
| Senzala.....   | 149        |
| b) <i>Le salon éclairé et frivole</i> .....  | 151        |
| Les diverses répliques du salon.....   | 154        |
| Salons privés et salons publics.....   | 158        |
| c) <i>La cabane lieu des mythes</i> .....  | 160        |
| Le miroir qui redouble le monde.....   | 163        |
| Refuges ou repaires.....   | 165        |
| CHAPITRE III.....  | 167        |
| LE REGARD.....   | 167        |
| a) <i>Appropriation du paysage – un droit de maître</i> .....  | 167        |
| Regards distraits, gestes attentifs.....   | 167        |
| Regards organisateurs.....   | 170        |
| b) <i>Transgression du regard – un fait d’esclave</i> .....  | 171        |
| La transgression accomplie.....  | 171        |
| Une transgression annoncée.....  | 174        |
| Au-delà du jardin : paysage de lumière et clarté, nature d’ombre et mystère.....                             | 176        |
| <b>PARTIE 2</b> .....  | <b>185</b> |
| <b>LA TRAME DES COULEURS</b> .....   | <b>185</b> |
| CHAPITRE I.....  | 186        |
| LA POLYPHONIE DE LA FAZENDA RÉGIE PAR LE ROMAN.....  | 186        |
| a) <i>La mise en intrigue</i> .....  | 190        |
| Les intrusions intempestives.....  | 196        |
| Les citations et autres coprésences.....   | 198        |
| Références mythologiques et scientistes.....   | 199        |
| b) <i>Discours du narrateur et des personnages</i> .....   | 205        |
| Le narrateur induit l’intrigue.....  | 210        |
| Discours délégués et subjectivité.....   | 217        |
| CHAPITRE II.....   | 222        |
| RAPPORT DES FORMES ET DES COULEURS.....  | 222        |
| a) <i>Un chromatisme orienté et expressif</i> .....  | 222        |
| Des lignées spirituelles du noir au blanc.....   | 222        |
| Des couleurs qui s’attirent et se confondent.....  | 226        |
| Des couleurs qui se brisent.....   | 228        |
| b) <i>Les constellations</i> .....   | 230        |
| “ <i>Pai mineiro, filho cavaleiro, neto sapateiro</i> ” – grandeur et décadence en quelques générations..... | 232        |
| Le roi est mort, vive le roi.....  | 234        |
| Mariage et héritage.....   | 238        |
| Mariages d’esclaves.....   | 242        |
| CHAPITRE III.....  | 245        |
| INCARNATIONS DE QUELQUES CLICHÉS INCONTOURNABLES.....  | 245        |
| a) <i>Respect de l’ordre esclavagiste</i> .....  | 246        |
| Couleur de peau et sensualité.....   | 248        |
| Piété et pitié.....  | 252        |
| b) <i>La nature lieu d’éveil</i> .....   | 255        |
| c) <i>Entre Casa Grande et Senzala: – Feitor</i> .....   | 259        |
| <b>PARTIE 3</b> .....  | <b>264</b> |
| <b>LE CROISEMENT DES VOIX DE LA FAZENDA</b> .....  | <b>264</b> |
| CHAPITRE I.....  | 265        |
| FORMATION DES MAÎTRES.....   | 265        |
| a) <i>Formation et conformation d’un héritier</i> .....  | 265        |
| Histoires d’un jeune homme pauvre.....   | 267        |
| Un héritier idéal.....   | 273        |
| Des héritiers impossibles.....   | 274        |
| b) <i>L’héritier et le bachelier</i> .....   | 278        |
| Le produit affaibli d’une éducation privilégiée.....   | 284        |
| c) <i>L’usurpateur – la force et la beauté du diable étranger</i> .....                                      | 286        |
| L’usurpateur dans des miroirs multipliés.....  | 287        |

|   |            |
|---|------------|
| L'usurpateur qui vient du Nord – Lion contre Tigre.....                           | 289        |
| L'usurpateur à l'intérieur du bercail.....  | 291        |
| CHAPITRE II.....  | 293        |
| À L'INTÉRIEUR DE LA CASA GRANDE.....  | 293        |
| a) <i>Une parole informée chez les femmes – adéquation et transgression</i> ..... | 294        |
| L'éducation idéale des filles libres ou esclaves.....                             | 294        |
| Les fonctions « Mère » et « Éducatrice ».....                                     | 298        |
| Mãe Preta.....  | 298        |
| Mucama.....   | 305        |
| b) <i>Les convives</i> .....  | 310        |
| Compadre.....   | 310        |
| Le curé et le <i>subdelegado</i> .....  | 314        |
| Les Conseillers du Maître.....  | 317        |
| CHAPITRE III.....   | 321        |
| UN NOUVEAU LANGAGE, UNE VIEILLE MÉMOIRE – PAROLES D'ESCLAVES.....                 | 321        |
| a) <i>Le langage réaliste des esclaves</i> .....                                  | 325        |
| b) <i>Entre maîtres et esclaves – Dialogues de la légèreté de l'horreur</i> ..... | 327        |
| Un bonheur évident et indéniable.....   | 327        |
| Les cadeaux vivants.....  | 333        |
| Le cadeau symbolique.....   | 337        |
| c) <i>L'esclave animalisé, idéalisé, mythifié</i> .....                           | 339        |
| Monstres et sorciers.....   | 342        |
| Les gardiens du temple.....   | 347        |
| <b>CONCLUSION.....</b>  | <b>350</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>   | <b>358</b> |
| CORPUS.....   | 358        |
| CORPUS PRINCIPAL.....   | 358        |
| CORPUS PÉRIPHÉRIQUE.....  | 358        |
| OUVRAGES GÉNÉRAUX.....  | 359        |
| CRITIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE.....  | 359        |
| HISTOIRE et CIVILISATION DU BRÉSIL.....   | 365        |
| Histoire du café.....   | 367        |
| THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE.....   | 368        |
| OEUVRES LITTÉRAIRES DIVERSES.....   | 370        |
| FICTION.....  | 370        |
| LETTRES ET CHRONIQUES.....  | 371        |
| OEUVRES LITTÉRAIRES SUR LES FAZENDAS DE CAFÉ.....                                 | 372        |
| FICTION.....  | 372        |
| LETTRES ET CHRONIQUES SUR LES FAZENDAS DE LA VALLÉE.....                          | 373        |
| BIBLIOGRAPHIES, DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES.....                               | 374        |
| <b>INDEX DES AUTEURS CITÉS.....</b>   | <b>376</b> |
| <b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>  | <b>378</b> |