



HAL
open science

La formation de l'imaginaire maranhense dans l'oeuvre de Josué Montello : entre mémoire, histoire et fiction

Leydnayre Rodrigues osta Kirschner

► To cite this version:

Leydnayre Rodrigues osta Kirschner. La formation de l'imaginaire maranhense dans l'oeuvre de Josué Montello : entre mémoire, histoire et fiction. Linguistique. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2023. Français. NNT : 2023BOR30007 . tel-04256397

HAL Id: tel-04256397

<https://theses.hal.science/tel-04256397>

Submitted on 24 Oct 2023

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 Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES IBÉRIQUES ET IBÉRO-AMÉRICAINES

**LA FORMATION DE L'IMAGINAIRE
MARANHENSE DANS L'ŒUVRE DE
JOSUÉ MONTELLO
*ENTRE MÉMOIRE, HISTOIRE ET FICTION***

Présentée et soutenue publiquement le 19 janvier 2023 par

Leydnayre RODRIGUES COSTA KIRSCHNER

Sous la direction de Madame le professeur Ana Maria BINET

Membres du jury :

1. Mme le professeur Ana Maria BINET (Université Bordeaux Montaigne)
2. Mme le professeur Ernestina CARREIRA (Université d'Aix en Provence)
3. M. le professeur Michel Riaudel (Sorbonne Université)
4. Mme le professeur Soraya LANI (Université Bordeaux Montaigne)
5. M. le professeur Vilton SOUZA (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão)

Pessac, 2023

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES IBÉRIQUES ET IBÉRO-AMÉRICAINES

**LA FORMATION DE L'IMAGINAIRE
MARANHENSE DANS L'ŒUVRE DE
JOSUÉ MONTELLO
*ENTRE MÉMOIRE, HISTOIRE ET FICTION***

Présentée et soutenue publiquement le 19 janvier 2023 par

Leydnayre RODRIGUES COSTA KIRSCHNER

Pessac, 2023



Figure 1: Bumba meu boi - peinture acrylique - Dila Rodrigues - photo de l'autere

« La mémoire collective est plus une mémoire-motrice qu'une mémoire-images ; qu'elle est plus inscrite dans les gestes corporels ; séquences rituelles, pas de danses, que dans le trésor des souvenirs intellectualisés. »

Roger Bastide

Remerciements

Je voudrais remercier avant tout ma Directrice de thèse Madame le professeur Ana Maria Binet pour avoir toujours cru à mon aptitude pour la recherche, me suivant de près tout au long de ces quatre années d'études et pour avoir accepté la direction de ma thèse ainsi que pour ses conseils et pour son aide dans la correction du travail.

Je remercie également Soraya Lani, Ilana Heineberg, Marcelo Nicomedes et Terezinha de Jesus Campos pour l'honneur qu'ils m'ont fait en acceptant d'être membres du Comité de suivi de thèse, pour leurs observations et leurs remarques.

Mes remerciements vont également aux membre du Jury, Madame le professeur Ernestina Carreira, Madame le professeur Soraya Lani, Monsieur le professeur Michel Riaudel et Monsieur le professeur Vilton Souza, qui ont avec enthousiasme accepté de mettre leur participation à la lecture de ma thèse en vue d'évaluer la qualité de mes recherches constituant l'élaboration de celle ci.

Je tiens à exprimer ma gratitude au personnel de la Casa de Cultura Josué Montello, en particulier aux bibliothécaires pour la transmission d'informations et de documentations liées à mes recherches.

Je voudrais spécialement remercier l'Instituto Federal de Educação Tecnológica do Maranhão (IFMA) pour m'avoir permis de me donner la possibilité d'entreprendre ce doctorat grâce à une disponibilité de quatre ans.

Les amis et la famille ont été un soutien formidable pendant ces années de recherche, non seulement pour leur contribution intellectuelle, faite de conversations et débats, mais aussi pour le soutien psychologique pendant les moments difficiles.

Avertissements

Le corpus de cette thèse comprend des textes en langue portugaise porteurs d'une forte charge culturelle où l'on perçoit des termes difficiles à traduire. C'est pourquoi nous avons choisi de transcrire certaines unités lexicales telles que la langue d'origine, en les marquant avec l'utilisation de l'italique, à l'exemple des adjectifs gentilés *maranhense*, *gaúcho*, *sertanejo*, *ludovicense* et *carioca*.

Sommaire

Introduction	10
Première partie - Histoire, mémoire et fictions identitaires : l'exemple <i>maranhense</i>	22
Chapitre I : Mémoire, Histoire et Littérature au Brésil	23
Chapitre II : La littérature <i>maranhense</i> comme réappropriation de la mémoire historique et culturelle : quelques exemples.....	70
Chapitre III - Josué Montello et la vision historico-sociale de l'état du Maranhão: tradition, gloire, décadence et mémoire.....	99
Deuxième partie - Mémoires de Josué Montello - culture, histoire et littérature dans ses journaux et ses chroniques.....	135
Chapitre I - Les chroniques <i>montelliennes</i> : confessions d'un romancier.....	137
Chapitre II - La présence française dans la pensée et dans l'œuvre de Josué Montello.....	165
Chapitre III - Nostalgie, pittoresque et valeurs universelles dans la production romanesque de Josué Montello.....	181
Troisième partie - L'imaginaire <i>maranhense</i> et les traductions françaises de l'œuvre de Josué Montello : fiction, tradition et histoire dans trois romans.....	230
Chapitre I - L'imaginaire fictionnel et l'imaginaire non fictionnel dans les romans <i>Os Tambores de São Luis</i>	234
Chapitre II- La capitale romanesque et ses manifestations socio-religieuses et culturelles dans les romans <i>Cais da Sagração, Largo do Desterro et Os tambores de São Luis</i>	288
Chapitre III - Les traductions françaises de <i>Cais da Sagração et Os tambores de São Luis</i>	329
Conclusion.....	373
Bibliographie.....	380
Index onomastique et thématique	408
Annexes.....	419

Liste d'abréviations

ABL – Academia Brasileira de Letras

AML – Academia Maranhense de Letras

CCJM – Casa de Cultura Josué Montello

IFMA – Instituto Federal de Educação e Tecnologia do Maranhão

IHGB – Instituto Histórico Geográfico Brasileiro

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

PUC – Pontífica Universidade Católica de São Paulo

UEMA – Universidade Estadual do Maranhão

UESB – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

UFMA – Universidade Federal do Maranhão

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNE – União Nacional dos Estudantes

UNESP – Universidade Estadual de São Paulo

USP – Universidade de São Paulo



Figure 2: Tambor de Crioula - Sao Luis - photo A. Barros

Introduction

Cette thèse s'inscrit dans les champs, de la mémoire, de l'histoire et de l'imaginaire dans les textes littéraires et ses traductions, tout en approfondissant le travail amorcé pendant le master II en Littératures Mondiales et interculturalité à l'Université de Provence – Aix-Marseille, étude qui a donné lieu au mémoire de recherche intitulé *L'œuvre de Josué Montello comme un élément d'interaction culturelle*. Elle consiste en une analyse comparative des traductions française et anglaise de l'œuvre *Cais da Sagração* (Nova Fronteira, 1981) de l'écrivain brésilien Josué Montello : *Les tribulations de Maître Severino* et *Coronation Quay*, réalisées par Florence Benoist (Editions Maritimes, 1981) et Myriam Henderson (Rex Collings Ltd. 1975). Cette recherche a beaucoup évolué par rapport à celle commencée en Master, car dans cet intérim nous avons cherché à mieux connaître l'univers de l'auteur, ce qui nous a incité à étendre la recherche à la pratique de l'enseignement adressé aux étudiants du Cours de Tourisme du *Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão* – IFMA, situé à la ville de São Luís, espace principal des ouvrages de Josué Montello.

La ville de São Luís, grâce à son grand ensemble architectural composé de maisons d'héritage portugais, construites entre le XVII^e et le XIX^e siècles, a reçu, en 1997 le titre de Ville Patrimoine Mondial de l'Humanité, décerné par l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, Science et culture (UNESCO). En dépit de cette grande reconnaissance, une grande partie de la population, surtout les nouvelles générations, ignore ou ne fréquente pas cet espace habité par des mythes et des légendes qui ont inspiré plusieurs écrivains brésiliens, connu sous le nom de *Centro Histórico de São Luís*.

Ainsi, en suivant le raisonnement proposé par Paul Ricoeur concernant le rôle de l'imaginaire dans la « visée du passé » et celui de Jacques Rancière qui souligne très justement qu'on peut se reconstruire par l'imaginaire, nous soumettons dans cette thèse l'idée selon laquelle la compréhension des éléments issus de l'imaginaire de la ville où l'on vit demeure primordial pour la formation, la valorisation et la préservation de sa mémoire, ainsi que pour la reconnaissance d'une certaine appartenance en tant que membre d'une communauté donnée. De ce fait, a émergé le besoin de nouvelles pratiques pédagogiques

dans l'enseignement de la littérature qui permettraient à ces étudiants d'entrer dans l'univers culturel de la ville, en découvrant son histoire, ses mythes et ses croyances. Il convenait donc de travailler en classe avec la lecture des œuvres qui révèlent les coutumes et les traditions de São Luís, notamment celles de Josué Montello et ses traductions¹.

La question de la réception de l'œuvre de cet auteur est devenue une des préoccupations de notre recherche, qui part du principe que l'œuvre d'art, y compris la littérature, est également réalisée par le spectateur/lecteur et pas seulement par l'auteur. Bakhtin utilise pour la première fois le dialogisme : "tout signe résulte d'un consensus entre des individus organisés socialement au cours d'un processus d'interaction" (Bakhtin apud Plaza, 2001, p. 29). L'esthétique de la réception, créée après l'année 1960, dont la théorie assure qu'aucun texte ne dit seulement ce qu'il voulait dire et le sujet de la production (l'auteur) ainsi que le sujet de la réception (le lecteur) ne sont pas concevables comme sujets isolés, car si le « *lugar de fala* », c'est-à-dire les liens spatio-temporels de l'écrivain ne sont pas les mêmes que ceux des lecteurs, il y aura toujours cette intermédiation assurée par l'espace diégétique, selon les définitions de Gérard Genette sur le discours du récit².

De cette façon, nous partons de l'idée que, indépendamment de Josué Montello figurait ou non parmi la liste des écrivains engagés dans les causes identitaires, son œuvre peut être référencée dans la construction de la mémoire collective *maranhense*, car à chaque lecture le texte met à jour leurs significations. Bien que la lecture semble initialement linéaire, le texte lu finit par se décomposer, se dédoubler. Ainsi, dans ce processus, le texte littéraire commence à se rapporter à d'autres textes, à l'histoire, aux images, aux sons, aux sens, etc. Tous ces aspects font du texte une construction inachevée. Et le lecteur participe à ce processus de construction à travers ses expériences et son imagination.

1 Les traductions de l'œuvre de Josué Montello importent dans la pratique pédagogique de l'IFMA étant donné que la langue française fait partie des disciplines composantes du Cours de Tourisme de cet établissement.

2 Le terme "diégèse" était utilisé avant par Etienne Souriau pour définir l'univers interne d'une œuvre cinématographique. Toutefois, Gérard Genette, dans les années 1970 a développé cette notion pour l'appliquer à la littérature pour désigner l'univers spatio-temporel du récit.

Bien que cet auteur soit très connu au Maranhão, nous avons constaté que ses œuvres risquaient de tomber dans oubli, face à la difficulté de les trouver dans les bibliothèques et dans les institutions publiques. Nous pouvons l'attribuer au fait que ses livres ne sont plus édités, certains sont devenus des raretés. Toutefois, avec les commémorations du centenaire de l'écrivain, en 2017, on aperçoit une croissante demande pour l'œuvre de Josué Montello. L'Université de l'État du Maranhão (UEMA) a adopté pour les épreuves du *vestibular*, l'équivalent au baccalauréat, le roman *Cais da Sagração*. Dès lors, on a pu observer une forte demande pour ce livre qui a été réédité cette même année. Une nouvelle édition du roman *Os tambores de São Luis* a paru deux ans après. De cette façon, nous croyons qu'une étude qui rend possible et éveille l'intérêt pour l'œuvre de cet auteur s'insère comme primordiale dans la discussion sur l'importance de l'imaginaire dans la compréhension des identités. C'est dans ce cadre que notre projet de thèse s'inscrit.

De même que nous assimilons Guimarães Rosa à l'État de Minas Gerais, Jorge Amado à Bahia et Érico Verissimo au Sud, nous pouvons dire que Josué Montello est le représentant littéraire de l'État du Maranhão, étant donné que dans la plupart de ses romans, il décrit la société *maranhense* du XIX^e siècle, avec ses plaisirs et ses aléas. Dans le roman *Os tambores de São Luís*, par exemple, l'auteur montre une société aristocratique et oppressante, encore dominée par l'idée de l'esclavage. Cette société se trouve aussi représentée dans son livre *Noite sobre Alcântara*, où il révèle la décadence d'une ville autrefois parmi les plus riches de cet état brésilien.

Contrairement à d'autres auteurs Brésiliens, dont les œuvres ont été étudiées et analysées de manière approfondie, l'œuvre de Josué Montello, pour autant que l'on puisse le constater, est peu mentionnée par les manuels de littérature brésilienne. Les études disponibles sur cet auteur et ses œuvres sont réparties sur quelques thèses de doctorat, plusieurs mémoires de master et quelques livres et articles, dont on peut citer l'incontournable étude de l'écrivain allemand Winfried Kreutzer intitulée *Estruturação e significação de Os tambores de São Luís*, publiée en 1992 par l'Académie Brésilienne de Lettres. Nous ne pouvons pas nous empêcher de citer également les œuvres *Um romance de cisão : os tambores de São Luís* (1977), de Artur Anselmo ; *O romance contra o mito :*

Os tambores de São Luís (1978), de Manoel Caetano Bandeira de Mello et *Josué Montello, o artista literário* (1979), de Antônio Maria Santiago Cabral. Plus récentes se trouvent les thèses de doctorat : *Da leitura do Diário completo, de Josué Montello, ao questionamento sobre diários: singularidades de uma forma plural* de Sheila Dias Maciel (UNESP- 2001) ; *A epopeia maranhense de Josué Montello : desvendando a poética montelliana em quatro romances* (UNESP - 2009), de Agda Adriana Zanela ; *O fio das travessias : a perspectiva histórica em Os tambores de São Luís, de Josué Montello e A gloriosa família – o tempo dos flamengos, de Pepetela, de Ana Lúcia Gomes da Silva Rabecchi* (USP – 2009) ; *O romance Um beiral para os bentevis: a visão lúcida de Josué Montello*, de Lucimar Ribeiro Soares (UFRJ – 2014) ; *Os tambores de São Luís : ecos da memória e espaços reconstruídos na ficção de Josué Montello*, de Maria do Socorro Carvalho (2014 – UFRJ) ; *O lugar do habitar em Os tambores de São Luís, de Josué Montello*, de Mozart de Sá Tavares Junior (UEMA- 2020) . De même que les mémoires de master : *As personagens de cor na literatura brasileira e em Os tambores de São Luís de Josué Montello*, de Maria Rita Santos (UFPB – 1980) ; *O discurso representativo da ficção n’Os tambores de São Luís, de Josué Montello*, de Almerinda Cordeiro Gomes (UNESP – 1999) ; *O discurso representativo da ficção n’Os tambores de São Luís : a saga do negro Damião*, de Mary Joyce Paranaguá Rios (UFRJ – 2001) ; *Sujeito, espaço e tempo : elementos de construção histórica em Os tambores de São Luís, de Josué Montello*, de Conceição de Maria Belfort Carvalho (UNESP – 2001) ; *Cais da Sagração e sua tradução para o inglês: uma análise de elementos estruturais e culturais da narrativa*, de Elizabeth de Fátima Amorim (2003 – UNESP) ; *Um passeio poético : a memória como estratégia narrativa em A noite sobre Alcântara*, de Suzany Silva Batista (UESB – 2018) ; *As relações religiosas em os Degraus do paraíso de Josué Montello*, de Thiago Victor Araújo dos Santos (UFMA – 2019) ; *A construção da memória coletiva alcantareense : do esplendor econômico à decadência social em noite sobre Alcântara de Josué Montello*, de Railson Costa Santos (UFMA – 2020).

Divers articles ont été répertoriés parmi lesquels nous mettons en évidence ceux assemblés dans les publications collectives en livres et revues, à l’exemple des œuvres *Leitura crítica dos romances de Josué Montello : ensaios reunidos* (2009) et *Josué*

Montello : entre memória, ficção e cultura (2018), les deux organisés par la *Casa de Cultura Josué Montello*³.

Dans notre quête pour les publications sur cet écrivain, nous avons aperçu l'absence de thèses ou de mémoires⁴ qui portent sur ses ouvrages et ses traductions en langue française, la seule étude trouvée est l'article intitulé *Josué Montello leitor de Stendhal : relações intertextuais entre O vermelho e o negro e Os tambores de São Luís*, de Mauro César Borges et José Dino Costa Cavalcante, (UFMA – 1983). C'est pourquoi nous avons dédié deux chapitres qui abordent ce sujet, car nous trouvons que, dans notre travail de thèse, il est pertinent d'aborder ce thème afin de contribuer aux études littéraires brésiliennes sur cet auteur. Ces chapitres ne visent évidemment pas à combler cette lacune, mais seulement à fournir des informations sur la forte relation de l'écrivain avec la France et l'importance de la littérature de ce pays pour sa production littéraire, indiquant ainsi la possibilité d'une étude plus détaillée qui examinera les écrits de cet auteur sur la littérature française, à l'exemple de l'étude *Un maître oublié de Stendhal* et du roman *Antes que os pássaros acordem*, ainsi que le recueil de ses chroniques dans le livre *Areias do tempo*.

Comme nous pouvons l'observer, la majorité de ces études sont concentrées sur un seul roman de Josué Montello, *Os tambores de São Luís* comme objet d'investigation, à l'exception de la thèse de Agda Zanela qui met en exergue quatre romans ; et celle de Sheila Dias Maciel, consacrée à une analyse de la production journalistique de l'auteur . Notre travail, le seul en France dédié entièrement à l'œuvre de l'auteur *maranhense*, vient se rajouter à ceux-ci comme une nouvelle proposition d'étude visant à mettre en lumière une partie de sa production dédiée à la littérature française, mais surtout à démontrer comment l'œuvre de Josué Montello, particulièrement les romans *Largo do Desterro*, *Cais da Sagração* et *Tambores de São Luís* (ces deux derniers et ses traductions françaises) constituent de valeureuses sources de recherche sur la formation de l'imaginaire du peuple *maranhense*. Ses *Diários* (journaux intimes) serviront aussi de base à notre investigation car nous en avons retiré certaines informations sur le début de sa carrière comme écrivain.

3 La *Casa de Cultura Josué Montello* – CCJM est une institution gouvernementale qui abrite une vaste collection d'œuvres littéraires et des objets reliés à l'écrivain Josué Montello.

4 Notre recherche est basée sur les données de la CAPES – *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses>) et sur d'autres ressources liées aux universités brésiliennes et de pays lusophones.

Josué Montello a fait ses études primaires et secondaires dans les écoles publiques les plus réputées de São Luis, l'*Escola Modelo* et le *Liceu Maranhense*, où il a eu ses premiers contacts avec la langue et la littérature française. C'est également à cette époque qu'il commence à publier ses premiers textes littéraires dans le journal *A mocidade*, un hebdomadaire sur la jeunesse destiné aux étudiants. Il fait partie de la génération littéraire de la fin des années 1930 et début des années 1940, qui succède à celle de Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge de Lima et Graciliano Ramos. C'est une génération d'écrivains contemporains qui valorise l'homme du peuple, le travailleur, vivant dans les villages les plus reculés du *Nordeste* brésilien. Malgré une certaine ressemblance avec le *sertanejo*, le héros national est révélé ici de manière plus réaliste, car l'écrivain utilise la figure de l'« antihéros », contrairement à celui du Romantisme, son image n'est pas idéalisée, il possède à la fois des qualités et des défauts, c'est la représentation du brésilien du littoral *nordestin*. Pour le critique brésilien Alfredo Bosi (1975, p. 480), Josué Montello s'insère parmi les nouveaux écrivains brésiliens régionalistes qui essayent de mettre en exergue des aspects humains universels issus d'un contexte provincial et rustique, combinant de manière sobre, avec un langage strictement littéraire, l'attachement à la vieille São Luis et le portrait psychologique, presque psychanalytique, de ses habitants⁵.

Occupant du fauteuil 29 de l'Académie Brésilienne, le journaliste, professeur et écrivain Josué Montello a eu sans doute une carrière liée à l'élite intellectuelle de son pays, En effet, il a occupé plusieurs postes importants, parmi lesquels nous pouvons citer ceux de président du Conseil de Culture ; conseiller culturel auprès de l'ambassade du Brésil à Paris ; ambassadeur du Brésil auprès de l'UNESCO ; professeur de Théorie Littéraire à la Faculté de Lettres Pedro II ; président de l'Académie Brésilienne de Lettres ; fondateur du Musée de la République à Rio de Janeiro ; recteur de l'Université Fédérale du Maranhão, où il a reçu le titre de Docteur *Honoris Causa*, dû non seulement à son travail comme recteur, mais aussi à sa collaboration au moment de la fondation de cette institution.

À ces pratiques sociales et culturelles empruntées à la société brésilienne vient se rajouter son expérience diplomatique, notamment celle auprès de l'Ambassade du Brésil à Paris, où l'auteur plonge dans la culture française et par conséquent reçoit le prix de cette

⁵ Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, 2.ed., 4. reimp., São Paulo: Cultrix, 1975, p. 480.

Académie en 1987. L'auteur a vécu à Paris où il était Conseiller Culturel de l'Ambassade du Brésil pendant la période de 1985 à 1989, il a occupé également le poste d'ambassadeur du Brésil à l'UNESCO. À l'étranger il a assuré la fonction de Professeur universitaire au Pérou, au Portugal et en Espagne. Nous pouvons encore citer d'autres prix importants qu'il a reçu, à l'exemple de celui de *Intelectual do Ano*, de l'Union Brésilienne d'écrivains et du Journal *Folha de São Paulo*, à l'occasion de la publication de son roman *Cais da Sagração*, son sixième roman, publié en 1971. Avec ce livre, l'auteur a rejoint les grands écrivains brésiliens modernes et contemporains. De ce fait, il reçoit d'autres hommages comme celui du prix de la Personnalité Littéraire de l'année 1982 ; le prix *Guimarães Rosa*, du Ministère de la Culture, en 1998 ; le prix *Oliveira Martins*, à l'occasion de la publication de l'œuvre *Os inimigos de Machado de Assis*, en 2000⁶.

La dimension de l'œuvre de Josué Montello se caractérise par sa diversité de genres littéraires, étant donné la publication de romans, de pièces de théâtre, d'articles journalistiques et d'essais historiques. Son écriture attire le lecteur par son élégance et sa fluidité avec un style propre qui s'approche de celui de Machado de Assis. En dépit de plus de cent publications, dans divers domaines, c'est par ses romans que Josué Montello se distingue. Selon Joseane Souza, bibliothécaire en chef de la Maison de la Culture, l'œuvre de Josué Montello comprend 160 titres parmi les genres les plus variés, englobant 26 romans, 27 essais, 4 histoires littéraires, 9 pièces de théâtre, en plus de la littérature de jeunesse, des anthologies et des œuvres éducatives. Dans cette thèse, nous considérons les *Diários* et les chroniques de Josué Montello comme des textes littéraires, étant donné qu'ils ne se constituent pas seulement en un registre d'une mémoire, mais ils sont également porteurs d'un langage poétique digne d'une œuvre d'art littéraire.

Le *corpus* de ce travail portera donc sur les journaux intimes de Josué Montello, son essai *Un maître oublié de Stendhal* et principalement sur les romans *Largo do Desterro*, *Cais da Sagração* et *Os tambores de São Luís*, dont les récits s'intègrent dans la prose narrative régionaliste, avec une thématique universelle. Nous trouvons dans ces romans des éléments locaux inconnus même pour des brésiliens d'autres régions du pays, ce sont des réalités écologiques, matérielles, sociales, et idéologiques spécifiques du

6 La liste complète des prix reçus par Josué Montello se trouve en annexe.

Maranhão. La première hypothèse de travail qui naît est alors celle que la création littéraire de Josué Montello, particulièrement la romanesque, a un rôle fondamental pour l'interprétation du passé, pour la compréhension de la formation de l'identité, pour la transmission de la mémoire collective, ainsi que pour l'élaboration de l'imaginaire du peuple *maranhense*. L'imaginaire sera considéré ici comme la capacité individuelle et collective de donner un sens au monde, au travers d'un ensemble relationnel d'images qui donne une signification à tout ce qui existe, selon les conceptions de Gilbert Durand, abordées dans notre travail. Nous allons observer que parfois, c'est aussi une réponse à l'angoisse existentielle face à l'expérience « négative » du passage du temps.

Notre travail porte aussi sur une œuvre littéraire traduite en plusieurs langues. De ce fait, nous trouvons pertinent d'aborder la problématique de la traduction des textes culturels. Pour cela on partira de l'idée qu'aujourd'hui il n'y a plus de culture cloisonnée. Les cultures se mélangent, et la littérature traduite est un vecteur de compréhension des phénomènes de société, et d'interférence entre différentes cultures. Pour observer comment la culture intervient dans la traduction, nous sommes parti de l'idée que cette dernière devrait être envisagée non seulement comme un acte de communication, mais aussi comme une interaction entre langue et culture. Pour vérifier cette hypothèse, nous nous sommes attachés particulièrement aux éléments culturels présents dans les traductions (qui expriment les codes, les conventions, les traditions, les mythes, les opinions et les formes de comportement de cette communauté). Une fois abordées ces relations entre littérature, culture et traduction, la question qui s'impose ici est de savoir comment traduire la mémoire, l'imaginaire et la culture dans une autre langue et quels concepts de traduction ont orienté les stratégies traductionnelles adoptées. Nous essayerons d'apporter des réponses à ces questions en nous appuyant sur une théorie de la traduction qui nous permettra de l'envisager dans une perspective socioculturelle et littéraire, comme celle de Eugène Nida, Georges Mounin, Walter Benjamin, Michel Ballard, Homi K. Bhabha, parmi d'autres.

Ainsi, la structure de cette thèse est tripartite, de sorte que chaque partie dispose au minimum de trois chapitres. La première, intitulée HISTOIRE, MÉMOIRE ET FICTIONS IDENTITAIRES : L'EXEMPLE MARANHENSE, se propose d'entamer une réflexion

autour de thèmes de l'identité culturelle, de la mémoire et de l'histoire dans les textes littéraires. Afin de démontrer comment ces concepts ont évolué, avec le but de comprendre aussi la place de la tradition et de l'imaginaire dans un monde post moderne, nous avons choisi les approches théoriques de Thierry Méniessier, Stuart Hall, Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur, et Jacques Le Goff. De cette façon, la mémoire sera perçue ici comme un élément fondamental dans la construction d'identités et impensable en dehors de la relation entre l'individu et le collectif. De même, on reconnaît son pouvoir de délimiter les particularités d'un groupe d'individus qui partagent certaines croyances et artefacts symboliques, ce qui les font se reconnaître comme membres de ce groupe. Basé sur ces concepts de mémoire, d'histoire, de littérature et de représentation, nous allons analyser dans cette partie des exemples dans la littérature *maranhense* afin de comprendre certains de ses aspects, puisque la littérature est une pratique sociale, influençant et étant influencée par l'environnement.

Avant de traiter de la littérature *maranhense*, plus précisément de l'œuvre de Josué Montello, comme une réappropriation de la mémoire historique et culturelle, nous trouvons pertinent d'aborder la façon dont l'identité culturelle brésilienne s'est formée et continue à être formée à travers certaines approches et conceptions sur ce thème, comme celle de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Darcy Ribeiro. Pour mieux comprendre l'approche de Josué Montello à l'égard de la ville de São Luís, nous estimons opportun de traiter dans le dernier chapitre certains aspects historiques de l'État du Maranhão et de la fondation française de la capitale, ainsi que les représentations qui ont alimenté et continuent à nourrir l'imaginaire *maranhense*.

La deuxième partie nommée MÉMOIRES DE JOSUÉ MONTELLO - CULTURE, HISTOIRE ET LITTÉRATURE DANS SES JOURNAUX ET SES CHRONIQUES est consacrée aux six publications qui composent ses *Diários completos*, à savoir : *Diário da manhã* (1984); *Diário da tarde* (1987) ; *Diário do entardecer* (1991) ; *Diário da noite iluminada* (1994); *Diário de minhas vigílias* et *Diário da madrugada*.⁷ Dans cette partie, nous allons examiner ses journaux intimes qui, comme dans les chroniques journalistiques, présentent des faits réels et leurs récits suivant une progression chronologique, car ils sont

7 Ces deux journaux ont été compilés dans les *Diários completos*, publiés en deux volumes par la maison d'édition Nova Aguilar à Rio de Janeiro em 1998.

datés tout en précisant l'endroit de l'écriture. Nonobstant la concomitance que nous avons trouvée entre quelques textes de son écriture diariste et ceux des chroniques, nous ne ferons pas ici une analyse comparative de ses textes. Notre objectif dans ce travail est donc de faire une mise à jour de l'écriture diariste de Josué Montello dans le but de montrer comment ses *Diários* peuvent être considérés à la fois comme un journal de création, car ils constituent aussi la genèse de son œuvre; et comme un journal d'une mémoire littéraire.

Ainsi, cette partie s'organisera tout d'abord autour d'un bref aperçu du parcours socio-politique de cet écrivain et sa contribution à la culture brésilienne. Ensuite, nous parlerons des textes rassemblés dans le livre *Areia do tempo* (2009), publication posthume qui réunit les chroniques sur la littérature et la culture française. Parmi tous les écrivains français nous avons détaché ceux qui ont pris le plus de place dans les recherches de Josué Montello, à qui il a dédié des études entières, comme celles de l'Abbé de Saint-Réal et Stendhal. Ne serait-il pas possible que cette présence française ait pu contribuer à définir son parcours et son style en tant qu'auteur ? C'est pourquoi, au final de cette partie, nous avons un chapitre qui retrace son itinéraire et ses choix en tant qu'écrivain, intitulé *Nostalgie, pittoresque et valeurs universelles dans la production romanesque de Josué Montello*.

Tout au long de notre travail nous parlerons de plusieurs concepts, dont ceux émergents du champ de l'imaginaire, particulièrement ceux de mythe et *mythème*, ce dernier ayant été introduit dans le champ théorique par l'anthropologue Claude Lévi-Straus et développé par Gilbert Durand. Ainsi, encore dans la deuxième partie de notre thèse, nous considérons nécessaire d'avoir un regard sur ces notions qui nous permettront de comprendre comment l'œuvre de Josué Montello peut contribuer à la formation de l'imaginaire *maranhense*.

De ce fait, la première et la deuxième partie nous serviront d'appui pendant tout notre travail, et c'est sur cette base que dans la troisième partie intitulée L'IMAGINAIRE MARANHENSE ET LES TRADUCTIONS FRANÇAISES DE L'ŒUVRE DE JOSUÉ MONTELLO : FICTION, TRADITION ET HISTOIRE DANS TROIS ROMANS, sera proposée une analyse de notre corpus, en partant de l'idée selon laquelle il existe un rapprochement entre les conceptions de l'imaginaire

social et celle de la perspective de la littérature comme source historique, cette partie traitera aussi de l'imaginaire comme une construction identitaire et historique, pour cela, nous examinerons quelques productions romanesques de l'écrivain Josué Montello. L'imaginaire fictionnel et l'imaginaire non fictionnel du roman *Os tambores de São Luís* sera le thème du premier chapitre, dédié aux personnages mythiques et réels dans le récit, sans oublier les archétypes du XIX^e siècle et les personnages féminins, tout en les analysant dans le contexte historique du roman, celui de l'esclavage au Maranhão.

Les romans *Cais da Sagração* et *Largo do Desterro* seront aussi étudiés dans le prochain chapitre dont le titre est *La capitale romanesque et ses manifestations socio-religieuses et culturelles*, où nous tournons notre regard vers les fêtes populaires parmi lesquelles figurent la *Festa do Divino*, le *Carnaval*, la *Festa Junina*, et le *Bumba-meu-boi*. L'univers religieux *afro-maranhense* sera perçu à travers la forte présence du *Tambor de Mina*, souvent évoqué dans l'œuvre de Josué Montello à travers la *Casa das Minas*. Ce sujet nous a conduit au travail de Roger Bastide, *Les amériques noires*, d'où nous avons pu retirer d'importantes informations pour notre étude.

Le dernier chapitre porte sur la problématique de la traduction d'une œuvre littéraire et sur les faits qui font de la littérature la meilleure représentation de la culture d'un pays. Nous essayerons de démontrer cette hypothèse en nous appuyant sur une théorie de la traduction qui nous permettra de l'envisager dans une perspective socioculturelle et littéraire, ce qui nous a permis de choisir aussi comme repères d'analyse quelques notions et concepts comme ceux de traduction culturelle et « culturèmes ». De cette façon ce chapitre s'articulera entre quelques approches théoriques sur culture et traduction et la traduction des éléments socioculturels et idéologiques dans les romans étudiés, à savoir les titres, la toponymie les noms propres, les expressions populaires, les représentations religieuses et ses rites.

Nous proposons à la fin de cette étude quelques annexes parmi lesquelles nous trouvons un document complet de l'Académie brésilienne de lettres, contenant la biographie de Josué Montello, la chronologie de sa vie, la liste de prix reçus tout au long de sa carrière et d'autres documents concernant son parcours académique, à l'exemple du

discours du secrétaire de l'académie française à l'occasion de la remise de la médaille de vermeil.



15 de março
16 anos sem Josué Montello

Associação
de Cultura
Josué Montello

Figure 3: Josué Montello - Photo CCJM

Première partie

**HISTOIRE, MÉMOIRE ET FICTIONS IDENTITAIRES :
L'EXEMPLE *MARANHENSE***

Chapitre I – Mémoire, Histoire et Littérature au Brésil

1.1. Le rapport entre Histoire, Mémoire et Littérature : quelques réflexions théoriques

Dans cette partie, nous mènerons une réflexion sur les rapports complexes existants entre l'histoire, la mémoire et la fiction dans les textes littéraires, pour mieux comprendre l'importance de ceux-ci et le croissant intérêt qu'ils suscitent dans la recherche de plusieurs champs disciplinaires, étant donné la charge socioculturelle qu'ils portent. L'anthropologie et la sociologie, par exemple, essaient de comprendre comment les sociétés produisent, reproduisent et matérialisent les connaissances accumulées au fil du temps, c'est-à-dire comment les groupes sociaux forment et transmettent leur mémoire culturelle.

La mémoire peut s'effacer et avec elle disparaissent des références considérables pour la construction identitaire d'une communauté. Pour se protéger de cette instabilité et lui donner un caractère plus durable, les groupes sociaux s'arment, créant des mémoires artificielles, sur divers supports : pierres, rouleaux, cuir, argile, plaques de cire et autres types de support où ils enregistrent des images, des portraits, des textes visuels et des écrits, car la durabilité et les aspects symboliques de la mémoire culturelle jouent un rôle fondamental dans la construction des identités.

Le thème de la mémoire en tant que phénomène social a été largement abordé par des historiens et sociologues français comme Pierre Nora⁸, qui soutient que la culture populaire, l'histoire familiale et la religion sont importantes dans la construction de la mémoire, ainsi que ce qu'il appellera les « lieux de mémoire », c'est-à-dire des lieux symboliques qui peuvent attribuer des objets d'inscription de la mémoire nationale – tels que les fêtes, les monuments, les hymnes; ce sont des symboles capables de fixer l'idée de la nation. Pour cet auteur, ces représentations, ces symboles sont fondamentaux pour la construction d'un pays.

8 Pierre Nora, *Les lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.

Les relations entre la « mémoire individuelle » et la « mémoire collective » font l'objet d'études de Maurice Halbwachs⁹, qui s'intéressait à la façon dont les cadres de la mémoire collective étaient organisés. Dans cette perspective, cet auteur a souligné le lien profond entre la mémoire subjective et la mémoire collective et de celles-ci avec le concept de tradition. Il défend également l'idée que la mémoire est construite collectivement et reproduite au fil du temps, puisque qu'elle est dynamique, modifiable et sélective.

L'historien Jacques Le Goff¹⁰ propose une « histoire totale », c'est-à-dire une histoire qui ne considère pas seulement la surface des événements, mais une histoire qui prend les sociétés et les hommes dans leur ensemble, car la mémoire est l'endroit où cette histoire se développe. Ce qui compte pour cet auteur, c'est la place que le passé occupe dans les sociétés. Ainsi, la mémoire peut être comprise comme autant de processus sociaux et historiques, d'expressions, de récits d'événements remarquables, de choses vécues, qui légitiment, renforcent et reproduisent l'identité du groupe. L'auteur souligne également l'importance de l'imaginaire pour l'histoire, car il révèle en profondeur les structures et les mentalités d'une époque.

Nous réfléchissons donc sur les concepts de mémoire collective et de mémoire historique, car à certains moments ces termes peuvent être confondus, de la même manière que l'Histoire et la Mémoire. Une autre question qui ne peut être négligée dans cette étude est celle de la mémoire individuelle, qui, selon Halbwachs, est construite à partir d'un groupe, d'une mémoire collective et d'une mémoire historique. Ainsi, la mémoire individuelle peut être comprise comme un point de convergence entre différentes influences sociales et comme une forme particulière d'articulation entre elles.

Pour Halbwachs, le partage d'images de la mémoire ne pouvait se faire qu'autour de l'approximation provoquée par le langage. C'est grâce à cette proximité que les éléments du rêve, du souvenir et du réveil peuvent s'organiser dans la mémoire. En proposant le langage comme lien entre la production d'images circulant dans

9 Maurice Halbwachs, *La mémoire collective : édition critique établie par Gérard Namer, préparée avec la collaboration de Marie Jaisson*, Paris, Albin Michel, 1997.

10 Jacques Le Goff, *La nouvelle Histoire*, Paris, Editions Complexe, 1999.

les deux dimensions de la mémoire, l'auteur a souligné l'impossibilité pour la mémoire individuelle de se constituer de façon solitaire.

Toute mémoire est construite et élaborée par les représentations du présent, de sorte que l'image du passé est nécessairement modifiée par la vision du monde et les valeurs contemporaines au sujet, admettant sa différence par rapport au passé :

Le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent, et préparée d'ailleurs par d'autres reconstructions faites à des époques antérieures et d'où l'image d'autrefois est sortie déjà bien altérée. Certes, si par la mémoire, nous étions remis en contact directement avec telle de nos impressions anciennes, le souvenir se distinguerait, par définition, de ces idées plus ou moins précises que notre réflexion, aidée par les récits, les témoignages et les confidences des autres, nous permet de nous faire de ce qu'a dû être notre passé. (...) Nous pouvons donc appeler souvenirs bien des représentations qui reposent, au moins en partie, sur des témoignages et des raisonnements.¹¹

Maurice Halbwachs nous avertit que la mémoire n'est pas confondue avec l'histoire, bien qu'il ait utilisé dans le chapitre II de son livre l'expression « Mémoire historique ». Pour cet auteur, ces deux termes s'opposent sur plusieurs points, car il n'a aucun doute que l'Histoire est « le recueil des faits qui occupe la plus grande place dans la mémoire des hommes ». Cependant, l'auteur s'interroge sur la façon dont l'histoire pourrait être une mémoire :

Si la condition nécessaire, pour qu'il y ait mémoire, est que le sujet qui se souvient, individu ou groupe, ait le sentiment qu'il remonte à ses souvenirs d'un mouvement continu, comment l'histoire serait-elle une mémoire, puisqu'il y a une solution de continuité entre la société qui lit cette histoire, et les groupes témoins ou acteurs, autrefois, des événements qui y sont rapportés ?¹²

Pour Le Goff, « la mémoire n'est pas l'Histoire, mais l'un de ses objets et en même temps un nouvel instrument d'élaboration historique »¹³. Ainsi, la possibilité pour l'histoire de dialoguer avec d'autres disciplines, afin d'établir une histoire totale, a représenté une grande avancée dans ce domaine de la connaissance, en élargissant ses méthodes, ses sources, ses études, ses objets et approches. Ainsi, la « Nouvelle Histoire », un terme

¹¹ Maurice Halbwachs, *op.cit.*, p. 38.

¹² *Ibid.*, p. 45-46.

¹³ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 49.

adopté initialement par Le Goff, à l'École des Annales, émerge à travers la collection d'essais écrits pour le magazine, comme énoncé plus haut.

La Nouvelle Histoire défendue par cet auteur apparaît comme un nouveau genre littéraire, un art qui, lorsqu'il dialogue avec d'autres sciences, comme la sociologie et l'anthropologie, rassemble récit et explication. Elle n'est plus qu'un besoin didactique de schématisation. Pour cela, elle utilisera la mémoire collective qui à son tour implique des éléments tels que la tradition et l'imaginaire. Tandis que l'histoire observe les groupes de l'extérieur, la mémoire collective les examine de l'intérieur. En effet, il existe plusieurs mémoires collectives, et chacune est soutenue par un groupe limité dans un certain espace et dans le temps. L'Histoire, d'autre part, est « une » et seulement « une » car, nous pouvons dire, ainsi, qu'il n'y a qu'une seule Histoire, celle qui nous est présentée de manière unique et totale.

Ainsi, la mémoire collective joue un rôle fondamental dans les processus historiques. D'une part, elle donne de la vitalité aux objets culturels, tels que les textes littéraires par exemple, ou des moments historiques significatifs, et donc précise la valeur du passé pour les groupes sociaux. D'autre part, elle est la gardienne d'objets culturels qui traversent l'époque et qui peuvent alors devenir des sources de recherche historique. C'est pourquoi, par mémoire historique, on entend le passé vécu, construit par la succession d'événements remarquables dans la vie du groupe, de la nation, du pays.

Alors que la mémoire historique cherche à résoudre les ruptures, produisant des images unitaires du chemin de l'humanité, offrant une construction logique et inventée du passé, c'est-à-dire le travail, que chaque époque exécute, pour trouver ce qui existait auparavant, la mémoire collective tend à transformer les faits du passé en images et idées sans rupture, établissant une continuité entre le passé et le présent. Ainsi, la mémoire collective rétablit l'unité primitive de tout ce qui, dans le processus historique du groupe, représentait la fracture ou la rupture. La mémoire collective est une forme d'histoire dynamique, qui vit, en particulier dans la tradition, qui est le cadre plus large où ses contenus sont mis à jour et articulés entre eux. Ainsi, cette mémoire se caractérise par l'adaptation des images, des croyances, des faits anciens et des valeurs du présent, en reconstruisant en permanence le passé.

De ce fait, la mémoire collective et la mémoire historique cherchent une reconstruction du passé, mais il s'avère que les méthodes de reconstruction diffèrent au fur et à mesure qu'elles atteignent des connaissances différentes de ce même passé. Au Brésil, nous pouvons citer deux exemples qui seront abordés dans ce chapitre, le premier est l'histoire des Noirs et des Amérindiens brésiliens écrite par les colonisateurs, ce qui représente une entrave pour la société brésilienne de développer une conscience plus critique de son passé, marquée par des cruautés telles que l'esclavage et le génocide de milliers d'Amérindiens. Le deuxième exemple est celui de la dictature militaire de 1964, un fait également historique qui, tout comme le premier a laissé plusieurs lacunes restant encore à combler par différentes histoires vécues.

Ces lacunes trouvées dans l'histoire peuvent être comblées et par conséquent rendre l'histoire encore plus légitime si nous prêtons plus d'attention aux images fournies par l'art, l'écriture fictive et l'imaginaire, puisque ceux-ci sont des révélateurs profonds des structures et des mentalités de toute une époque. En tant que puissance mondiale de la lecture et du soutien de la mémoire, le texte littéraire peut donner la parole aux personnes réduites au silence, aux vaincus et aux oubliés par le discours hégémonique. En outre, la littérature est autorisée à interpréter les silences, les déviations et les lacunes de l'écriture historiographique. De nombreux récits officiels que nous obtenons, tout au long de l'histoire, d'une société donnée, omettent des informations qui ne peuvent être révélées ou éclaircies que par le souvenir personnel, comme une forme de témoignage de certains groupes, en l'occurrence, les écrivains, les journalistes, ainsi que les artistes en général.

Toutefois, il ne s'agit pas ici d'une simple question de point de vue, ou de savoir de quel côté se positionne le sujet, car lors de la rédaction du rapport historique, nous prétendons confirmer l'idée que les groupes qui forment les sociétés possèdent et créent des souvenirs qui sont peu connus de l'histoire dite officielle. Ce sont ces mémoires qui comblent les lacunes de l'histoire. En ce sens, regarder le passé, c'est construire le présent et créer de nouvelles significations et images qui nous rappellent hier et aujourd'hui. C'est à partir de cette relation inséparable entre le passé et le présent se trouvent et s'organisent les mémoires.

Tout en présentant une conception de l'histoire dont la question prioritaire de la recherche s'achemine vers les identités et les liens sociaux, Paul Ricoeur propose « l'histoire des représentations », dont l'historien doit se pencher dans une histoire vécue de l'intérieur, visant les acteurs eux-mêmes de cette histoire. Ainsi, la notion de représentation rejoint celle de « visions du monde ». L'auteur souligne que la représentation au plan historique ne se restreint pas à attribuer « un habillage verbal à un discours dont la cohérence serait complète avant son entrée en littérature, mais qu'elle constitue une opération de plein droit qui a le privilège de porter au jour la visée du discours historique. ¹⁴». À cette égard, à la capacité du discours historique de représenter le passé l'auteur va appeler « représentation »¹⁵.

Paul Ricoeur dans un autre ouvrage, *Temps et récit*, jalonne le rapport entre les deux grands modes narratifs, l'histoire et la fiction, tout en démontrant un certain parallélisme entre la représentation du passé historique et le transfert du monde fictif du texte au monde du lecteur. Dans la troisième partie de notre thèse, nous reviendrons à cet auteur pour parler sur le rôle de l'imaginaire dans le récit historique.

Dans ce travail, nous partirons de l'idée que la littérature peut mettre en lumière non seulement des lectures partagées du réel (dans le sens d'accepter ces faits comme vrai dans un contexte temporel, spatial et social donné), mais aussi faire émerger l'imaginable, le possible et l'impossible de la « réalité », parce qu'elle est inconcevable dans son intégralité dans la mesure où le doute et la certitude l'habitent. Par conséquent, les défauts et les manques ne peuvent pas être considérés comme des « erreurs », mais comme des instruments sans lesquels le discours littéraire ne serait pas construit dans son ambiguïté et sa polysémie.

La dictature militaire au Brésil est un exemple de la façon dont la littérature et l'art en général peuvent combler certaines lacunes laissées par l'histoire. Entre les années 1964 et 1985, période pendant laquelle les manifestations culturelles ont subi la censure, car de nombreux poètes, écrivains, journalistes, compositeurs, chanteurs, acteurs, peintres et photographes, pour ne pas s'insérer dans le discours moral et idéologique de l'armée, ont

14 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 304.

15 *Ibid.* p. 305.

été persécutés, torturés et exilés. Cependant, certains de ces événements n'ont jamais fait l'objet d'enquêtes, d'autres n'ont été révélés que quelques années après la fin du régime, jouant ainsi un rôle fondamental dans la mémoire culturelle pour clarifier cette période obscure de l'histoire du pays.

Le Brésil des années 1950, 1960 et 1970 est marqué par une époque de grande effervescence intellectuelle, étant donné qu'à cette époque, les artistes brésiliens se distinguent par leur génie artistique, leur talent, leurs attitudes et leurs opinions sur la société et la politique, à une époque où tout était interdit. Les gens avaient peur de sortir dans la rue et de ne plus revenir et de surcroît voir leurs droits révoqués par des Actes Institutionnels¹⁶. Malgré tout, ce fut l'un des plus grands moments de la production littéraire et culturelle du pays.

Dans la musique, les Festivals se distinguent, ils sont alors responsables de la consécration de grands noms de la musique populaire brésilienne tels que Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda, Gal Costa, Tom Zé et Nara Leão¹⁷, ainsi que de l'apparition de groupes comme *Os Mutantes* et des mouvements comme *A Tropicália*.

Dans le Théâtre, nous pouvons citer la troupe *Opinião*, un théâtre de protestation créé par un groupe d'étudiants et d'artistes liés au Centre Populaire de Culture et l'Union Nationale des Étudiants - UNE, peu de temps après le coup d'État de 1964. Ce dernier deviendra d'ailleurs une entité illégale. Comme le théâtre, le cinéma était aussi un instrument de grande critique sociale de l'époque. Le *Cinema Novo*, comme on l'appelait depuis les années 1950, émerge avec une autre esthétique et constitue une rupture avec la production cinématographique d'« *Hollywood* », abordant les thèmes des inégalités

16 Les dixsept actes institutionnels sont des décrets publiés entre 1964 et 1969 après le coup d'État militaire qui a institué la dictature militaire au Brésil. Ces décrets ont servi de mécanismes pour légitimer et légaliser les actions politiques de l'armée.

17 En 1968, Caetano Veloso et Gilberto Gil ont été arrêtés après un concert à Rio de Janeiro, accusés de manquer de respect aux symboles de la patrie comme l'hymne et le drapeau national. Après l'arrestation, ils ont été exilés à Londres. Dans la même année, le chanteur Geraldo Vandré après avoir joué au III Festival international de la chanson, avec la chanson qui est devenu l'hymne de la résistance « *pra não dizer que não falei das flores* » (pour ne pas dire que je n'ai pas parlé de fleurs), a été arrêté et torturé. Des chansons telles que « Calice », « *Apesar de você* » et « *Roda viva* », de Chico Buarque de Holanda, ont été censurées pour avoir affronté la dictature au Brésil.

sociales, des luttes de classe, comme dans le film *Deus e o Diabo na terra do sol* (Dieu et le diable au pays du Soleil) de Glauber Rocha. Depuis 1964, ce *Cinema Novo* devient un instrument fort de la critique du régime dictatorial, beaucoup de ses films ont été censurés pour avoir traité du scénario politique de l'époque. Entre 1968 et 1973 est né le *Cinéma Marginal*, un mouvement qui présente une esthétique insouciante du beau, afin d'approcher idéologiquement les guérilleros opposés à la dictature militaire et à l'idéologie de la contre-culture qui prévalait à l'époque.

Les arts visuels ont également joué un rôle important dans la préservation de la mémoire de cette période politique au Brésil, servant également d'instrument de résistance, reflétant non seulement la non-conformité avec le régime autoritaire, mais aussi les changements artistiques que le monde traversait à l'époque. Dans les années 1950, il régnait un climat d'euphorie et un optimisme de l'art national par rapport au développement du pays, comme le *Concretismo*¹⁸. Tout cela comme résultat de la modernisation croissante, marquée par la construction de la nouvelle capitale du pays, Brasília et l'industrialisation initiée dans le gouvernement de Getúlio Vargas. D'autre part, les syndicats incitaient les travailleurs à manifester pour la recherche d'améliorations et le mouvement étudiant était présent et actif. Dans les années 1960, émerge un art contestataire qui attire l'attention sur les problèmes politiques, sociaux et esthétiques vécus au Brésil, dont le mot d'ordre était de rompre avec toutes les normes du « système ».

Plusieurs interventions artistiques ont utilisé la matière organique pour critiquer et dénoncer les tortures pratiquées par le régime militaire. L'artiste portugais-brésilien Artur Barrio, dans son œuvre *Trouxas Ensanguentadas*, a rassemblé des morceaux de papier journal, de mousse d'aluminium, des sacs de ciment et un morceau de viande avec du sang, afin de représenter tous les corps jetés dans les rivières, comme un moyen de se débarrasser de ces corps assassinés, victimes de la répression. Une autre œuvre dénonçant

18 En littérature, la recherche de la modernité a commencé dans les années 1950 avec la création de la « *poesia concreta* » par les frères Haroldo de Campos et Augusto de Campos avec le poète et traducteur Décio Pignatari. Il s'agissait d'une poésie qui cherchait à rompre avec le modèle conventionnel, en utilisant les blancs de la page dans la composition du poème, en valorisant la disposition graphique des mots. Aujourd'hui, au début des années 1960, voulant toujours rompre avec les normes, la poésie « *praxis* » émerge, qui a commencé d'une rupture avec le groupe « *concretista* ». Le poète « *praxis* » a vu dans le mot sa matière première, puisque son sens et sa diction changent selon sa position dans le texte, et a cherché ainsi à le travailler de toutes les manières possibles.

les tortures commises par l'armée a été *Morte no Sábado* (1975), conçue et développée par Antônio Henrique do Amaral. Celle-ci avait l'intention de dénoncer la torture et le meurtre du journaliste Vladimir Herzog¹⁹, qui selon de fausses informations publiées par la police, s'était suicidé. Sur l'écran, sur un fond noir, est représentée l'expression d'une forme faisant penser à un corps violenté, avec des couleurs rouges, jaunes et blanches qui représentent les viscères étant percés par quatre fourchettes. L'art plastique a été complété par des graffitis et l'expression d'émotions peu inhabituelles. Les timbres de Cildo Meirelles, jeune diplômé de l'Académie impériale des Beaux-Arts, en sont un bon exemple. Un projet ambitieux qui consistait en un estampillage sur les notes de Cruzeiro (la monnaie brésilienne pendant la dictature) d'une question dérangeante : « Qui a tué Herzog ? ».

La photographie a également servi et sert toujours pour dénoncer les scènes et les actes de violence pendant la répression. Parmi les artistes les plus connus du pays, nous pouvons mentionner le journaliste, écrivain et photographe Evandro Teixeira, dont l'un des moments remarquables de la carrière est la couverture de l'arrivée du général Castello Branco au fort de Copacabana, lors du coup d'État militaire de 1964, et la répression du mouvement étudiant à Rio de Janeiro en 1968. Également, en 1969, la Pré-Biennale de Paris, qui a eu lieu au Muséu Artistique Nacional, et qui a été censurée par le AI5²⁰ en raison de la photographie d'Evandro Teixeira, ayant enregistré la chute d'un policier sur sa moto. La même année, la Biennale du Brésil a été boycottée par les artistes eux-mêmes qui ont utilisé des affiches avec le slogan en français : « non à la biennale ».

Malgré plusieurs tentatives pour empêcher la production culturelle pendant plus de vingt ans, la répression a fait de la littérature non seulement la voix d'un peuple opprimé, mais aussi une source de souvenirs, dont les récits apportent à l'heure actuelle la reconnaissance des souffrances et des abus que les Brésiliens ont vécus. La production poétique des années de dictature cherchait à sensibiliser la population sur son rôle dans la

19 Vladimir Herzog a été tué à l'âge de 38 ans dans une prison de l'armée à São Paulo le 25 octobre 1975. Par la suite, il a été révélé qu'il s'était suicidé, mais, en fait, cela avait été la version officielle gouvernementale, car le journaliste avait été soumis à la torture par l'armée.

20 L'AI5 (Loi institutionnelle numéro 5) de 1968, entre autres décisions, a interdit toute manifestation de nature politique, en plus de mettre son veto à l'habeas corpus pour les crimes contre la sécurité nationale.

société, et le mouvement « *Tropicalista* » a grandement contribué à ce processus. Des compositions telles que « *Alegria, Alegria* » et « *Domingo no Parque* » de Gilberto Gil, se présentent avec une nouvelle proposition, et à partir de ce moment, des vers rapides, rappelant les *flashbacks*, peuvent être vus plus souvent. Le poète utilise son texte pour dénoncer, pour aller contre le système et contre tous les actes inhumains pratiqués pendant cette période. Cependant que les écrivains cherchent des échappatoires comme alternatives pour aller contre ce système et ainsi forment des groupes de résistants, puisque chaque jour la censure devient plus rigide. Ces artistes seront appelés par les organismes de censure « *a malandragem da crítica metaforizada* » (les malandrins de la critique métaphorique). Le seul endroit où la loi ne pouvait pas mettre d'obstacles, c'est-à-dire, être censeur, était dans l'acte de produire le poème et précisément dans cet acte, le poète a fini par construire son message, sa dénonciation avec des métaphores, qui sont passées plusieurs fois inaperçues aux yeux des censeurs. Beaucoup de ces poèmes ont été écrits et publiés en exil, comme c'est le cas du *Poema Sujo* (1976), de Ferreira Gullar, qui d'abord a circulé au Brésil à travers un enregistrement du poète sur une cassette, réalisé par Vinícius de Moraes à Buenos Aires, où Ferreira Gullar a été exilé.

La poésie produite pendant la dictature a comme caractéristique l'utilisation d'un langage courant, en se référant au même « *coloquialismo* » proposé par les poètes de la première génération du Modernisme. Tout comme les « poèmes blagues » qui ont été repris, qui dans de nombreux cas étaient composés de trois ou quatre versets et rappelaient un certain slogan, comme c'est le cas du poème « RECLAME » du poète Chacal. Il est important de se rappeler que les œuvres de la période dictatoriale brésilienne ont été presque entièrement diffusées à travers des magazines, ce qui a permis à une énorme quantité d'œuvres de durer jusqu'à ce jour.

Pour les jeunes générations, l'histoire a tendance à abstraire les souffrances réelles, à la fois physiques et émotionnelles de ceux qui ont été sous la torture. Alors que les interventions militaires destituaient les gouvernements élus pour instaurer de longs régimes de torture et de persécution, la littérature brésilienne se formait avec des interventions constantes de la part de ses écrivains, dans le déroulement sanglant des événements. Ainsi, la littérature, différente de l'histoire qui garde dans notre mémoire le récit des régimes

autoritaires avec leurs dates et listes de noms, maintient en vie, à travers les romans, les contes et les chroniques, l'aspect humain et personnel des tragédies que ces gouvernements ont déclenchées.

Le roman *Zero* (1974) d'Ignácio Loyola Brandão, publié à l'origine en Italie, est l'un des récits les plus étonnants de l'époque. L'oppression du régime est ressentie encore dans le premier livre du poète *baiano* Waly Salomão, *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972), et dans le livre de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro ?* (1979), qui est devenu très connu après le tournage de Bruno Barreto en 1997, devenant l'un des récits les plus célèbres sur la période de la dictature militaire.

Cependant une grande part des Brésiliens étant peu concernée par le poids de la dictature sur les rouages politiques et ses effets sur le pays, et le refus du gouvernement d'ouvrir ses archives et d'amener une discussion sur cette période ont conduit à une connaissance limitée de la meilleure littérature de l'époque, comme c'est le cas du roman kaléidoscopique d'Ivan Angelo, *A Festa* (1963/1975). Publié pour la première fois au milieu des années tumultueuses du gouvernement du président João Goulart, ce livre nous montre un aperçu de la société brésilienne conflictuelle de l'époque, qui sera plus tard divisée entre le soutien et la résistance au régime militaire. Ainsi que *Quarup* (1967), de Antônio Callado, dans lequel se déroulent les impasses politiques entre le régime du président Vargas et celui de l'armée de 1964.

D'autres œuvres qui peuvent être considérées comme des textes qui nous conduisent également à un débat sur les conséquences de la dernière intervention militaire dans la vie politique du pays sont les livres *Revolução Brasileira* de Caio Prado Júnior (1966) ; *Tortura e Torturados* de Márcio Moreira Alves (1966) ; *O Casamento* de Nelson Rodrigues (1966) et *Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca (1975).

Dans ces récits, nous pouvons apercevoir que bien qu'ils soient des œuvres de fiction, certains faits sont racontés avec authenticité, puisque beaucoup de ces auteurs ont été témoins ou ont subi les atrocités de ce régime et ont trouvé dans la littérature la voix qui était autrefois silencieuse, en utilisant le texte littéraire pour parler de leurs expériences vécues. Ainsi, nous pouvons attester que l'expérience des individus imprimée dans la

fiction peut également être l'ancrage de la construction continue et commune de ce que nous appelons la mémoire collective.

Le discours littéraire peut alors être compris comme un élément qui interfère dans la constitution de l'identité d'une nation et que nous percevons comme une communauté imaginée à partir du mot. Ainsi, l'image et la mémoire s'harmonisent comme des sphères puissantes liées à la lutte pour le pouvoir : la manipulation de la mémoire et de l'oubli est une condition importante dans l'établissement et la perpétuation d'un groupe hégémonique, puisque, historiquement la mémoire collective est mise en jeu d'une manière importante dans la lutte des forces sociales pour le pouvoir. Jacques Le Goff observe ainsi que « devenir maîtres de la mémoire et de l'oubli est l'une des grandes préoccupations des classes, des groupes, des individus qui ont toujours dominé et qui dominent encore les sociétés historiques ».²¹

Nous devons considérer que chaque texte est toujours porteur d'un discours, donc élaboré dans un contexte politique et social, ces déterminations extra-textuelles permettent la production, la circulation et la consommation de discours et que les conditions de production d'un discours ont à voir avec le caractère idéologique, c'est-à-dire avec les valeurs de la société qui le produit, alors que les conditions de sa reconnaissance dépendent du pouvoir, autrement dit, des instances capables de légitimer ou non son acceptation dans la société. Ainsi, la mémoire collective peut parfois se confronter à la rationalité de l'histoire faite par les historiens. À d'autres moments, elle peut être complémentaire de la mémoire historique, et dans d'autres, encore servir de limite au caractère logique et idéologique de l'histoire. Par conséquent, ni l'une ni l'autre ne peuvent, cependant, légitimement revendiquer pour soi la vérité sur le passé.

Dans cette perspective, nous pouvons penser la mémoire comme matière commune à la littérature et à l'histoire, cependant, nous devons mettre en évidence les limites entre les deux invocations, parce que tout en reconnaissant la ténuité de ces frontières, il est nécessaire de les souligner, évitant ainsi de tomber dans le piège d'un simplisme critique qui réduit l'histoire à un simple récit et le texte littéraire à un miroir fidèle de la société.

21 Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 423.

Au-delà de ces considérations, nous pouvons voir la lecture de l'historien comme étant une interprétation parmi plusieurs autres possibles. La fiction ne serait donc pas l'inverse du réel, mais une autre façon de la capturer, dans laquelle les limites de la création et de la fantaisie sont plus larges que celles qui sont permises à l'historien. Ce serait une avancée pour ce débat de considérer l'histoire comme de la littérature et la littérature comme l'histoire à travers la notion de représentation. Cette idée de représentation a été développée par Roger Chartier comme « instrument d'une connaissance médiatisée qui fait voir un objet absent au travers de son remplacement par une « image » capable de le reconstruire dans la mémoire et de le figurer tel qu'il est »²².

L'histoire peut aussi être considérée comme un genre narratif, bien que différent de la fiction, parce que les événements rapportés sont en dehors de la conscience de l'écrivain, c'est-à-dire que l'historien se concentre sur un chaos d'événements déjà constitués, mais à partir d'eux, il découpe et choisit les éléments qu'il racontera : l'historien trace son histoire. Cette histoire est écrite à partir d'un discours, dans ce sens, nous pouvons considérer que chaque discours, qu'il soit littéraire ou historique, parce qu'il est mimétique, laisse « quelque chose en dehors de la description de son objet ou ajoute quelque chose qui n'est pas essentiellement ce qu'un lecteur, avec plus ou moins d'autorité, considérera comme une description appropriée. Même dans la prose discursive, le plus pur des textes qui a l'intention de représenter « les choses telles qu'elles sont », sans fioritures rhétoriques ni images poétiques, renferme un échec d'intention.

1.2. Quelques questions autour du concept d'identité culturelle brésilienne

1.2.1. Pouvons-nous parler d'une identité brésilienne ?

Nous allons commencer cette partie par une brève réflexion sur la formation de l'identité culturelle brésilienne, il faut donc soulever quelques questions : peut-on vraiment parler d'une seule identité culturelle ? Comment, au fil du temps, les questions d'identité

²² Roger Chartier, *Le monde comme représentation*, In : *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*. 44^e année, N. 6, 1989. pp. 1505-1520.

ont-elles été abordées ? Que serait l'identité culturelle dans un pays multi-ethnique ? Quelles sont les bases qui nous ont fait penser à une identité culturelle au Brésil ?

L'étude de la formation de l'identité culturelle brésilienne est un travail complexe qui exige beaucoup de temps de recherche, puisqu'il s'agit d'étudier un pays formé par la rencontre entre l'Amérindien, le Blanc venant d'Europe, et les Noirs importés d'Afrique comme esclaves. Pour cette raison, nous considérons l'importance d'aborder ici l'identité selon trois aspects primordiaux : l'identité comme essence, la même construction du sujet avec le monde, que nous appelons des identités fixes ; identité comme la multiplicité, comme le résultat d'une expansion d'un nouvel espace public, démocratique et pluriel, où les sujets sont multipliés en identités variées et pour finir avec une meilleure expressivité de l'identité qui produit la reconnaissance à partir de la différence avec l'autre, à l'idée d'appartenance à une communauté déterminée qui produit les symboles que sont les lieux de mémoire qui nous ramènent à cette appartenance.

Selon Thierry Ménissier (2007), l'identité est déterminée par la culture de « *l'appartenance culturelle* »²³. D'après l'auteur, ce terme, générique et imprécis est souvent utilisé par les médias sans aucune précaution. En même temps qu'il peut désigner un lien de causalité dans lequel les caractéristiques propres à l'identité individuelle sont déterminées par le contexte, celle-ci a une dynamique et ne peut pas être considérée comme le seul fond dans lequel les différentes individualités sont révélées. L'auteur va plus loin et s'interroge : « dans la mesure où on appartient à une seule culture, ne peut-on pas aussi s'identifier à une autre ? ». En ce sens, d'autres auteurs postulent que l'individu est capable d'appartenir à plusieurs cultures différentes.

Pour Stuart Hall, il n'y a pas d'identité entièrement unifiée et stable, car le sujet postmoderne peut assumer des identités fragmentées, par fois contradictoires. Les identités, qui composaient les paysages sociaux et assuraient notre conformité subjective aux besoins objectifs de la culture, s'effondrent face aux changements structurels et institutionnels.²⁴

23 Thierry Ménissier, *Culture et identité*, Le Portique, e-portique 5 - 2007, Recherches, [En ligne], mis en ligne le 7 décembre 2007. Disponible sur Internet : URL : <http://leportique.revues.org/document1387.html>. Consulté le 15 mai 2008.

24 Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro, 11. ed., Rio de Janeiro, DPeA, 2006, p. 11.

L'auteur affirme également que le processus de mondialisation a eu un grand impact sur la formation de l'identité culturelle, car avec la modernité, le contact avec d'autres cultures s'est accru et les sujets de ce processus se remettent constamment en question. Les représentations mêmes de la société subissent un changement constant, il n'y a plus la stabilité du tissu social. « Les sociétés modernes sont donc par définition des sociétés de changement constant, rapide et permanent »²⁵, provoquant ainsi une certaine insécurité au sujet de notre sentiment d'appartenance.

Zygmunt Bauman soutient que la postmodernité est une modernité sans illusion, « *liquide* », informelle, volatile. C'est aussi une sorte de condition humaine, et le postmodernisme fait référence à une vision du monde. Pour cet auteur, les identités ne sont pas garanties pour toute la vie, car, n'ayant pas la solidité d'un rocher, elles sont négociables. Dans la société post-moderne, la façon de penser et d'agir de chaque individu tout au long de son parcours de vie et la décision de rester ou de changer de pensée et d'attitude sont des facteurs cruciaux pour son appartenance et son identité.²⁶

Dans ce domaine, la question se pose : quelle serait la place de la tradition dans ce monde postmoderne ? Aurait-elle encore une place dans les sociétés contemporaines ? Quel traitement faut-il accorder aux éléments historiques et culturels que nous trouvons dans les œuvres littéraires ? Afin de mieux comprendre ce processus, nous reviendrons sur la question de l'identité nationale et comment elle peut être perçue dans la littérature, c'est à dire, l'objet de ce travail.

En ce qui concerne l'identité nationale, Stuart Hall défend l'argument selon lequel « les identités nationales ne sont pas des choses avec lesquelles nous sommes nés, mais sont formées et transformées au sein de *la représentation* »²⁷. (...) La nation n'est pas seulement une entité politique, mais quelque chose qui a du sens - un système de représentation culturelle. Ainsi, la culture nationale est un discours, car elle construit des significations qui influenceront les actions d'un groupe ou d'un individu et en même temps la conception qu'elle a d'elle-même. L'auteur suit l'idée que les nations ne sont pas des

25 Stuart Hall, *op. cit.*, p. 14.

26 Zygmunt Bauman, *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 17.

27 Stuart Hall, *op. cit.*, p. 48.

identités unifiées, ce sont *des hybrides culturels*, mais que les cultures nationales contribuent à intégrer les différences dans une seule identité.

1.2.2. *Le mythe de l'origine et la formation du peuple brésilien*

Compte tenu de la complexité qu'a été et que continue à être la construction de la nation brésilienne, à partir de la « découverte » par les Portugais, à ce jour, il est nécessaire d'introduire un débat sur la formation du peuple brésilien et de son identité nationale et culturelle. Selon l'historien anglais Eric Hobsbawm dans son livre « L'Invention des traditions »²⁸, l'identité nationale doit être basée sur une histoire, qui serait le mythe de la fondation, que constitue l'invention d'une nation avec son passé, à savoir, son origine. Ensuite, il faut penser à son processus de consolidation nationale, qui est la formation de ce pays et enfin sa perspective de l'avenir, c'est-à-dire son projet de développement comme nation. Au Brésil, l'invention d'une origine, ou le mythe de la fondation est représenté par l'arrivée des Portugais au XVI^e siècle. Le terme mythe ici est bien utilisé parce que, comme nous le savons, le Brésil existait déjà avant que les premières navigations européennes s'y soient aventurées. Mais, malgré cela, l'histoire officielle du Brésil commence par « la découverte » en 1500, de sorte que la création d'un mythe de fondation est devenue nécessaire.

Le deuxième moment est l'idée de la formation de cette nation, le processus qui, à partir de cette origine, nous forme en tant qu'État ou Nation. Dans ce processus, la mémoire collective joue un rôle fondamental, parce que, comme nous l'avons déjà vérifié, l'histoire de la nation brésilienne nous a laissé des lacunes qui continuent d'être comblées par l'imaginaire populaire. Et enfin, le troisième processus qui est le projet, sa perspective, sa projection pour l'avenir, ses étapes ultérieures, impliquant les sphères sociales, politiques et culturelles. Ainsi, nous nous intéresserons au processus de formation de la nation brésilienne et, par conséquent, à la formation de son peuple et à son identité à partir du mythe d'origine qui a été l'arrivée des européens sous ces tropiques.

28 Rémi Gounelle, Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, trad. de C. Vivier, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, in *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 87^e année n°3, Juillet-Septembre 2007. p. 334.

Avant d'élucider les questions posées dans cette partie, il faut d'abord comprendre la formation du peuple brésilien, de ce fait, nous nous tournons vers certains auteurs qui vont au-delà d'une étude historique, géographique et géologique, donnant une interprétation de tous ces aspects à la lumière d'une étude à la fois sociale et psychologique. De nombreux chercheurs tentent de donner un concept à l'identité culturelle, qui est presque toujours lié aux questions de mémoire et d'histoire. Au Brésil, les premières études sur ce thème sont celles des anthropologues Nina Rodrigues²⁹ et Arthur Ramos³⁰.

Dans ce travail, nous mettons en évidence les auteurs qui font partie de la deuxième génération de la sociologie brésilienne. Ces auteurs ont développé le concept anthropologique de la culture qui va au-delà de l'ensemble des coutumes, des croyances et des habitudes du peuple brésilien. Parmi les principaux spécialistes des questions sur la formation du peuple brésilien, nous pouvons citer Gilberto Freyre et Sérgio Buarque de Holanda, ces auteurs forment la célèbre « *geração de trinta* », car, pendant les années 1930, ils ont renouvelé les interprétations de la culture, du travail et de l'économie au Brésil, rompant ainsi avec les interprétations positivistes qui prévalaient à l'époque. Il est également important de se rappeler qu'il s'agissait d'une période de changements et de ruptures dans la politique du pays, comme l'institution de « *O Estado Novo* »³¹. « *Raízes do Brasil* »³² et « *Casa Grande e Senzala* »³³ qui sont des œuvres très importantes pour repenser le mythe de l'origine de la nation et pour inciter la discussion sur la formation du

29 Nina Rodrigues était un médecin, psychiatre, professeur, ethnologue, sociologue et anthropologue brésilien, né en 1862, à l'Etat de Maranhão. Souscrivant au déterminisme biologique, il dénonça les effets selon lui délétères du métissage, affirma l'inaptitude des populations non blanches à la civilisation et leur propension à la délinquance. Il diffusa ainsi au Brésil les thèses racistes modernes, d'origine européenne. Les premières grandes études sociologiques consacrées à la présence noire dans la culture brésilienne est l'œuvre *Os Africanos no Brasil (les Africains au Brésil)*, un recueil de textes rédigés entre 1890 et 1905, et publié posthument. Ces textes font partie des travaux les plus importants inspirés par le *racisme scientifique* de la fin du XIXe et le début du XXe siècle.

30 Arthur Ramos, comme Nina Rodrigues était médecin ; psychiatre, psychanalyste, sociologue et anthropologue, ainsi qu'un chercheur du folklore brésilien, né en 1903, à Alagoas. Il a consacré une grande partie de ses recherches à l'étude de l'identité nationale. Parmi ses œuvres, on peut mettre en avant « *O Negro Brasileiro: ethnographie religieuse et psychanalyse* », publiée en 1934. Une grande partie de son travail est consacrée à la question de la formation raciale au Brésil, et son discours autour de la démocratie raciale brésilienne.

31 Le « *Estado Novo* », implanté en 1937 au Brésil, désigne la phase dictatoriale du président Getúlio Vargas (élu en 1930 par des élections indirectes).

32 Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2015.

33 Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*, Rio de Janeiro, Global Editora, 2006.

peuple brésilien, car pour la première fois en littérature, ils évoquent la présence de l'élément africain et l'esclavage comme part de cette formation, ce qui a été très peu mentionné dans des études précédentes.

Un autre nom de grande importance qui mérite une attention particulière est celui de l'anthropologue, écrivain, sociologue et politique Darcy Ribeiro. Dans son livre *O povo brasileiro (Le peuple brésilien)*, publié en 1995, il fait une analyse du processus de formation ethnique au Brésil, à travers une étude basée sur le concept de « transfiguration ethnique », autrement dit le processus par lequel les peuples se posent, se transforment ou vivent. Dans ce travail, nous observerons comment la rencontre s'est déroulée entre les différentes matrices raciales si éloignées dans leurs cultures et traditions et qui ont fusionné pour former un nouveau peuple, un *peuple-nation* : le peuple brésilien.

Dans les années 1930, la sociologie a commencé à être vue non seulement par son caractère hautement scientifique, mais aussi à être étudiée et enseignée en tenant compte des aspects psychologiques, étant donné que les études de la psychanalyse étaient en plein développement au Brésil. Gilberto Freyre a été l'un des premiers à utiliser l'application de la perspective psychanalytique à une réinterprétation de la formation sociale du Brésil.

Utilisant un concept d'anthropologie plus large et basé sur les études de race et culture de l'anthropologue allemand Franz Boas, Gilberto Freyre élabore une pensée qui sépare les concepts d'héritage ethnique et d'héritage culturel, et ainsi, basé sur cette distinction, il va publier, en 1933, son chef-d'œuvre « *Casa Grande et Senzala* », qui fait une interprétation de la formation du peuple brésilien, tout en tenant compte des aspects historiques, économiques, religieux, sociologiques et folkloriques, entre autres.

A travers ce travail, le sociologue fait une analyse approfondie de la société brésilienne, qui, étant patriarcale, esclavagiste et métissée, était économiquement formée à partir de la monoculture du sucre. La « *Casa Grande* » est une métaphore de la classe dominante : l'élite blanche, formée par des propriétaires d'esclaves ; propriétaires de plantations et d'usines de canne à sucre. Et d'autre part : La « *senzala* » où les esclaves vivaient. Dans ce scénario s'entreprind la formation de la société brésilienne, à travers le métissage des Européens, Amérindiens et Africains. Ce métissage est considéré par

l'auteur comme un point pertinent et positif de la colonisation, étant un facteur bénéfique pour le Brésil.

Pour cet auteur, ce métissage était nécessaire, puisque les Portugais sont arrivés au Brésil seuls, sans famille, dans un pays avec une vaste extension territoriale qui avait besoin d'être conquis et peuplé. De cette façon, les colons ont utilisé l'Amérindien pour le travail et pour les guerres, dans la conquête de nouveaux territoires, tandis que l'Amérindienne a servi pour la procréation, générant des enfants avec l'homme blanc. Gilberto Freyre a également défendu l'idée d'une "démocratie raciale", en raison de la relation de tolérance et de partage, selon lui, établie entre colonisateurs et colonisés.

Le centre de l'œuvre « *Casa Grande e Senzala* » est la relation établie entre la société agraire et patriarcale avec l'esclave africain, la soumission de ce dernier aux Portugais. Cette relation, nécessaire à sa survie, a pu ainsi préserver la mémoire de ses traditions et de sa culture. Selon Freyre, l'esclave avait une relation étroite avec son maître, une telle relation était due au fait qu'il fréquentait souvent la grande maison, travaillant comme domestique, dans la cuisine et dans l'entretien de l'habitation, tandis que les femmes travaillaient comme nourrices des enfants. Une grande partie de ces femmes étaient des objets de désir de la part des maîtres, qui fréquemment pratiquait du sexe forcé avec ses esclaves, ce qui a généralement abouti à un fils métis, le Mulâtre, qui à son tour servait de jouet pour son demi-frère blanc. De cette manière, la culture brésilienne commence à se dessiner, une culture mixte dans la langue, dans les pratiques quotidiennes, dans les croyances, et surtout dans les représentations du pouvoir.

Ainsi, l'auteur, du point de vue du relativisme culturel, valorise le métissage et la contribution du Noir à la formation de l'identité brésilienne qui, selon lui, ne se limitait pas seulement à la cuisine, à la religion et aux danses, mais aussi aux aspects économiques, parce que les esclaves qui sont arrivés au pays avaient une supériorité technique, comme la traction animale utilisée dans les cultures, la maîtrise de la métallurgie et les techniques agraires. Cependant, nous pouvons affirmer que Gilberto Freyre a été le précurseur pour donner de l'importance à l'existence du Noir au Brésil, car cette reconnaissance et cette appréciation de la présence africaine n'étaient pas un sujet abordé parmi les érudits au moment où l'œuvre a été écrite.

L'œuvre « *Raízes do Brasil* », publiée en 1936 par Sérgio Buarque de Holanda, s'approche de celle de Gilberto Freyre, notamment en ce qui concerne la vision psychologique et culturaliste de l'histoire. Toutefois, l'auteur est prudent lorsqu'il parle d'oligarchies agraires, car selon lui, bien que les Portugais aient joué un rôle très important dans la formation de la culture brésilienne, l'esclavage était la cause de nombreux problèmes nationaux. C'est pourquoi, son travail est une analyse de ce qui était le poids de l'héritage de l'esclavage dans la société de ce pays.

À la recherche de l'essence de l'homme brésilien et d'une identité nationale, Sergio Buarque de Holanda a construit un panorama historique, tout en analysant la marque rurale dans la formation de la société brésilienne et ses conflits avec la mentalité urbaine. Dans ce scénario naîtra celui que l'auteur appellera « *O homem Cordial* », qui apparaît comme le fruit de l'histoire du Brésil, qui a commencé dans la colonisation portugaise, avec une société désorganisée et instable, composée par des familles patriarcales qui, même après l'abolition de l'esclavage, ont toujours conservé leurs pratiques esclavagistes. C'est pourquoi, cet « homme cordial » n'était pas seulement associé à l'image d'un homme pur, sincère, affectueux et amical, mais aussi d'un homme de nature extrêmement émotive, qui se laisse facilement emporter par les sentiments, par les émotions. Ainsi, il s'agit de ne pas distinguer l'État de la famille puisque les hommes publics au Brésil sont formés dans la sphère familiale et, par conséquent, cette notion familiale affective peut prédominer le choix dans de leurs relations, qu'elles soient publiques ou privées.

Les deux œuvres apportent comme point commun le fait que de tous les peuples d'Europe, les *Lusitanos* étaient ceux qui pouvaient mieux s'intégrer dans le nouveau monde. Considérant que les Portugais qui sont arrivés au Brésil, contrairement aux Néerlandais et aux Français, étaient les fruits aussi d'un métissage culturel (romain et arabe) qui subsistait à la Péninsule Ibérique, d'après ces auteurs, cela a fourni une meilleure adaptation des Portugais à l'environnement brésilien, ainsi que la tolérance envers le « croisement de races », pour mieux dire, le métissage, car, aucun autre peuple ne pouvait céder avec docilité au prestige communicatif des coutumes, de la langue et des croyances des Amérindiens et des Noirs.

Cette docilité, cependant, sera sévèrement contestée par Darcy Ribeiro, tout comme l'idée d'une « démocratie raciale », ayant ainsi une vision plus réaliste par rapport aux mauvais traitements des Indiens et des Noirs. Pour cet auteur, cette tolérance n'a jamais existé, ce qui s'est réellement passé était une autre forme d'oppression, de tolérance oppressive, comme moyen d'exploiter les peuples et de les « sauver », c'est-à-dire, les convertir au christianisme, c'est pourquoi le Brésil, selon lui, s'est formé à partir d'un empire « *mercantil salvacionista* »³⁴, qui a été conquis par la barbarie et la violence.

Serait-il alors utopique d'essayer de conceptualiser une identité culturelle brésilienne, puisque le Brésil est déjà né d'un mythe ? Pour Darcy Ribeiro, le Brésil est né sur « le signe de l'utopie, la terre sans maux ; la demeure de Dieu. (...) Le Brésil est le fils d'une imagination sophistiquée, d'une création mentale très sophistiquée. »³⁵ Ce mythe ne serait-il pas lié au fait que les européens, disaient avoir découvert un « Nouveau Monde », mais qu'en réalité ce monde existait déjà, ainsi que ses habitants ? Ce mythe ne serait-il pas fondé sur la pierre angulaire de la culture *Tupi* ?

Lorsque les premiers Européens arrivèrent dans ces terres, qui existaient depuis longtemps et étaient déjà habitées et exploitées par leurs habitants, ils pensaient à un paradis, un champ fertile pour planter la semence du christianisme, et pour établir la civilisation, comme si dans cette terre il n'y avait ni dieu, ni croyance, ainsi qu'aucune forme de culture.

Cette présumée rencontre entre les Européens et les Amérindiens (on va dire présumée parce que, selon certaines références, à travers des lettres écrites en l'an 1000, avant que les Portugais aient officialisé la découverte du Brésil, certains navigateurs parlaient déjà d'une certaine « *Ilha Brasil* » et d'un peuple qu'ils nommaient de « *brasis* ».)³⁶ n'a pas pu être aussi paisible qu'on le croyait, car ce qui s'est passé réellement, c'était l'imposition de forces, venues de l'opposition de deux projets de colonisation : le premier, appelé colonial, qui consistait à amadouer les Amérindiens en

34 Darcy Ribeiro, *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, 2^e. ed., Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

35 *Ibid.*, p. 39.

36 Darcy Ribeiro *Op.cit.*, p. 29.

leur offrant des objets qui leurs étaient inconnus, tels que miroirs, ciseaux, couteaux, haches, etc. pour avoir en retour la main-d'œuvre. Le second, le religieux, qui avait pour intention de convertir ces « créatures sauvages » et pécheresses en citoyens purs pour la construction d'une grande nation chrétienne.

L'historiographie nous fait savoir qu'en 1500, les Portugais ont découvert le Brésil, et y ont trouvé des peuples autochtones, environ huit millions, qui ont été classés selon la langue qu'ils parlaient. De nombreuses références à ce peuple et leurs descriptions peuvent être trouvées dans les lettres des prêtres des Missions de la Société de Jésus envoyées au Portugal au XVI^e siècle. Ces lettres sont considérées comme des documents historiques d'une extrême importance, parce qu'à travers elles, nous avons des informations sur la population autochtone, les différents groupes et langues qu'elle parlait, ainsi que sur les conflits et les maladies qui ont décimé la plupart de ces peuples. Cependant, ils expriment aussi la vision de l'homme occidental, qui se croit supérieur, qui superpose sa culture à celle des Amérindiens et décrit la rencontre entre ces peuples de son seul point de vue, celui du colonisateur.

Les Amérindiens existent depuis des siècles, explorant la nature et l'adaptant à leurs besoins, vivant de la chasse, de la pêche et de la récolte. Ayant une forte intimité avec la nature, ils avaient le pouvoir de savoir identifier ce qui sert de nourriture et ce qui sert de médicament. Les références géographiques qui ont été faites à ce jour ont été tracées par les *Tupinambás*, les premiers peuples autochtones brésiliens à avoir eu des contacts avec les Européens. Ainsi, quand les Portugais sont arrivés, ils ont déjà trouvé ce peuple, « qui n'étaient pas connus comme une nation, mais vivait en autosuffisance ».³⁷

Pour Darcy Ribeiro³⁸, le processus de colonisation était destructeur, provoquant l'« ethnocide » indigène et le « génocide » africain. Cependant, il n'a pas réussi à mettre fin aux origines culturelles de ces peuples, qui par leurs descendants ont réussi à perpétuer leur culture qui a déjà été transformée par le contact avec d'autres peuples. De cette manière, ce processus, malgré tout, a fait du plus grand pays d'Amérique du Sud un pays métis, et ce métissage a donné au Brésil une richesse culturelle incomparable.

37 Darcy Ribeiro, *op. cit.* p.32.

38 *Ibid.*, p.23.

Dans l'ouvrage *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, Darcy Ribeiro nous amène à comprendre qui est ce « *povo novo* »³⁹, fait de peuples millénaires, qui, au milieu de tant de sacrifices et de souffrances, est doté d'une joie et d'une volonté étonnante de bonheur. Nouveau parce qu'il émerge comme un groupe ethnique national, culturellement différencié de ses matrices formatrices, fortement mélangé. Aussi nouveau parce qu'il se voit et est considéré comme un « nouveau peuple, un nouveau genre humain différent de ceux qui existent »⁴⁰.

Comme on l'a déjà dit, de même que les Amérindiens et les Africains, les Portugais sont aussi des peuples millénaires, héritiers d'un patrimoine culturel provenant d'autres peuples, le résultat de leurs conquêtes maritimes au cours des siècles. Lorsqu'ils débarquent au Brésil, c'est le monde qui débarque avec eux, avec ses épices, ses fruits et ses animaux, ses ustensiles, sa langue, ses traditions et ses croyances, ainsi que ses maladies, telles que la coqueluche, la tuberculose et la rougeole.

Les premiers *conquistadores*, navigateurs et futurs colons ont trouvé dans ce nouveau monde un peuple qui avait des valeurs et des croyances différentes. Un peuple organisé différemment de la société considérée civilisée, et qui avait une façon très différente de voir la terre et la nature par rapport à celle des Européens. Malgré les différences entre les groupes autochtones, ils avaient en commun le fait qu'ils vivaient de la même façon, dans des tribus ; ils avaient un chef, mais personne ne possédait la terre, parce qu'ils la considéraient comme un bien commun à tous.

Pour les Amérindiens, le rapport de force n'a pas été établi de la même manière que pour les Européens, parce que le chef autochtone était le représentant de la tradition, de la culture et de l'expérience, il était le grand médiateur entre les générations. Pour eux, la généalogie est considérée comme quelque chose de très précieux, parce que le patrimoine culturel est fondamental pour les nouvelles générations, ce qui ne les a pas empêchés de changer certaines coutumes, comme c'est le cas du cannibalisme, ou de l'anthropophagie, une pratique qui consistait à manger lors d'une cérémonie l'ennemi capturé, une pratique qui, au fil du temps, disparaîtra de ses rituels.

39 Darcy Ribeiro, *op.cit.*, p.19.

40 *Ibid.*

Si pour les Amérindiens, a *priori* les colonisateurs blancs étaient des représentants de « *Mayra* »⁴¹, le créateur, le Dieu Soleil, pour les Portugais, les Amérindiens représentaient une main-d'œuvre nécessaire afin qu'ils puissent exploiter les richesses naturelles trouvées au Brésil, mais d'autre part, ils étaient pécheurs, paresseux, sauvages, pratiquants du cannibalisme, ainsi que manipulés par les sorciers et les démons, pauvres âmes assoiffées de rédemption.

Il ne fallut pas longtemps avant que les Amérindiens se rendent compte que ces hommes blancs n'étaient pas des enfants ou envoyés de *Mayra*, parce que ce que les colons voulaient, c'était les asservir pour leur propre usage. Afin de répondre au besoin des colonisateurs, les autochtones devenaient des marchandises à vendre comme des pièces de cargaison avec comme finalité de montrer et transporter les richesses exploitées au Brésil, car ils étaient les seuls qui savaient percer les secrets de la forêt dense. De plus les colonisateurs se sont servis des connaissances millénaires que les Amérindiens possédaient en ce qui concerne la nature, parce que ceux-ci étaient aussi les seuls qui possédaient des connaissances sur certaines espèces végétales, comme le cacao, la cannelle, le clou de girofle, l'*urucum* et la vanille.

De la rencontre entre les Européens et les Amérindiens sont nés les « *Brasilindios* »⁴², également appelés « *Mamelucos* », un terme qui, à l'origine, fait référence à une caste d'esclaves blancs capturés par les Arabes dans le but de les former à leur image afin qu'ils développent le talent qu'ils avaient pour former une armée très puissante. Ces « demi-amérindiens », était des victimes du rejet paternel et des indigènes eux-mêmes, parce qu'ils n'étaient ni considérés comme Européens ni Amérindiens, mais comme des enfants impurs de la terre. Ainsi, une nouvelle identité commence à être construite. Ces nouveaux brésiliens ont contribué à l'expansion de la domination portugaise dans les terres brésiliennes, parce qu'en raison de leurs connaissances de l'environnement naturel, des forêts et des rivières, ils sont rapidement devenus des chasseurs d'autres peuples autochtones, afin de les emprisonner et de les vendre comme esclaves.

41 Darcy Ribeiro, *op. cit.* p.106.

42 *Ibid.*, p. 42.

Dans ce contexte, plusieurs conflits surgissent entre les jésuites et les marchands qui asservissent les Amérindiens, et face à la menace de leur extinction, à la fois de par les mauvais traitements et les maladies apportées d'Europe, les jésuites ont fondé des missions et ont construit des communautés isolées, où ils pouvaient enseigner le catholicisme. Pour Darcy Ribeiro, les missions jésuites peuvent être considérées comme la première expérience socialiste au Brésil.

De cette façon, le Brésil colonial a été présenté comme un pays socialement désorganisé, habité par des aventuriers d'Europe, plus précisément du Portugal. Ceux-ci étaient à la recherche d'une prospérité sans coût car ils préféraient la vie aventureuse au travail agricole, cependant que l'agriculture était l'élément fondamental de notre économie. La main-d'œuvre était de plus en plus difficile, puisque les Amérindiens, ne résistant pas aux maladies et aux combats, mouraient ou cherchaient un refuge dans la forêt profonde.

Avec l'absence de main-d'œuvre pour travailler dans les plantations de canne à sucre, seule restait la force du travail des esclaves. Ainsi, les premiers Africains arrivés au Brésil venaient de la côte ouest-africaine, du cycle dit de Guinée, puis de l'Angola et du Congo, les *Bantos*. Ceux-ci ont été capturés dans les différentes tribus qui parlaient différentes langues et ont été mélangés dans les navires, évitant ainsi le contact des esclaves du même groupe ethnique, de sorte qu'ils ne pouvaient pas interagir et former des « noyaux de solidarité ». Cette pratique n'était pas seulement adoptée dans les navires qui les transportaient mais aussi dans les États où ils sont arrivés.

Par la force et la nécessité, les Noirs devaient s'adapter passivement dans la nouvelle société, appelé par Darcy Ribeiro de « *protocelula Lusotupi* »⁴³, s'intégrant ainsi à l'ethnie brésilienne, et devaient donc apprendre à vivre, planter et cuisiner la nourriture de la terre, appelant les choses et les esprits par les noms *tupis* incorporés dans la langue portugaise. Ce que nous ne pouvons ignorer, c'est le fait qu'une grande partie des Noirs en arrivant au Brésil, étaient talentueux et possédaient diverses compétences, connaissaient le commerce, la monnaie, l'agriculture, les pratiques d'élevage, et étaient d'excellents métallurgistes.

43 Darcy Ribeiro, *op.cit.* p.114.

Au XVIII^e siècle, l'Angola était le principal fournisseur d'esclaves au Brésil, car l'Etat de Bahia a commencé à envoyer des navires à la côte de *Mina* et au golfe du Bénin. Les principales destinations de ce nouveau contingent noir étaient les états de Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Maranhão et Pará. C'est de cette façon que les peuples « *Geges* » sont arrivés dans les terres brésiliennes - des groupes ethniques de l'ancien Dahomey ; les « *Nagôs* », les groupes ethniques de langue « *yoruba* » ; et les « *Alças* » - aussi appelées « *Malés* », ceux-ci étaient des musulmans et moins nombreux. Ces groupes ont défini la composition unique des habitants de Bahia, Recife et São Luis de Maranhão.

Avec la diffusion des idées des Lumières en Europe, le Brésil est considéré comme une aberration par le reste du monde. Ce n'est qu'au XIX^e siècle que les mentalités ont commencé à changer et que les mouvements abolitionnistes, émergent plus fortement avec l'intention de dénoncer les maltraitances subies par les esclaves. Ces mouvements étaient dirigés à plusieurs reprises par des fils des maîtres d'esclaves, de Noirs et de Métis, ainsi que des journalistes et des écrivains comme Castro Alves, Maria Firmina dos Reis, Cruz e Souza et Lima Barreto.

En conséquence de ces mouvements, certaines lois ont été créées : la première d'entre elles, en 1831, interdisait le trafic d'esclaves en provenance d'Afrique, mais, malgré cette interdiction une commercialisation clandestine d'esclaves est mise en place. C'est alors que la Loi *Eusébio de Queiroz* apparaît en 1850. En 1871, la Loi du « *ventre libre* » est promulguée, qui donne la liberté à chaque enfant d'esclaves né à partir de cette date. Afin de libérer de la captivité chaque esclave de plus de 60 ans, la Loi du *Sexagenario* est promulguée, mais elle bénéficie à un petit nombre d'esclaves, car ils avaient à peine atteint cet âge en raison des conditions de vie dans lesquelles ils se trouvaient. Finalement, après de fortes pressions internationales, la Loi *Aurea* a vu le jour en 1888 et a aboli l'esclavage au Brésil. Toutefois, ni le logement ni l'éducation pour les « nouveaux citoyens » n'ont été pensés. Il y avait, de cette façon, un remplissage des villes, cependant qu'une grande partie de cette population ne pouvait pas trouver sa place dans la métropole. Que faire à partir de là ? Pas de terre, pas de maison, pas de travail, quel serait le sort de ces gens ?

Après l'abolition de l'esclavage en 1888, les Noirs quittèrent les fermes, soulagés des brutalités, des punitions, à la recherche de terres pour vivre et planter du maïs et du manioc. Seulement une petite partie a pu réaliser ce rêve de liberté, car, majoritairement, ils finissaient par tomber dans la misère, parce que chaque fois qu'ils s'installaient dans un endroit, ils étaient chassés par des agriculteurs qui prétendaient posséder la terre. Ainsi, les anciens esclaves affamés acceptèrent de travailler soumis aux conditions des *latifundiários* (grands propriétaires fonciers). D'autres se rendaient dans les villes, un environnement moins hostile, dans les quartiers africains déjà formés, où ils trouvèrent des Noirs déjà installés et qui formèrent ainsi les premières *favelas*.

Le Brésil se présente alors comme un pays de Métis dont la culture devient très diversifiée grâce à son expansion territoriale et aussi au contact de ces différents peuples. C'est pourquoi, nous revenons aux idées de Gilberto Freyre et Sérgio Buarque de Holanda sur l'importance du métissage pour établir une identité culturelle dans ce pays. Il est important de préciser aussi que, dû à l'expansion territoriale, ce pays a vécu un complexe processus de colonisation sur lequel nous pouvons même parler des plusieurs centres de colonisation, étant donné qu'on observe une énorme différence entre les États du Nord et ceux du Sud ou du Centre, non seulement au niveau du climat et du relief, mais aussi au niveau linguistique et culturel.

Ainsi, au Brésil, plusieurs types de Métis se distinguent : *Mulatos*, enfants de Blancs et de Noirs, des régions où la plupart des plantations où travaillaient des esclaves africains, comme Salvador à Bahia ou Rio de Janeiro ; les *Cafuzos*, les Métis des Amérindiens et des Noirs et les *Caboclos*, métis de Blancs et d'Amérindiens, des régions riveraines. Pourtant, nous trouvons que cette classification ne tient pas compte de la diversité ethnique que l'on trouve dans ce pays, c'est pourquoi nous allons présenter ici la classification de l'anthropologue Darcy Ribeiro qui a identifié cinq types de Métis trouvés dans les régions brésiliennes, divisant ainsi le pays en cinq *Brasis*⁴⁴ :

1 – Brésil *Crioulo*, situé dans une partie du Nord-est, où se trouve une grande partie de la population de Noirs et de Mulâtres. La culture brésilienne est imprégnée de l'héritage africain, des rythmiques, des instruments de musique, la nourriture et des croyances, en

44 Darcy Ribeiro, *op.cit.* p. 270.

particulier dans ces États où ils avaient la plus grande concentration d'esclaves, c'est-à-dire où les plantations de canne à sucre et de café prédominaient, comme Pernambuco, Bahia et Maranhão, mais aussi au *Sudeste* du pays dans les États de Rio de Janeiro et Minas Gerais, jusque-là considérée comme la plus Noire de la région, ville de Vila Rica , aujourd'hui Ouro Preto. Le Maranhão est le quatrième État qui a reçu le plus d'esclaves, ceux-ci venaient d'Angola, du Mozambique, du Bénin et de la côte de Mina, aujourd'hui Côte d'Ivoire, d'où le nom de "*Negros de Mina*". C'est dans cette région que la *Casa das Minas* a émergé et où le *Tambor de Mina* et le *Tambor de Crioula* ont été développés. Sur ce sujet nous parlerons plus prochainement dans le chapitre sur les manifestations religieuses de la culture afro-brésilienne dans l'œuvre de Josué Montello.

2 - Brésil *Caboclo*, se trouve en Amazonie, un lieu d'une beauté incomparable, de nature exubérante et mystérieuse, imprégné de mythes et de légendes, comme celle des femmes guerrières, les Amazones, terre de géants et de nains, de toutes sortes de créatures fantastiques. Cette région a été source d'inspiration pour les écrivains du XIX^e siècle, mais c'est seulement à partir du mouvement Moderniste brésilien qu'elle a été étudiée et exploitée vraiment au niveau des arts et de la littérature. Dans cet espace, autrefois habité essentiellement par les Amérindiens et les Mamelouks, une nouvelle réalité humaine et culturelle a été créée. Ils sont venus rejoindre ces habitants du nord-est, soit à la recherche d'or et les précieux minéraux de *El dourado*, soit pour fuir la sécheresse, soit pour travailler dans le "cycle du caoutchouc"⁶.

3 - Le Brésil *Sertanejo*, entre la forêt amazonienne et la *Zona da Mata* se trouve le *Sertão*, dont la végétation, qui bien que souffrant de la sécheresse, est riche en palmiers de *buriti*, *carnaúba* et *babaçu*. Faute d'une terre fertile pour pratiquer l'agriculture, l'activité qui s'est développée dans cette région du pays était le bétail. La ferme bovine fournit de la viande, du cuir et des bœufs pour le service et le transport, ces animaux ont ayant été apportés du Cap-Vert par les portugais. La population est formée par des Amérindiens et des Blancs métis venant, principalement de São Paulo et Bahia.

Le *Sertão* est considéré comme l'un des endroits les plus difficiles à vivre au Brésil, en raison des conditions climatiques, ayant un sol considéré comme infertile, ce qui rend une grande partie de cette population nomade, toujours à la recherche d'un meilleur endroit pour vivre. L'un des plus importants livres régionalistes brésiliens, appartenant au *Neorealismo Nordestino*, est le roman *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. Le livre a comme scénario le *Sertão*, il s'agit d'une forte critique sociale qui raconte la trajectoire d'une famille qui fuit la sécheresse à la recherche d'un endroit pour vivre.

Une autre partie de la population vit sur les rives des rivières, comme le fleuve São Francisco et dans les villes baignées par l'océan Atlantique. Dans ce scénario, d'une immense dimension religieuse, également peuplée de mythes, de superstitions, de traditions médiévales, comme la littérature de Cordel et la fête du *Divino*, nous trouvons la figure du Padre Cícero, le *cow-boy*, le *cangaceiro*, le colonel et Antônio Conselheiro. C'est dans l'imaginaire populaire de ce Brésil que le mythe du *Sebastianisme*, le roi Dom Sebastião, connu comme la légende du taureau enchanté, s'est développé. Nous parlerons avec plus des détails dans les chapitres à venir de cette légende et d'autres manifestations populaires.

4 - Brésil *Caipira* - Le mot « *caipira* » a acquis une connotation négative, parce qu'il est couramment utilisé pour désigner un individu de l'intérieur, rustique, qui n'agit pas de façon civilisée. Le *caipira* provient des *Bandeirantes*, des employés des fermes qui sont entrés à l'intérieur du Brésil, et de la population de Sao Paulo, principalement formée par les Mamelouks. Ils chassaient, emprisonnaient et asservissaient les Amérindiens pour la culture du manioc, des haricots, du maïs, de la citrouille, des tubercules, du tabac, du *urucum*, du poivre, de la chasse et de la pêche. Cette population était située dans les États de São Paulo, une partie de Minas Gerais, une partie de Goiás, Mato Grosso et Paraná. Ils dormaient dans des hamacs, utilisaient des gamelas et des *porongos* (espèce dealebasse), comme ceux utilisés par les Amérindiens, ainsi que des armes et des lampes à huile. Ils parlaient la langue générale, un *Tupi Giarani* adapté par les prêtres jésuites. Ils consommaient de la *rapadura* (une réduction de la sauce de la canne à sucre avec une consistance très dure et très sucrée) et de la *cachaça*. Ils marchaient pieds nus, en *chinelas* (tongs) ou en espadrilles. Ils ne voulaient pas seulement exister, comme les Amérindiens,

mais aussi établir des obligations marchandes externes et aspiraient à devenir une couche dominante, acquérant des produits de luxe et un pouvoir d'influence et de commandement. Pendant un siècle et demi, ils ont vendu plus de 300 000 Amérindiens aux propriétaires des plantations de canne à sucre.

5 - Brésil *Sulino* - Le sud du pays, autrefois habité par le peuple *Guarani*, a émergé avec les missions jésuites espagnoles qui voulaient introduire une conception de la civilisation parmi les Amérindiens, dans une tentative de démanteler l'urbanisation des villages indigènes, les fixant dans les villages conçus par eux, sous la forme d'une croix, toujours avec une église. De cette façon, ils interféraient dans leurs modes de vie dans la communauté, les façons d'être et de produire. La première chose qu'ils ont fait fut de forcer ce peuple à apprendre la langue générale. Au début du XVIII^{ème} siècle, avec l'expansion de São Paulo et l'arrivée des *Mamelucos*, de nombreux Amérindiens fuirent pour échapper à la vente en esclavage. Les *Gaúchos*, fils des Espagnols et des Portugais avec les Amérindiens *Guarani*, se consacrèrent également au bétail, qui fut apporté par les jésuites espagnols.

Les Portugais qui se sont rendus dans cette région du Brésil étaient originaires de l'île des Açores et de Povoá do Varzim, ils occupaient la région côtière, avec les plantations de maïs, de manioc, de haricots et de citrouilles, tandis que d'autres ont fui cette «caipirisation» cultivant du blé, les *Gauchos*, dans les champs de la frontière, avec le pâturage tandis que les immigrants européens, venant d'Italie, d'Allemagne et de Pologne, ont vécu isolés du reste de la société, ce qui a amené le gouvernement brésilien à exiger l'enseignement de la langue et à les recruter dans l'armée. Au début du XVIII^e siècle, à São Paulo et Curitiba s'installèrent des éleveurs de chevaux et de mules qui recrutèrent les *Gauchos* pour traiter le bétail. Nous pouvons également observer dans cette région, quelques vestiges de manifestations afro-brésiliennes, comme la fête de *Yemanjá*, le défilé des *Orixás* et le *Congado*, en plus de la *Festa do Divino*, portée par les portugais.

Gilbert Durand va rejoint la thèse de Gilberto Freyre, selon laquelle seulement l'homme portugais, celui des conquêtes, pouvait se lier profondément à l'homme métissé et sédentaire du Brésil, car selon lui, « contrairement au racisme des Français de

Villegagnon », l'homme portugais, « malgré les préjugés européens sur la bestialité des autochtones » possédait une ouverture humaniste due à son origine aussi métissée, « excluant tout racisme et tout mépris pour les cultures exotiques ». En ce qui concerne l'imaginaire brésilien pour cet auteur, « le *novus* portugais, porteur de toutes les valeurs de la Renaissance – curiosité exploratrice, curiosités scientifiques, humanisme, etc. - allait belle et bien devenir cet homo *novus* brésilien » et par conséquent, son imaginaire va « subir une radicale mutation ⁴⁵».

Ces approches apportent une interprétation générale, mais elles sont d'une grande importance pour comprendre la formation de l'identité brésilienne. Cependant il est nécessaire d'analyser la *microhistoire*, notamment avec des détails, avec certaines spécificités qui ont émergées tout au long de l'histoire du Brésil et finalement, parler de l'identité culturelle de nos jours nécessite l'observation de facteurs qui interfèrent directement dans la société dont l'un de ces facteurs peut être la création artistique et la littérature.

La littérature, ainsi que l'art en général, a un rôle primordial dans la recherche d'identité, ainsi que dans la formation d'une mémoire collective, car la littérature tout au long de sa formation au Brésil a été fondamentale pour penser aux questions liées au pays, à la société et à l'idée que les Brésiliens ont d'eux-mêmes. Ainsi, dans la troisième partie de ce chapitre, nous traiterons de savoir comment la littérature brésilienne, plus précisément celle de Maranhão apporte une réappropriation de la mémoire historique et culturelle de cet État.

45 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 12 ed., Paris, Dunod, 2016.

1.3 – La question de l'identité dans la littérature brésilienne

Quelle littérature représenterait le mieux le Brésil ? Serait-il possible de réclamer une littérature brésilienne qui parle d'une identité culturelle ?

À partir des années 1960, le concept d'identité a perdu son contenu individuel et a acquis une connotation collective. Dans le domaine des études littéraires, les littératures des jeunes nations, toujours liées à leur passé colonial, ont joué un rôle important dans la formation de la conscience nationale. Dans cette recherche d'identité, la littérature peut avoir deux fonctions : une fonction de désacralisation, le démantèlement du fonctionnement d'un système donné, la mise en évidence de mécanismes cachés, la démythification. Il a également une fonction de sacralisation, vecteur d'union communautaire autour de ses mythes, de ses croyances, de son imaginaire ou de son idéologie.

Dans cette partie, nous partons de l'idée selon laquelle le roman est le genre décisif pour la formation de la littérature brésilienne. D'après les critiques littéraires comme Antônio Cândido, Silvio Romero e Nascimento Moraes Filho c'est grâce au potentiel linguistique de ce récit, que l'écrivain se permettra de créer un langage capable de récupérer les formes populaires ou indigènes et de les intégrer dans le discours littéraire. Étant donné qu'avant João Guimarães Rosa, parmi d'autres écrivains régionalistes du XX^e siècle, le discours dans les romans concernait un héritage du discours littéraire européen, ici appelé « *eurocentrismo* ».

À partir du Romantisme, les écrivains commencent à se rendre compte des problèmes de leur culture, tout en donnant à leurs œuvres une base critique enrichie des aspects historiques, sociaux et culturels. Au niveau du langage, ils vont récupérer les modes d'expressions régionales et vont aussi incorporer des éléments lyriques et dramatiques dans les romans, tout en donnant voix à des cultures différentes qui vont établir un dialogue entre la tradition populaire et la culture savante. La littérature devient ainsi une source d'informations d'où on peut extraire tous ces aspects, puisqu'elle porte en elle les traits d'une société ou d'une époque donnée.

Selon Zygmunt Bauman, pour comprendre ce qui fait des individus ce qu'ils sont, pour savoir ce qu'ils pensent, les dilemmes auxquels ils sont confrontés, il suffit de se tourner vers la littérature ⁴⁶. Et le contact avec la littérature d'un autre pays permet de découvrir des mondes différents du nôtre, dans lesquels nous pouvons nous identifier ou non. Malgré les effets de la mondialisation, qui rendent les nations de plus en plus culturellement "hybrides" sur le plan culturel, il est encore possible de trouver dans l'œuvre littéraire certaines particularités propres à une région.

Le Brésil, comme nous l'avons déjà vu, est un exemple de nation moderne constituée d'hybrides culturels, car si nous considérons son extension territoriale, nous avons un pays avec une dimension continentale qui conviendrait à plusieurs nations. Les régions représentent déjà cette diversité allant des éléments naturels, tels que le relief et la végétation, aux aspects linguistiques et culturels. Cette diversité a inspiré plusieurs auteurs au début du XX^e siècle, accroissant ainsi la recherche et l'intérêt pour les régions les plus éloignées, qui sont devenues la source de la littérature pendant la période du Modernisme, à l'exemple de l'œuvre *Macunaíma* de l'écrivain Mário de Andrade. Cet intérêt pour les éléments typiquement brésiliens correspondait aussi à une recherche de l'identité brésilienne, mais différente de celle du siècle précédent qui recourait à la figure de l'Amérindien comme héros national.

Pour mieux comprendre comment la littérature peut être une réappropriation de la mémoire historique, il faut d'abord, comprendre comment cette littérature a été formée et à quel moment nous trouvons ce que nous appellerons la littérature « authentique » brésilienne, car pour cette dernière, nous allons recourir aux études de certains auteurs tels que Silvio Romero et Antônio Cândido.

La littérature dans toute l'Amérique Latine a été pendant longtemps un processus d'adaptation des idées européennes. Cependant, il ne suffit pas de dire que dans le domaine littéraire le Brésil était une extension de la culture portugaise, tandis que les autres pays voisins, l'était de la culture espagnole. Nous devons comprendre comment ce processus s'est déroulé, c'est-à-dire comment ces peuples ont agi et continuent d'être entraînés dans

46 Zygmunt Bauman, *op.cit.*, p. 13.

cette composition, afin de comprendre aussi pourquoi nous sommes si éloignés en termes de production littéraire des autres pays d'Amérique Latine.

Silvio Romero, dans son étude intitulée *História da Literatura Brasileira*, propose une classification pour les périodes littéraires brésiliennes, car selon lui, par rapport à celles précédemment faites, celle-ci est plus attentive au mouvement des idées et mieux coordonnée avec les phénomènes intellectuels du pays. Ainsi, la littérature brésilienne serait divisée en quatre périodes: la première se compose de la période de formation, qui commence en 1592, la date supposée de la première édition de *Prosopopéia*, par Bento Teixeira Pinto, jusqu'à 1768, la date de la publication des *Obras poéticas*, par Cláudio Manuel da Costa; la seconde est celle du développement autonome, de 1768, à partir de la même date de *Obras Péticas*, à 1836, l'année de la publication des *Suspiros Poéticos*, par Gonçalves de Magalhães ; la troisième période est celle de la réaction Romantique, à partir de 1836, année de *Suspiros Poéticos*, à 1875, époque de l'apparition des *Ensaio e estudos de filosofia e crítica*, par Tobias Barreto; et la quatrième, la réaction critique et naturaliste, englobant également la phase Parnasienne et Symboliste, à partir de 1875, l'année des essais susmentionnés.

Selon l'auteur, les deux premières phases s'inscrivent en une seule parce que les œuvres de ces périodes peuvent être considérées comme des productions affiliées au Classicisme, ainsi, nous aurons trois phases au lieu de quatre. Cette division, cependant, devient importante ici seulement pour nous donner un aperçu de la production littéraire dans une certaine chronologie, parce que ce qui nous intéressera dans ce travail est de situer la production littéraire brésilienne à partir de la recherche d'identité. Nous considérons également que les classifications qui situent les œuvres et leurs auteurs dans le temps se retrouvent dans la même question qui a été précédemment abordée, celle concernant l'histoire du Brésil, parce que, ainsi, l'histoire de la littérature brésilienne devrait recevoir un traitement qui prend en compte les facteurs fondamentaux de sa formation.

Bien qu'on dise souvent que la littérature brésilienne n'est apparue qu'avec l'avènement du Romantisme, au XIX^e siècle, il est important de signaler ici que les productions littéraires de l'époque de la colonisation, par exemple des lettres écrites par les

chroniqueurs portugais et les prêtres Jésuites, sont également considérées comme partie de la littérature brésilienne. Ainsi sont également considérées les productions « Arcades » et Baroques produites sur le sol brésilien. Le grand problème réside dans le fait que ces ouvrages constituent, en parlant des premières, des documents informatifs. C'est pourquoi la période de 1500 à 1601 est connue sous le nom de « *Quinhentismo* » ou Littérature d'Information.

Il est notoire que ces récits présentaient un caractère beaucoup plus historique et anthropologique que littéraire, puisqu'ils ont été écrits par des chroniqueurs, en général, représentant le regard de l'europpéen avec ses propres images et idiosyncrasies sur un nouveau monde à dévoiler. De là découle la nécessité de ces auteurs de trouver et de décrire des éléments spectaculaires, tels que les bestiaires et tant d'êtres fantastiques existant dans le nouveau monde. En plus du caractère de responsabilité, du moins au début, cette littérature a été caractérisée par l'exaltation de la nouvelle terre colonisée, ses beautés naturelles, sa biodiversité, la fertilité des sols, le climat doux et agréable, la pureté des Amérindiens, leurs habitudes et coutumes, établissant une image paradisiaque de ces terres.

Le Maranhão a également été une source d'inspiration pour ce genre textuel où les plus connus sont les pères capucins comme le français Claude d'Abbeville, qui a écrit *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas* (*l'Histoire de la Mission des Prêtres Capucins sur l'île de Maranhão et les terres environnantes*), en 1614, et Yves d'Evreux, avec *Viagem ao norte do Brasil* (*Voyage au nord du Brésil*), en 1615. Au même temps, les chroniqueurs portugais laissaient également des œuvres importantes, telles que : Diogo de Campos, auteur de *Jornada do Maranhão por ordem de S. Majestade*, réalisé en 1614; Manoel de Sá, avec *Breve relação da conquista do Maranhão*, en 1615; Simão Estácio da Silveira, auteur de *Relação sumária das cousas do Maranhão*, en 1624; João Felipe Bettendorf, avec la *Crônica da Missão dos padres da Companhia de Jesus do Estado do Maranhão*, en 1699 ; Teixeira de Moraes, avec *Relação histórica e política do tumulto que sucedeu na cidade de São Luís do Maranhão* en 1692, entre autres.

Parmi tous ces auteurs, le plus important dans la littérature coloniale était le Père Antônio Vieira, portugais, auteur de grands sermons qui avaient comme thématique l'état

du Maranhão. Il était un homme politique, un diplomate et un orateur éloquent. Il rejoint la Société de Jésus en 1641 et se trouve à plusieurs reprises au Maranhão, où il s'installe avec l'ordre religieux en 1655, et ce jusqu'à la première expulsion des jésuites en 1662. Au cours de cette période, il a effectué de nombreuses activités dans cet état. Ses textes qui étaient écrits en « langue générale », constituaient une critique de la société de la province, tout en abordant des sujets comme l'évangélisation, la lutte pour la défense des Amérindiens, la moralisation et la prospérité de la province par sa politique et son économie. La façon dont Antônio Vieira se mettait en scène en public pour dire ses sermons, différait complètement de la façon dont il le faisait en Europe, étant donné qu'au Portugal il se souciait d'impressionner les auditeurs avec ses jeux baroques sectaires et conceptualistes, tandis qu'au Brésil il savait comment se faire comprendre plus clairement et simplement par ceux qui l'écoutaient. Nous pouvons alors dire que les circonstances que le Prêtre Antonio Vieira a trouvé dans cet État ont influencé la production de son travail, et que cet état devient le lieu de naissance d'une partie de son œuvre.

Ces récits de voyage sont très bien accueillis en Europe et perdurent jusqu'au XIX^e siècle, étant donné l'augmentation du nombre d'écrivains itinérants, la facilité de transport et la croissance du tourisme. La littérature de voyage éveille parmi ses lecteurs une véritable obsession et attirance pour l'exotisme des mondes inconnus et lointains, en plus d'instruire les intérêts politiques, économiques et militaires. C'est dans ce contexte qu'apparaissent les grands récits, avec un caractère plus pédagogique et enrichis d'images qui jusque-là n'existaient que dans l'imagination. Ces images sont des photographies prises, le plus souvent, par le voyageur lui-même ou représentées par des gravures commandées aux artistes de l'époque. Ainsi, le récit de voyage devient un genre littéraire fort. L'histoire, la littérature, la peinture et la photographie s'intègrent parfaitement à ce genre, donnant au lecteur une vision plus réaliste de l'aventure du voyageur. D'autre part, plusieurs de ces récits constituent des descriptions fantaisistes, très éloignées du réel, car il ne faut pas oublier l'existence d'un certain accord entre l'idéologie colonialiste et l'idéologie anthropologique du voyage. C'est pourquoi, nous devons examiner ce genre textuel avec précaution parce qu'en même temps qu'il pouvait être un éclatant témoignage sur la vie des nouvelles colonies, il pouvait également être aussi un instrument de propagation des idées racistes.

Comme exemple de ce type de récit, nous pouvons mentionner des auteurs tels que Spix et Martius, qui ont écrit *Viagem pelo Brasil* (1823) ; Bernardo Pereira de Berredo, avec *Anais históricos do Estado do Maranhão* (1849) ; Henry Koster, Daniel Kidder, Augusto Biard et Louis Agassiz, entre autres. Bien qu'il ait été publié plus tard, au début du XX^e siècle, nous ne pouvons pas manquer de mentionner le texte du Français Paul Walle, *Au Brésil - états de Pihai et de Maranhão* (1912), publié par la société de Géographie Commerciale de Paris. Chargé des missions du ministère du Commerce, géographe, historien et voyageur du début du XX^e siècle, Paul Walle⁴⁷ a écrit plusieurs articles, dans lesquels il décrit ses voyages à travers l'Amérique du Sud, en particulier au Brésil. Bien qu'il fournisse des données importantes sur la société, la culture et le paysage de l'époque, lorsqu'il parle du Maranhão, l'auteur ne cache pas ses idéologies colonialistes, idéologies dominantes au cours de ce siècle. Dans son récit de voyage, il décrit les Noirs et les Amérindiens comme paresseux et indolents, considérés comme une partie improductive de la population, et, selon lui, ce peuple est la cause du ralentissement du progrès dans les états du Nord et du Nord-Est du Brésil.

Ainsi, le mythe et la réalité se croisent et sont confondus dans ces récits, cependant, ils sont unanimes pour décrire la nature brésilienne comme exubérante, idéalisée, mystérieuse, parfois douce et parfois dangereuse, qui sans aucun doute a été la grande inspiration pas seulement des premiers chroniqueurs mais aussi des romantiques et même des poètes les plus modernes.

L'idéalisation de la nature a été l'élément fondamental de la construction du mythe d'origine : le mythe édénique. Le Brésil diffère ainsi des autres nations modernes comme un paradis, décrit dans les premières lettres envoyées par les religieux, comme un moyen de décrire ce qu'ils avaient trouvé dans le nouveau monde, inspirant ainsi, comme nous l'avons déjà vu, une série de récits en Europe aux XVI^e et XVII^e siècles. La nature y est exubérante, mais en même temps sauvage et dangereuse, scène des premiers livres de romantisme et aussi source d'inspiration pour la peinture ; puis la nature comme objet d'études, en tant que ressource à explorer par les courants scientifiques du continent

47 Parmi ses œuvres, se distingue la collection "*Au Brésil*", éditée en 1912 par les Éditions E. Guilmoto, où sont décrits les différents voyages de l'auteur dans les États de Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo, Mato Grosso, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Alagoas, Sergipe, Goiás, Pernambuco, Piauí, Maranhão, Rio Grande do Norte, Bahia, Amazonas, Pará et Ceará.

européen. Le Scientisme du XIX^e siècle influencera les nouveaux écrits, à l'exemple des œuvres « *O cortiço* » et « *O mulato* » de l'écrivain *maranhense* Aluísio Azevedo qui inaugurent le naturalisme au Brésil, soutenant la thèse du déterminisme, abordant ainsi les idées de race, de science et de territoire.

Compte tenu de l'immense diversité et de la richesse de la production littéraire brésilienne, en passant par tous ces chemins, appelés par les critiques littéraires de périodes, de générations ou de mouvements, la question est maintenant de savoir à quel moment cette littérature est devenue véritablement brésilienne, passant des récits de voyage, à des poèmes métriquement parfaits et des romans aux moules européens, sculptés par des mains étrangères, à des productions artistiques indépendantes.

Nous pouvons dire qu'il y a eu deux moments décisifs pour l'indépendance littéraire brésilienne, le premier était le romantisme qui a cherché à surmonter l'influence portugaise, affirmant ainsi la particularité de la littérature au Brésil. Le deuxième moment fut le modernisme du XXI^e siècle, qui surmonte la subordination en défendant la logique anthropophagique. La grande question pour les modernistes était de savoir comment la littérature brésilienne pouvait nous représenter en tant que nation sous les tropiques et en même temps comme un discours littéraire sans démarcations locales. Comment produire une littérature universelle, mais en même temps singulière ?

La révolution opérée par le Romantisme a donné à la littérature un caractère national, tout en agissant vers une sacralisation, ce qui serait le propre d'une conscience encore immature. Pour se consolider comme nationale, la littérature brésilienne du mouvement Romantique a créé l'image héroïque de l'Amérindien. Tandis que le mouvement Moderniste, plus mûr et plus politisé, a conçu l'identité nationale dans le sens de sa désacralisation.

Antônio Candido nous rappelle une période d'une grande importance culturelle pour le Brésil et primordiale pour l'établissement du Romantisme : Le pré-romantisme franco-brésilien⁴⁸, entre les années 1820 et 1830. Ayant comme représentants principaux

48 Antonio Cândido, *Formação da literatura brasileira, momentos decisivos*, vol. I, 9. ed. , Belo Horizonte, Itatiaia, 2000, p. 262.

certaines membres de la famille Taunay, qui sont venus avec la *Missão Artística Francesa* ⁴⁹. Cette mission était dirigée par Joaquim Lebreton, et composée d'un groupe d'artistes composés par les peintres Jean-Baptiste Debret et Nicolas Antoine Taunay, les sculpteurs Auguste Marie Taunay, Marc Ferrez et Zéphirin Ferrez et l'architecte Grandjean de Montigny.

Ce groupe a créé, en août 1816, l'École Réelle des Sciences, Arts et Métiers, transformée, en 1826, en Impériale Académie et École des Beaux-arts. Le peintre Taunay (1755-1830), a vécu cinq ans au Brésil, où il a peint environ trente paysages de Rio de Janeiro et de régions proches. Parmi ses œuvres les plus connues, on peut citer *Morro de Santo Antonio* – 1816, qui se trouve au Musée National des Beaux-arts de Rio de Janeiro. Le peintre Debret (1768-1848) est resté au Brésil pendant quinze ans, où il a fait plusieurs portraits de la famille royale, quelques aquarelles et dessins sur la vie quotidienne dans la ville, avec comme sources d'inspirations les activités des esclaves, des groupes indigènes et, aussi, sur les coutumes de la vie à la cour.

Debret a peint des scénarios pour le Théâtre Sain João (actuel João Caetano) et a réalisé des travaux d'ornementations de la ville de Rio de Janeiro pour des fêtes publiques et officielles, comme l'acclamation du roi Dom João VI. Il a également écrit un ouvrage illustré nommé *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, dans lequel il fait le portrait du peuple métissé brésilien.

La nature était représentée par ces artistes avec plus d'exaltation, et en même temps avec une plus grande fidélité, ainsi que leur vision des Amérindiens, très proche de celle développée par l'Indianisme romantique. Un facteur qui a contribué à l'appréciation de l'Indianisme était également la traduction de l'œuvre *Caramuru* de Santa Rita Durão en français, par Eugène de Monglave, entre les années 1920 et 1923, inspirant ainsi le premier roman avec la forme et la thématique *Indianista Jakaré-Ouassou* ou *Les Toupinambás* de Daniel Gavet et Philippe Boucher, entre 1818 et 1825. Dans cette œuvre, l'axe historique est le conflit des Amérindiens *Tupinambás* avec le donataire de Bahia, Francisco

49 Au début du XIX^e siècle, l'armée de Napoléon Bonaparte a envahi le Portugal, obligeant le roi Dom João VI, avec sa famille et sa cour à s'exiler au Brésil. En 1808, avec l'arrivée de la cour portugaise à Rio de Janeiro, la ville passe par un processus d'urbanisation, elle va devenir un champ propice à la divulgation des nouvelles influences européennes. La chute de Napoléon I va rendre propice la reprise des liens culturels entre la France et le Portugal. C'est à ce moment que la Mission Artistique Française, invitée par le roi Dom João VI, arrive à Rio de Janeiro.

Coutinho. Le sujet politique était abordé sans perdre de vue un « cadre romanesque » pour peindre les coutumes de ce peuple.

Dans ce roman, nous apercevons une grande similitude avec la forme et la technique de l'exotisme littéraire de Chateaubriand, surtout dans l'œuvre les Natchez, ainsi que l'affirme Antonio Cândido. Comme dans un roman historique, les deux récits ont comme point de départ des événements et des personnages réels, avec la même thématique, celle de l'amour incompris et interdit entre les deux peuples, le Blanc et l'Amérindien, ce dernier est décrit de manière poétique avec un fort appel aux métaphores⁵⁰.

Un autre exemple est l'œuvre : *Élégies Brésiliennes* (1823) d'Édouard Corbière ; selon Antônio Cândido⁵¹, celle-ci peut être considérée comme le premier livre pré-romantique, pour traiter l'Amérindien brésilien comme un être noble et doux, incarnant la figure du héros médiéval, préférant la mort à l'esclavage ; *Os índios brasileiros* (1830) de Teodoro Taunay, dans cette œuvre, l'auteur exalte la nature à travers des descriptions de la végétation et du relief de la ville de Rio de Janeiro.

Parmi les écrivains français, le plus distingué, pour explorer la nature brésilienne comme source de nouvelles émotions et pour aborder des thèmes brésiliens tels que la matière littéraire, nous pouvons mentionner Ferdinand Denis, qui a vécu au Brésil entre 1817 et 1821. Son œuvre *Cenas da natureza nos trópicos* est considérée par de nombreux érudits comme une étape importante dans la formation du romantisme brésilien. Selon Cândido (2000, p. 264), ce livre est le pionnier dans le traitement systématique des impressions suscitées par la nature du Brésil, à des fins purement littéraires. Ferdinand Denis, spécialiste des affaires portugaises et brésiliennes, est également l'auteur du premier livre sur l'histoire de la littérature brésilienne, intitulé *Resumo da História de Portugal, seguido do resumo da história literária do Brasil*. Il a également écrit *Les Machakalis*, *Camões* et *José Indio*. Pour le critique brésilien, son travail rassemblé, encadré par l'évocation poétique de la nature tropicale, va anticiper de façon très étonnante le renouvellement des littératures de langue portugaise.

50 Antonio Cândido, *op. cit.*, p. 265.

51 *Ibid.*, p. 263.

Ainsi, on peut dire que les fondements de la théorie littéraire du romantisme brésilien ont été esquissés par Almeida Garrett et Ferdinand Denis, en proposant le rejet de la mythologie gréco-latine et en suggérant une écriture qui rendait compte de la réalité locale, en développant les aspects nationaux, ayant comme thématique la nature, l'Amérindien et les premiers colons.

Après l'indépendance du Brésil, en 1822, grandit dans le pays un sentiment de nationalisme, où l'on cherche le passé historique, l'exaltation de la nature et de la patrie, caractéristiques déjà cultivées en Europe et qui s'adaptaient parfaitement à la nécessité brésilienne d'oublier les profondes crises sociales, financières et économiques. De 1823 à 1831, le Brésil a vécu une période très perturbée, conséquence de l'autoritarisme de l'empereur portugais Dom Pedro I, comme la dissolution de l'Assemblée Constitutive, la Constitution imposée, la Confédération de l'Équateur, la lutte pour le trône portugais contre son frère Dom Miguel et, finalement, l'abdication au trône. C'est dans cet environnement confus et peu sûr qu'apparaissent les premières rumeurs du Romantisme brésilien, chargé de nationalisme.

Comme nous l'avons observé, la production littéraire brésilienne qui précède le romantisme, bien qu'à un moment donné elle abordait des sujets tels que le naturalisme et l'Indianisme, avait une image européanisée. Le mouvement *Arcade* lui-même nous a apporté des images européennes telles que celles du berger, des moutons, de la forêt et de la cour du roi. Le paysage local a été utilisé pour montrer des scènes européennes, des amours inspirées par les romans portugais. La plupart des poèmes pastoraux, depuis l'antiquité, ont comme paysage des prairies et des ruisseaux, à contrario de ceux de Cláudio Manuel da Costa, où nous trouvons l'énorme proportion de collines et de vallées, montrant que l'imagination ne s'écartait pas de la patrie et, en elle, l'émotion poétique avait des racines authentiques.

L'utilisation de scénarios brésiliens dans la poésie de Claudio Manuel da Costa, est considérée, par Antonio Cândido, comme un début à la création d'une littérature véritablement brésilienne, cependant, comme la plupart des écrivains et poètes de l'époque, le fait d'avoir utilisé des paysages brésiliens dans ses œuvres, ne l'a pas empêché de continuer à suivre les préceptes et les conventions Néoclassiques européennes. Nous ne

pouvons donc pas qualifier cette littérature d'essentiellement brésilienne. En effet, il faut reconnaître cette *lusso-affiliation*, parce que même si nous voulions nier cette paternité, cela serait impossible, dans la mesure où la littérature brésilienne pendant plus de trois siècles était une branche de la littérature portugaise.

Dans ce travail, nous estimons que certains textes produits avant le XIX^e siècle, même s'ils possèdent une esthétique littéraire et parlent de l'Indianisme, ne peuvent être considérés comme une littérature originelle brésilienne, compte tenu du fait qu'ils ne traitent pas directement des thèmes de ce pays, de son peuple, de sa dimension et de sa culture. Pour autant, nous ne pouvons pas déconsidérer le fait que l'Indianisme brésilien naît avec le Père José de Anchieta, qui a laissé son œuvre dans un mélange de latin, portugais, espagnol et *tupi*. Cette période est dénommée *Indianismo barroco*. La seconde phase dénommée *Indianismo arcádico* où nous avons Basílio da Gama, se base sur le motif historique pour exalter les Portugais à attaquer les Jésuites dans la lutte contre les Amérindiens des missions, comptant vaincre les aborigènes ; le poète les célébra comme intrépides. Déjà Santa Rita Durão s'appropriä le modèle *camoniano*, dont le poème *Caramuru* est écrit en *oitava rima*. Dans la troisième phase, nous passons par l'*Indianismo exótico* importé, où un groupe principalement de français, avec Thevet, Jean Levy, Claude d'Abbeville, narrent des singularités étonnantes des Amérindiens qui selon eux étaient des gens « *bestial, de pouco saber e por isso tão esquiva* ⁵² ».

Selon la perspective adoptée ici, aucune de ces œuvres ne peut être considérée comme un mouvement intéressé à exalter l'Amérindien comme un héros national, représentatif d'une identité brésilienne. En revanche, dans le Romantisme, ce que les auteurs cherchaient, lorsqu'ils décrivaient les coutumes, la culture, la langue et la figure indigène, c'était d'établir un plan épistémologiquement contraire aux colonisateurs qui ont si longtemps exploré ce peuple indigène ; pour cela, ils ont également utilisé le fantastique, l'imagination créant un certain air de raffinement et de fantaisie par rapport à la langue et les attitudes des personnages.

52 Afrânio Coutinho, *A literatura no Brasil*, vol II, Rio de Janeiro/Niteroi, José Olympio, EDUFF, 1969, p. 68.

Ce n'est donc qu'au XIX^e siècle, avec l'avènement du Romantisme, qu'un thème nationaliste sera abordé, afin d'attirer l'attention sur des éléments spécifiques au Brésil, tels que la nature qui devient la grande protagoniste de cette époque, parce qu'elle est exaltée dans la peinture et dans la littérature, ainsi que la figure de l'Amérindien comme héros national, le héros mythologique et fondamental, comme une tentative de construire l'idée d'une nation dans le discours littéraire, c'est-à-dire la recherche de l'identité.

La recherche d'une identité nationale brésilienne est devenue plus énergique pendant le Second Empire, parce que bien que le pays eût déjà proclamé son indépendance, il se sentait encore uni à son ancienne métropole, en particulier en ce qui concernait les productions culturelles portugaises, puisque les intellectuels brésiliens étaient exclusivement formés dans les universités portugaises. Ainsi, la recherche d'une identité a été l'élection d'un représentant national, et l'idée de l'Amérindien comme élément national était quelque chose de proéminent, parce que dans cette période, on observait une forte appréciation et valorisation de la culture autochtone.

Cette authenticité de la littérature exigeait le refus de tout ce qui venait du Portugal ou d'une autre métropole, bien que, comme nous le savons, l'esthétique de la littérature véritablement nationale ait été dictée par les européens. Antônio Cândido (2000, p. 15) a qualifié le processus de construction de cette identité littéraire de « *renovo* » littéraire. Il est important de noter ici que parler de renouveau littéraire présuppose l'existence d'une littérature brésilienne antérieure cependant, nous avons donc, une fois de plus insisté sur l'idée que les textes produits dans la période coloniale et post-coloniale n'ont pas été considérés comme une véritable littérature brésilienne. Nous interprétons ce renouveau comme la présence d'une production littéraire précédemment faite au Brésil, mais par rapport aux modèles européens. L'auteur insiste sur l'idée que le Brésil avait besoin de la littérature comme un phénomène de civilisation, pas nécessairement différente de celle du Portugal, c'est pourquoi il va utiliser l'expression « *literatura comum brasileira e portuguesa* », puisque, selon lui, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, ces deux littératures se rejoignent intimement.

Ce « *renovo* » dans la littérature s'est produit à une époque où il était très commun pour les brésiliens, appartenant à l'élite, d'étudier en Europe, de sorte que certains d'entre

eux, entre 1833 et 1836, ont créé un groupe formé par Manuel de Araújo Porto Alegre, Francisco de Sales Torres Homem, João Manuel Pereira da Silva, Cândido de Azevedo Coutinho, dirigé par Domingos José Gonçalves de Magalhães. Ces jeunes se réunissent pour discuter de la création d'une identité culturelle brésilienne à travers la littérature, afin de promouvoir une véritable transformation dans le pays, à la fois artistiquement et en termes d'indépendance politique, culturelle et sociale. Dans ce contexte, la création de la revue *Niteroi* à Paris surgit, constituant ainsi le point de départ de la diffusion de ce nouveau mouvement, fortement influencé par l'idéologie bourgeoise, d'où viennent les idéaux de l'individualisme et du libéralisme si importants à l'époque. Bien qu'ils n'aient publié que deux numéros de cette revue, « Les études critiques de Magalhães ont établi un point de départ pour la théorie du nationalisme littéraire »⁵³ ; de ces idées sont nées de fortes caractéristiques du mouvement littéraire brésilien, comme le nationalisme et l'individualisme romantique.

Les nouveaux écrivains romantiques croyaient en l'idée qu'ils étaient des missionnaires ayant pour fonction de montrer le nouveau monde à travers leurs œuvres, parce qu'ils se sentaient porteurs de vérités et de sentiments supérieurs à ceux des autres hommes. Ils croyaient aussi qu'ils avaient la mission d'ajouter l'idée de la beauté et de la justice ; mission spirituelle pour l'un et sociale pour les autres, qui se souciaient de ce sens de la justice. Comme les thèmes et les formes traditionnels ne répondaient pas aux désirs d'une société qui venait d'acquérir son indépendance, le romantisme rompit avec la monotonie, l'objectivité et une certaine rigidité esthétique des *Arcades*. Ainsi, de nouvelles conceptions formelles ont émergé, beaucoup plus souples et attrayantes pour les lecteurs, et le thème a commencé à exprimer de manière créative et innovante les aspects liés à la société actuelle.

On peut affirmer que les romantiques non seulement voient le monde d'une manière supérieure, mais essaient aussi de transmettre ce point de vue différencié dans leurs constructions, parce que la littérature consiste, selon eux, dans la manifestation d'un point de vue, d'un angle personnel. Le Romantisme est plein de relativisme, a une haute conscience de l'irréversible ; d'autres caractéristiques aussi régulièrement trouvées dans les

53 Afrânio Coutinho, *op.cit.* p. 13.

œuvres de cette époque sont le nationalisme, l'Indianisme, le mal du siècle, les excès du subjectivisme et de l'émotivité, l'évasion, la fantaisie, le culte de la mort, le pessimisme, les thèmes sociaux, la liberté, le ton rhétorique et exalté, l'individualisme et le non-conformisme.

Ainsi, le récit romantique se développe en trois axes : la ville, la campagne, la jungle ou la vie urbaine, la vie rurale ou la vie primitive. De ces trois éléments se produit la véritable conscience de la réalité brésilienne dans le plan artistique, le véritable idéal du nationalisme brésilien. En raison de la conscience sociale des romantiques, nous pouvons observer l'existence d'un réalisme récurrent dans toutes sortes de récits et ce caractère réaliste vient de la nécessité de fixer dans la littérature le paysage, les gens, les coutumes. Ce fait établit dans le Romantisme brésilien un grand conflit entre la réalité et le rêve. À partir de là, deux directions sont prises : le régionalisme et l'Indianisme.

C'est dans ce contexte que Gonçalves Dias émerge, considéré comme l'un des plus grands auteurs de la poésie *Indianista* au Brésil et le premier à exécuter les idéaux de nationalisme dans ce pays. Ainsi, il est considéré par la critique littéraire comme celui qui a consolidé le Romantisme au Brésil. Selon Silvio Romero (2001, p. 97), cela s'est produit parce que Gonçalves Dias est l'auteur de ce qui est le plus national et ce qui est le plus portugais dans notre littérature. Il est l'un des exemples les plus clairs du peuple brésilien authentique.⁵⁴ Pour cet auteur, c'est l'exemple de Métis physique et moral. Gonçalves Dias était fils de Portugais et *Mameluca*, c'est-à-dire, enfant des trois races qui ont construit la population nationale. Ce que Silvio Romero défend, ce n'est rien de mieux qu'un véritable descendant des fondateurs du Brésil pour consolider un mouvement qui commencerait à façonner l'identité nationale dans la littérature brésilienne, puisque Gonçalves Dias, selon lui, a hérité de toutes les caractéristiques bonnes et morales de ses ancêtres.

Selon Antônio Cândido (2000, p.71), des écrivains romantiques, c'est le plus digne et le plus élégant, bien qu'il ne soit pas moins fort dans l'expression, ni moins riche en personnalité; il est le premier à donner de l'importance à la beauté des Amérindiens et même à les montrer comme des êtres plus beaux que les européens, à l'exemple du poème

54 Silvio Romero, *História da literatura brasileira*, edição comemorativa, tomo 2, org. Luiz Antonio Barreto, Aracaju, IMAGO, 2001, p. 97.

Marabá, où nous pouvons remarquer que *Marabá* (une femme métisse, de sang blanc et amérindien) se questionne tout le temps sur sa beauté, parce qu'aucun Amérindien ne voulait l'épouser, sa souffrance consiste à avoir du sang blanc et ne pas avoir les caractéristiques physiques de son peuple. Avec cela, le poète s'oppose aux idéaux européens, montrant comment les traits amérindiens et leurs idéaux de beauté diffèrent de l'idéal blanc classique.

Parmi les romantiques brésiliens Indianistes se détachent Gonçalves Dias dans la poésie et dans la prose, José de Alencar. Ce dernier, dans une tentative de reconstitution du processus de construction de la nationalité brésilienne, s'inspire de l'idée romantique européenne de valorisation de la nature et de l'« homme naturel ». Dans son roman *Iracema*, il dépeint l'union entre une belle Amérindienne et un noble Portugais, Martim. De cette union est né Moacir. Ce dernier représente l'origine de la nation brésilienne. Ainsi, l'Indianisme présentait une image positive de ce peuple à travers l'amour pour la terre natale et la valorisation de la vie en communauté. Après la période romantique, on observe un changement dans la pensée critique en ce qui concerne le caractère national brésilien.

Il convient de dire qu'à travers les idées romantiques il y a eu un processus de recherche sur le pays et les découvertes, non seulement social, mais aussi par rapport à l'esthétique naturaliste existante. Tout cela pour former une identité brésilienne, une littérature au Brésil et de provenance de ce pays. Après ces recherches et découvertes, les écrivains et leur imagination ont élargi la vue de la terre et de l'homme brésilien, cherchant à tout moment à les valoriser. L'écrivain Euclides da Cunha (1866-1909) avec son œuvre *Os Sertões*, publiée en 1902, révèle une partie encore inconnue du Brésil, valorisant la figure du *sertanejo* qui, selon son point de vue, apparaît comme une nouvelle conception de l'homme brésilien. Pour lui, le *sertanejo/l'homme du Sertão*, qui vivait loin du littoral, donc loin des *engenhos* et des esclaves, et qui descendait principalement des Amérindiens et des Européens, serait le vrai représentant du peuple brésilien. Dans l'œuvre *Os Sertões*, l'opposition entre le littoral et l'arrière-pays est encore plus évidente. Apparaît ici le brésilien authentique : homme d'honneur courageux, persévérant, fort et audacieux, tandis que le littoral, peuplé par des aventuriers de São Paulo et par des Amérindiens rebelles éprouvant une aversion manifeste pour le travail, était destiné à la décadence. L'œuvre

d'Euclides da Cunha met en scène le vacher ou *sertanejo* comme la figure la plus authentique/emblématique de l'homme brésilien.

Néanmoins, ce n'est qu'après le Modernisme que nous aurons dans le roman brésilien et dans la littérature en général, une production brésilienne qui dépasse la thématique de l'Amérindien et de la nature, avec un intérêt pour les vrais problèmes du pays, car il fallait maintenant chercher dans les régions que les regards n'ont pas encore atteintes. Vu que ce héros national faisait partie du passé, comme le chevalier médiéval d'Alexandre Herculano, l'idéal a donné lieu à la réalité, celui qui pouvait représenter le vrai brésilien dans la littérature était encore en passe d'être découvert dans les plantations de café, perdu dans les champs ou encore derrière un balcon d'un petit commerce.

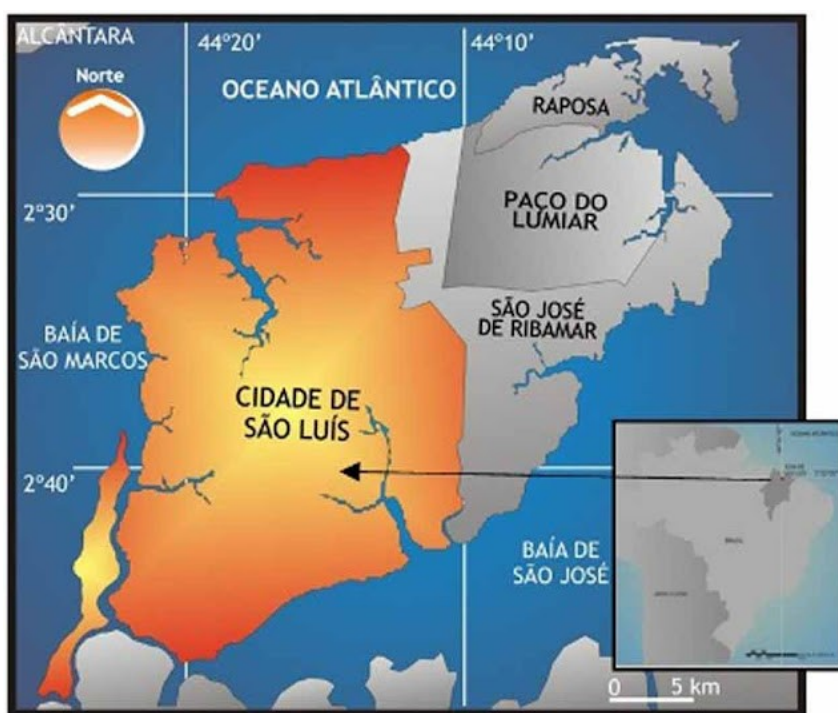


Figure 4: Localisation de la ville de São Luis - mapasblog.blogspot.com

Chapitre II – La littérature *maranhense* comme réappropriation de la mémoire historique et culturelle : quelques exemples

2.1. *L'identité culturelle et mémoire historique dans la littérature maranhense*

L'État du Maranhão est représenté dans la littérature brésilienne dans les deux sens du terme utilisé ici : d'abord, tout en étant montré, conçu, décrit ; dans le deuxième sens, à une place prestigieuse dans les lettres nationales. C'est dans ce double chemin que nous revisitons cette littérature avec ses auteurs et ses œuvres, certains d'une large diffusion, appartenant au canon de la littérature brésilienne, et d'autres peu connus, mais qui ont acquis leur place dans la littérature de cet État. Il ne sera pas question ici de faire un inventaire exhaustif de la présence des écrivains *maranhenses*, mais nous allons citer quelques exemples qui nous semblent très importants étant donné que ces œuvres peuvent être considérées comme une littérature de sauvegarde des éléments de la mémoire collective et également elles peuvent aider à comprendre la formation de l'identité culturelle du Maranhão.

La mémoire historique de la ville de São Luís et la littérature sont fortement liées. Nous pouvons observer avec plus d'intensité cette irréfutable liaison à partir du XIX^e siècle, où la production littéraire a eu une importance nationale et a établi une relation très étroite avec l'élite économique de Maranhão. C'était l'époque où les journaux littéraires étaient largement publiés, les bals et les soirées organisés dans de grandes maisons, les *sobrados de azulejos*, des groupes d'intellectuels et de poètes se rassemblaient souvent dans le centre de la ville pour lire et discuter des œuvres littéraires.

Certains auteurs intéressés par l'histoire et la littérature du Maranhão, tels que Reis Carvalho, Antônio Lobo, Mário Meireles et Jomar Moraes, ont délimité la production littéraire de cet État entre le XIX^e et le début du XX^e siècle, en trois générations ou cycles littéraires : le premier, le *Grupo Maranhense* correspond à la période de 1832 à 1868 ; le second, le *Grupo dos Emigrados*, de 1868 à 1894 ; et le troisième, Le *Grupo dos Novos Atenienses*, de 1894 à 1932.

2.1.1. *Grupo Maranhense*

Le premier cycle, appelé « *Grupo Maranhense* », a commencé avec la publication de *Hino à tarde* par le poète Odorico Mendes en 1832. Cette période a été responsable de l'attribution du titre de *Atenas Brasileira* (Athènes brésilienne) à la ville de São Luís. La province du Maranhão a connu l'une de ses meilleures phases économiques, en particulier dans la période connue sous le nom de cycle du coton, où cette marchandise a été produite en grande quantité et exportée presque entièrement vers l'Europe, permettant ainsi à certains jeunes de familles riches d'étudier à l'extérieur du pays, en particulier à Lisbonne et Coimbra.

Selon Meireles (2001, p. 266-267), la croissance agricole au milieu du XVIII^e siècle était déjà une atmosphère propice à l'explosion culturelle de Maranhão au XIX^e siècle. Ainsi, dans la capitale de la province, entre les années 1832 et 1868 il y avait une production littéraire avec des caractéristiques similaires à celles des premières phases du Romantisme littéraire européen. De cette façon, la ville a connu ce que l'on appelle le *Grupo Maranhense*, qui réunissait des auteurs affiliés au Romantisme et qui avaient la prééminence nationale. Ce groupe était composé de plusieurs personnalités académiques du Maranhão, parmi lesquelles se distinguaient des noms tels que Gonçalves Dias, Odorico Mendes, Sotero dos Reis, João Lisboa, Sousândrade, entre autres, et qui, en raison du prestige et de la reconnaissance de leurs œuvres, ont contribué à construire le mythe de São Luís « *Atenas brasileira* » (Athènes brésilienne)⁵⁵, qui perdure jusqu'à ce jour.

Avec la création de la première imprimerie, en 1821, le premier journal, *O Conciliator do Maranhão*, a été imprimé, suivi par plusieurs autres dix-sept périodiques qui ont circulé dans la ville de São Luis. Odorico Mendes, par exemple, récemment diplômé de l'Université de Coimbra, a fondé *O Argos da Lei* en 1825. La même année, sous la direction de Garcia de Abranches, a commencé à circuler *O Censor*, qui s'est confronté au premier. En plus de ceux-ci, d'autres journaux ont été créés : *A Malagueta*

55 L'effervescence culturelle de cette période a été synthétisée par Corrêa (1993, p. 29) dans les termes suivants : «La mythologie d'Athènes brésilienne a corrélé le "principium sapientiae" grec au rôle joué par le Groupe Maranhense dans le défi de répondre aux exigences constitutives d'une culture brésilienne. Il représentait en effet un autoportrait doré de la société seigneuriale "gonçalvina", fait à travers la dimension littéraire de l'intellectualité, apportant aux tropiques, au niveau archétypal, en espace figuratif, enfin, dans le domaine rhétorique, l'idéal de formation de l'homme grec.» (Notre traduction).

Maranhense (1821) ; *Folha Medicinal* (1822) ; *Palmatoria Semanal* (1822) ; *Amigo do Homem* (1824) ; *O Maranhense* (1825), entre autres. Ainsi, un débat journalistique de caractère politique a commencé dans la ville. En général, la presse était motivée par des faits politiques internes et externes au Maranhão. Beaucoup de ces documents journalistiques sont soigneusement classés dans les archives publiques de São Luís, et ils ont joué un rôle très important comme source d'inspiration et de recherche pour les écrivains, tels que Nascimento Moraes et Josué Montello, intéressés à préserver la mémoire collective de la ville.

L'indépendance politique du Brésil en 1822 a généré un sentiment d'affirmation nationaliste dans tout le pays, atteignant divers aspects de la vie brésilienne. Dans le domaine des lettres, on voit se développer l'école Romantique, avec la publication de *Suspiros Poéticos* et *Saudade*, de Gonçalves de Magalhães, en 1836. Cependant, la consolidation de cette esthétique, comme nous avons déjà vu, n'a eu lieu qu'en 1847, avec la publication de *Primeiros Contos*, par Gonçalves Dias. Cette production littéraire, plus indépendante, alliée à la production journalistique, au débat culturel et à une série d'institutions culturelles et éducatives⁵⁶ créées à cette période, a mené à l'attribution du titre de *Atenas brasileira* à la ville de São Luís. Dans ce groupe, hétérogène de par les thèmes et les positions politiques, se réunissaient, à la fois, des néoclassiques, comme le poète Odorico Mendes, et des romantiques, comme Gonçalves Dias.

Le journal *Semanário Maranhense*, fondé par Joaquim Serra, bien qu'il n'ait été distribué qu'un an (de septembre 1867 à septembre 1868) était considéré comme le périodique le plus important de l'époque pour la diffusion de textes littéraires et aussi des essais critiques sur la société et la politique de la région. Il avait la collaboration de grands noms de cette phase de la littérature *maranhense*, tels que Gentil Braga, Celso Magalhães, Sotero dos Reis, César Marques et Sousândrade.

56 Cette période est également marquée par la création de plusieurs institutions prestigieuses qui peuvent être considérées comme des lieux de mémoire et qui ont contribué à la préservation et à la diffusion de la culture de l'État, telles que la Bibliothèque publique, le *Liceu Maranhense*, le Séminaire épiscopal de *Santo Antônio*, l'Association philomathique, l'Association littéraire, le Collège *Ateneu Maranhense*, l'Institut littéraire Maranhão, l'Institut des sciences humaines et l'établissement éducatif privé Pedro Nunes Leal, les premiers à tenir une chaire de littérature.

Parmi les nombreux grands noms de cette phase, on peut citer ceux dont les œuvres ont eu une grande répercussion nationale. Le premier d'entre eux, parce qu'il était considéré comme l'introducteur du cycle, était Odorico Mendes (1799-1864), tenu pour être le premier catalyseur majeur de la presse *maranhense*. Diplômé en philosophie de l'Université de Coimbra, son principal moyen d'expression était le journalisme, dans lequel il pouvait exprimer ses critiques politiques. Parmi les journaux qu'il fonda, sont répertoriés les *Argos da Lei* (1825) et *O despertador Constitucional* (1828). Il a également traduit des œuvres d'Homère et Voltaire. Parmi les représentants du groupe, l'écrivain Odorico Mendes conservait de nombreux éléments du classicisme, avec ses poèmes sous forme de sonnets, il n'était pas totalement en accord avec les canons romantiques. Comme beaucoup d'intellectuels *maranhenses*, il a grandement participé à la scène politique de l'époque, en prenant part à l'abdication de D. Pedro I et en étant l'un des principaux défenseurs de la *Regência Trina Provisória*⁵⁷.

Un autre grand représentant de cette phase, qui a également concentré son travail sur la production journalistique, a été João Francisco Lisboa (1812-1863). Bien qu'il soit connu comme un grand intellectuel appartenant à l'*Atenas brasileira*, dans ses textes, il a dirigé plusieurs critiques sur cette construction mythologique. Cet écrivain et journaliste a fondé, à São Luís, les journaux *Eco do Norte* (1834) et *Crônica maranhense* (1836) et a été rédacteur en chef des journaux *Farol Maranhense* (1827), *O Brasileiro* (1830), *Publicador Maranhense* (1842) et *A Revista* (1842), et le très célèbre *Jornal de Timon* (1852), dont il était le seul auteur. Il est considéré comme l'un des fondateurs de la critique nationale, soutenant un grand débat avec Varnhagen et José de Alencar. Humaniste, libéral et nationaliste, il fut l'un des théoriciens de la *Balaiada*⁵⁸. Il a participé aux mouvements anti-lusitaniens, a critiqué l'esclavage indigène, et a combattu la corruption politique.

Sotero dos Reis (1800-1871) est un autre nom qui a émergé dans la littérature *maranhense* pour ses études dans les domaines de la grammaire et de la philologie de la langue portugaise. Autodidacte, il gagne en notoriété pour ses études consacrées aux

57 La « Regência Trina » était une composition politique de transition formée après l'abdication de l'empereur Dom Pedro I qui a duré de 1831 à 1840, en attendant que Dom Pedro II ait la majorité pour assumer le trône.

58 Révolution populaire qui a eu lieu entre 1838 et 1841 à l'État de Maranhão. Nous trouvons plus d'informations sur cet événement dans les parties qui suivent.

lettres, dans lesquelles il se révèle être un conservateur convaincu, un puriste de la langue. Il fut le premier directeur du Lycée Maranhense en 1838, et fonda également plusieurs journaux, tels que *O Maranhense*, *O Constitucional* (1851) et *A Revista* (1842), et collabora encore avec *O investigador Maranhense* (1836), *Correio d'Anúncios* (1851), *O Observador* (1847) et *O Publicador Maranhense* (1842). Son travail principal était le *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira* (1866).

Pour composer le cadre des principaux auteurs de la première génération littéraire du Maranhão, nous parlerons encore de Sousândrade (1832-1902), dont le travail n'a été reconnu qu'à posteriori, même s'il a participé à la deuxième génération romantique. Cela est dû à l'originalité de son style, en ce qui concerne la langue et la publication. Après la proclamation de la République, il est devenu le premier intendant de São Luís. Il a été le créateur du drapeau du Maranhão, très similaire à celui des Etats Unis, qui révèle une influence probable de plusieurs années pendant lesquelles le poète a vécu dans ce pays. Ses œuvres principales sont : *Harpas Selvagens* (1857) ; *Obras poéticas* (1874) ; *Guesa errante* (1876) ; *Novo Eden* (1888-1889). Participent également à cette phase les écrivains César Marques ; Henriques Leal ; Trajan Galvão ; Gentil Braga et Gomes de Sousa.

L'auteur principal de cette période, et en général le plus remarquable au Brésil a été Gonçalves Dias (1823-1864), un grand précurseur de la littérature romantique et le premier poète de la littérature véritablement brésilienne. Grâce à lui, le Maranhão a été élevé au sommet de la littérature nationale. Diplômé en droit à la Faculté de Coimbra, il a exercé des fonctions publiques liées à la plus haute fraction de l'empire brésilien, composant l'officiel du ministère des Affaires étrangères et de la délégation brésilienne à l'Exposition internationale de Paris. Il a été chargé officiellement de l'enquête sur la documentation historique de l'éducation de la région Nord du Brésil et a également appartenu à l'Institut Historique et Géographique Brésilien (IHGB), C'est le patron de l'Académie brésilienne des lettres et de l'Académie Maranhense de Letras. Parmi ses œuvres, se distinguent les suivantes : *Primeiros cantos* (1846) ; *Segundos cantos* et *Sextilhas de Frei Antão* (1848); *Ultimos cantos* (1851); *Os Timbiras* (1857) et le *Dictionnaire de la langue tupi* (1858).

2.1.2. Grupo dos Emigrados

Les historiens de la littérature *maranhense* tels que Jomar Moraes (1977) et Antônio Lobo (1970), affirment que, à partir de la fin de la parution de la revue *Semanário Maranhense*, la vie intellectuelle de cet État s'est appauvrie, conduisant les intellectuels à chercher à exercer leurs formes d'expressions dans d'autres villes culturellement plus attractives comme Belém et Rio de Janeiro. C'est ainsi que beaucoup d'écrivains de cette première phase ont migré hors de Maranhão et sont devenus célèbres. La plupart sont allés à Rio de Janeiro, qui à cette époque était la capitale du pays, et donc considérée comme un grand centre culturel et intellectuel.

Jomar Moraes (1977) souligne encore que beaucoup de ces auteurs ont émigré parce que leur façon de faire de la littérature dérangeait la société *maranhense*, qui était encore enracinée dans leurs coutumes et leurs habitudes anciennes, car elle n'était pas prête à accepter la nouvelle esthétique de l'époque, celles réaliste et naturaliste, qui a grandement influencé les œuvres de ces écrivains. Ceux-ci, en adoptant le *Cientificismo* comme postulat de la littérature, combinés avec les idées de contre-spiritualisme, de sécularisation, d'antichrétisme et de libre pensée, ont provoqué une étrangeté dans la population locale, en particulier dans l'Église. Nous pouvons constater ce rejet à partir de l'affrontement entre deux journaux : *O Pensador* (1880) et *Civilização* (1880). Le premier appartenait à des intellectuels laïcs, servant à diffuser leurs idées et ayant comme principaux rédacteurs Aluísio Azevedo et Manuel de Bethencourt ; tandis que le second était un canal qui défendait les intérêts catholiques, commandé par le Séminaire Catholique de *Santo Antônio*.

Les plus importants de cette phase sont les écrivains Artur Azevedo (1855-1909) et Aluísio Azevedo (1857-1913). Le premier s'est détaché dans la poésie, la prose et, surtout, le théâtre, étant considéré comme l'un des plus grands dramaturges brésiliens de tous les temps, à tel point que ses pièces de théâtre sont jusqu'à aujourd'hui réinterprétées. Ses œuvres décrivent avec précision la vie quotidienne des brésiliens, en particulier les *cariocas*, comme on appelle les habitants de la ville de Rio de Janeiro, avec les types caractéristiques de son temps. D'une manière satirique, il a non seulement analysé les

coutumes brésiliennes, mais aussi a fait des critiques très sévères à la politique, à l'église et aux classes dominantes de l'époque.

De cette façon, Artur Azevedo, dans son livre « *Carapuças* » (1871) et dans son journal « *O Domingo* » (1872), a adressé de vives critiques à la société, qui, selon lui, guidée par l'église, était hypocrite et intolérante, défendant toujours l'intérêt des plus riches. Il a traduit *Sganarelle* ou *Le cocu imaginaire* (1660) et *L'École de maris* (1661) de Molière ainsi que *Le mariage de Figaro* (1778) de Beaumarchais. De sa vaste production littéraire, nous pouvons citer : *A jóia* (1879) ; *A almanjarra* (1888) ; *A capital federal* (1889) ; *O badejo* (1896) et *O dote* (1907).

Aluísio Azevedo a également écrit quelques pièces de théâtre, toutefois le roman est sa plus grande expression. Bien qu'il soit l'un des principaux de l'*Atenas brasileira*, il en fit de sévères critiques, tout comme son frère Artur Azevedo. Comme romancier naturaliste, il composait ses œuvres avec un réalisme impressionnant, puisque qu'étant aussi un excellent caricaturiste, il avait l'habitude de dessiner ses personnages avant d'écrire un roman. La publication, en 1881, du roman *O Mulato*, l'œuvre qui introduisit le naturalisme au Brésil, n'a pas non plus été bien acceptée par la société *maranhense*, en raison de sa critique dirigée à l'encontre de celle-ci, décrite dans ce livre comme raciste et sectaire. Avec le livre *O Cortiço* (1890), Aluísio Azevedo atteint sa maturité artistique, composant un roman à l'atmosphère attachante et à la trame intrigante, l'une des œuvres les plus importantes de la littérature brésilienne. En plus de ces romans susmentionnés, nous pouvons également souligner : *Uma lágrima de mulher* (1879) ; *Casa de Pensão* (1884) ; *O Coruja* (1885) ; *O Homem* (1887).

D'autres écrivains *maranhenses* ont également été mis en évidence au niveau national, comme l'écrivain Raimundo Correia (1859-1911) qui a produit des écrits encore liés à l'esthétique Romantique, mais peu de temps après a trouvé sa plus grande expression dans la poésie parnassienne, où, avec Olavo Bilac et Alberto de Oliveira, a formé la pléiade propagatrice de ce mouvement au Brésil, à savoir, la *triade parnasiana*.

2.1.3. *Os novos atenienses*

La disparition de quelques grands noms de la littérature *maranhense*, tels que Gonçalves Dias, João Lisboa et, plus tard, Sotero dos Reis, a provoqué une certaine désolation pour les jeunes écrivains de l'époque, puisqu'il n'était plus possible de compter sur la présence de cette génération qui avait conféré à la littérature de cet État une plus grande représentativité dans le champ de la littérature nationale.

Pour combler ce vide littéraire, émerge parmi les intellectuels de l'époque, le désir de raviver l'apogée qui était la *Atenas maranhense*, à travers la formation de nouveaux groupes de débats avec la mission de promouvoir une renaissance de la vie littéraire du Maranhão. Cette mission signifiait rétablir une atmosphère intellectuelle égale à celle du *Grupo Maranhense*. Ce qui a conduit l'écrivain Antônio Lobo, en 1909, à appeler sa génération *Os Novos Atenienses*.

Ainsi, les principaux noms qui ont contribué à l'émergence du mouvement néo-athénien sont : Reis Carvalho ; Inácio Xavier de Carvalho ; Euclides Marinho; Antonio Lobo; Nascimento Moraes et Domingos Barbosa. Les travaux de ces écrivains ont été publiés dans les principaux journaux qui ont émergé à l'époque, tels que *O Século* (1889) ; *Philomathia* (1895) ; *A Alvorada* (1895) ; et *O Estudante*. Cependant ces revues ont eu une durée éphémère. Toujours en 1894, un livre de poèmes, appelé *Frutos selvagens*, a été publié, par Inácio Xavier de Carvalho, qui est considéré comme l'un des fondateurs de cette nouvelle génération littéraire du Maranhão.

Antônio Lobo (1870-1916) fut le principal instaurateur de l'*Oficina dos Novos* en 1900, ainsi que le fondateur de plusieurs périodiques. Avec l'écrivain portugais Fran Paxeco (1874-1952), il crée également le journal *Os Novos*, un périodique chargé de diffuser les diverses idées et activités de ses « travailleurs » (comme ses membres étaient appelés). Ce journal a également publié plusieurs ouvrages, tels que : *Minaretas*, de Viriato Corrêa ; *A vida maranhense*, de Astolfo Marques ; *Rosas*, de Alves de Farias ; *Pampanos*, de Costa Gomes. D'un groupe dissident de l'*Oficina dos Novos*, a émergé le groupe appelé la *Renascença Literaria*, qui à son tour, a créé le journal *A Renascença* (1901). En plus de

ces dernières, d'autres publications composent la scène journalistique de l'époque, comme *A Atualidade* (1900), *A Revista do Norte* (1901) et *Nova Atenas* (1903).

Au même temps, dans la capitale, de nouvelles institutions littéraires ont été créées, à l'exemple du *Grêmio Literário Maranhense* ; de la *Cooperativa Sotero dos Reis* ; du *Clube Nina Rodrigues* et du *Grêmio Odorico Mendes*. C'était aussi à cette époque que l'*École Normale* (1890), le *Liceu Maranhense* (1893), l'*École Modèle* (1896), la *Bibliothèque publique* (1898) et l'*École de musique* (1902) ont été rénovées. L'*Imprensa Oficial* (1905), a été créé par l'État, en élargissant le marché de l'édition, jusque-là une entreprise exclusivement privée ; la Faculté de Droit (1918) et la Faculté de Pharmacie et d'Odontologie (1922) ont également été créées, ce qui a permis la mise en œuvre de l'enseignement supérieur ; avec l'émergence de l'Institut Historique et Géographique du Maranhão (1925), qui, en tant qu'institution scientifique, a promu l'étude de diverses branches de la science.

En 1908, avec la proposition de réunir les différentes associations littéraires, l'*Oficina dos Novos*, crée l'Academia Maranhense de Letras, ayant comme principaux fondateurs : Antônio Lobo ; José Nascimento Moraes, Ribeiro do Amaral; Barbosa de Godois; Domingo Barbosa; Araujo Corrêa; Alfred d'Assise; Vieira da Silva; Astolfo Marques; Xavier de Carvalho; Costa Gomes; Maranhão Sobrinho; Godofredo Viana; Fran Paxeco; et Clodoaldo de Freitas. Parmi ces écrivains, nous pouvons citer l'œuvre de José Nascimento Moraes et celle de Viriato Correa comme un catalyseur de la formation de l'identité et de l'imaginaire *maranhense*. Toutefois, nous trouvons important de mettre en valeur ici le travail de Maria Firmina dos Reis (1825 – 1917), écrivaine *maranhense* du XIX^{ème} siècle, mais qui n'a pas eu la même reconnaissance glorieuse que son contemporain, le poète Gonçalves Dias.

2.2. Maria Firmina dos Reis, une écrivaine oubliée

Josué Montello est l'auteur de l'un des premiers articles sur Maria Firmina dos Reis, intitulé *a primeira romancista brasileira*, publié en 1975 dans le *Jornal do Brasil*, dont il mentionne les responsables pour la « résurrection » de celle-ci, à savoir Nascimento Moraes Filho e Horácio de Almeida. De concert avec Nísia Floresta (1810-1885) et Ana

Luísa de Azevedo Castro (1823-1869), Maria Firmina est considérée comme l'une des précurseurs de la fiction féminine au Brésil. Cette écrivaine a activement participé à la vie intellectuelle du Maranhão en publiant des livres ou en collaborant à la fois dans les journaux littéraires, dans les magazines et à des anthologies, toutefois, après sa mort, elle est restée « dans l'ombre »⁵⁹ pendant environ un siècle. Des noms importants de l'historiographie littéraire brésilienne tels que Sílvio Romero, Antonio Cândido e Alfredo Bosi, l'ignorent, ainsi qu'Afrânio Coutinho, Lúcia Miguel Pereira, et Nelson Werneck Sodré, entre autres, à l'exception de Sacramento Blake, aucun d'entre eux ne la mentionne. Bien qu'elle ne soit pas connue et ne figure pas dans la liste des écrivains de l'historiographie de la littérature brésilienne, nous estimons que cette auteure mérite d'être mise en évidence dans le cadre de cette première génération.

Úrsula, son premier roman publié en 1860 et considéré comme son œuvre la plus importante, ne revient au public qu'en 1962, lorsque le chercheur Horácio de Almeida trouve une copie de la première (et jusque-là unique) édition avec un lot de livres usagés qu'il a acheté chez un bouquiniste. En 1975, le même chercheur est responsable de la préface et du lancement d'un fac-similé d'*Úrsula*, qui devient ainsi connu des chercheurs. La même année, la biographie « Maria Firmina, fragments d'une vie », de Nascimento Morais Filho ; et Josué Montello, qui en plus de la publication au *Jornal do Brasil*, a diffusé cet article en espagnol dans la *Revista de Literatura Brasileira*. La préface de Charles Martin à la troisième édition (1988), un article de Luíza Lobo (1993) et l'autre signé par Zahidé Muzart (2000) complètent le maigre accueil critique obtenu par le livre. Ces dernières années, le nombre de monographies et de thèses de maîtrise et de doctorat sur l'écrivaine et ses œuvres a augmenté, mais les sources de recherche sont encore très rares ; il est donc à croire que l'étude de cette auteure constitue un défi de grande importance pour une révision de l'historiographie littéraire brésilienne.

Une troisième édition du roman *Úrsula* est présentée en 1988 par la chercheuse Luíza Lobo. Les quatrième et cinquième éditions du livre sont la responsabilité de l'*Editoras Mulheres* en collaboration avec PUC Minas, parues, respectivement, en 2004 et 2009, avec l'ajout du conte *A Escrava*. En l'honneur du centenaire de la mort de

59 J. Nascimento Morais Filho, *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*, São Luis, COCSN, 1975, p. 21.

l'écrivaine, en 2018, la sixième édition a été lancée, par la *Pontificia Universidade Catolica* - PUC Minas. Au cours de cette même année, le roman est publié dans d'autres éditions, dont celles de la maison d'édition Zouk, de l'*A Taverna*, et des éditions *Penguin & Companhia das Letras*. En 2019, la Chambre des Députés publie, en format e-book le roman *Ursula* et d'autres œuvres (les nouvelles *Gupeva* et *A Escrava* et les poèmes de *à beira mar* par les Éditions *Câmara*).

La découverte de cette écrivaine nous confirme l'importance de la mémoire culturelle dans le processus de formation de notre identité et aussi comment cette mémoire peut combler les lacunes laissées par l'historiographie, dans ce cas, par l'histoire de la littérature brésilienne.

Quelques écrivains, poètes et musiciens qui ont été importants pour le processus de consolidation de l'art et de la littérature brésilienne ont été oubliés, peut-être parce qu'ils ne sont pas entrés dans la liste des grands « classiques », du canon littéraire brésilien, parce qu'ils n'ont pas eu un bon accueil devant les lecteurs. Le cas de Maria Firmina dos Reis va au-delà d'une simple question d'échec historique, car, elle est la première romancière brésilienne d'une époque où le roman était devenu le genre privilégié pour projeter le récit fondateur de l'identité brésilienne. Comment ignorer ou oublier ce fait ? Tout d'abord, nous allons essayer de comprendre le contexte de l'époque : début du XIX^e siècle, la société du Maranhão était patriarcale et esclavagiste où la femme avait comme rôle principal le soin de la maison et l'éducation des enfants. Le roman, en général, en dépit de son importance, était un genre littéraire mal vu, et a été considéré comme une littérature pernicieuse, même s'il abordait des sujets naïfs, comme celui de l'amour pendant l'adolescence.

Maria Firmina dos Reis était une femme, Noire, descendante directe d'esclaves. Qu'est-ce qui lui a fait alors mériter une telle place dans une société imprégnée de valeurs qui allaient à l'encontre de son idéologie ? En plus de toutes ces informations mentionnées, il est important de souligner ici que « *Ursula* » a été le premier roman avec le thème abolitionniste écrit au Brésil, par une femme, sur la société brésilienne, publié dans la capitale de la province de Maranhão, un jour considérée, comme nous l'avons vu, Athènes brésilienne. Malgré tout, cette écrivaine ne fait pas partie de ce groupe si « important des

Athéniens » et de cette façon on trouve, une fois de plus, ce manque dans l'histoire, à laquelle seule la mémoire collective peut remédier pour laisser une trace pour les générations futures.

Cette écrivaine rompt avec l'idée d'une seule façon de raconter l'histoire du Brésil et ainsi elle aurait pu aider à franchir un pas qui aurait pu être déterminant dans la construction d'un nationalisme au pluriel. Malheureusement, cela n'a pas été fait parce que son ouvrage n'a pas eu de grandes répercussions nationales et, pendant plus d'un siècle, un épais rideau de silence enveloppa l'auteure.

Une grande partie du travail sur Maria Firmina dos Reis mentionne le fait qu'elle a signé ses textes avec les cryptes « *por uma maranhense* » ou « MFR » et peut-être cela a contribué à la permanence de son anonymat tout au long de cette période. Pour Nascimento Morais Filho, elle a agi ainsi « plus par protection que par modestie »⁶⁰, quant à sa condition à l'époque de femme noire et descendante d'esclaves au regard d'une société patriarcale et esclavagiste. Ce même auteur affirme qu'il a découvert Maria Firmina dos Reis par hasard, alors qu'il faisait une recherche sur les auteurs du Maranhão, en 1973, à la bibliothèque Benedito Leite, à São Luís. C'était en feuilletant l'un de ces journaux du XIX^{ème} siècle qu'il a trouvé le nom de l'écrivaine, soit par des notes sur son roman, soit par des publications de ses poèmes. Pour lui, le plus étonnant est le fait que toutes les notes qui ont été publiées sur Maria Firmina, la distinguent comme une auteure très appréciée par les lecteurs de son époque. Ainsi, nous pensons que le fait que l'écrivaine n'ait pas signé de son nom certains de ses textes, ne justifie pas l'« *aminésia coletiva*⁶¹ » (l'amnésie collective), tant pour le nom de l'écrivaine que pour l'œuvre, de la part de l'histoire de la littérature brésilienne, comme ironiquement l'affirme Moraes Filho. Selon l'auteur, les notes publiées sur l'œuvre *Ursula* apparaissent par la première fois le 4 août 1860, dans le *Jornal do Comércio* et plus tard dans le journal *Crônica Semanaria* le 11 août de la même année. Pour la plupart des journaux *maranhenses*, l'apparition du roman *Ursula* était

60 J. Nascimento Morais Filho, *op.cit.*, p. 19.

61 *Ibid.*, p. 21.

un événement célébré par tout le journalisme « comme un hommage rendu à une œuvre de mérite. »⁶².

Nous savons très peu sur la vie de cette écrivaine. Dans les dossiers sur les données biographiques de l'auteure, nous avons trouvé sa date de naissance comme étant le 11 Octobre 1825, date qui est devenue, en son honneur, le Jour de la Femme *Maranhense*. Cependant, d'autres recherches dans des documents officiels prouvent que l'auteure est née le 11 mars 1822. Ces recherches indiquent également qu'elle était la fille de João Pedro Esteves et Leonor Felippa dos Reis, une ancienne esclave. Son lieu de naissance est également incertain, certaines recherches indiquent São Luís, mais elle a passé une grande partie de sa vie dans la petite ville de Guimarães, à environ 200 kilomètres de la capitale, où elle a fondé une école et a vécu jusqu'à sa mort en 1917.

Maria Firmina dos Reis a participé activement à la vie intellectuelle de l'État où elle est née, et a été la première femme à obtenir le poste pour l'éducation primaire, dans la ville de Guimarães et aussi la première personnalité littéraire féminine du Maranhão. Âgée de 55 ans, a eu l'audace, pour l'époque, de fonder une école mixte, où les garçons et les filles pauvres pouvaient apprendre les premières lettres. Avec cette école, qui était gratuite, l'écrivaine préconise une véritable révolution sociale pour l'éducation et, comme l'affirme Morais Filho (1975, p. 36), elle rompt le cercle angoissant des préjugés sociaux qui entouraient la femme de la vie littéraire, en bouleversant l'ordre éducatif en vigueur, en brisant le canon moral officialisé qui séparait les sexes dans des classes distinctes⁶³.

Parmi ses publications figurent des anthologies, des nouvelles et des chansons, dont l'hymne de la libération des esclaves au Maranhão. Ses œuvres littéraires sont *Ursula* (roman, 1859), *Gupeva* (conte, 1961), *Cantos à beira-mar* (poèmes, 1871), *A escrava* (conte, 1887); productions musicales: *Auto de bumba-meu-boi* (paroles et musique), *Valsa* (paroles de Gonçalves Dias et musique de Maria Firmina), *Hino à mocidade* (paroles et musique), *Hino à liberdade dos escravos* (paroles et musique), *Rosinha* (paroles et musique), *Pastor estrela do oriente* (paroles et musique), *Canto de recordação* (paroles et musique) et *À praia de Cumã* (paroles et musique). Maria Firmina dos Reis a publié dans l'

62 *Ibid.*, p. 35.

63 J. Nascimento Morais Filho, *op. cit.*, p. 36.

Antologia Poética Parnaso Maranhense, organisé par Flávio Reimar et Antonio Mendes Rodrigues (1861) et dans les journaux littéraires: *Federaista*, *Pacotilha*, *Diário do Maranhão*, *A Revista Maranhense*, *O País*, *O Domingo*, *Porto Livre*, *O Jardim dos Maranhenses*, *Semanário maranhense*, *Eco da Juventude*, *Almanaque de Lembranças Brasileiras*, *A verdadeira Marmota*, *Publicador Maranhense* et *A imprensa* .

Les œuvres de Maria Firmina dos Reis qui suscitent les questions d'identité culturelle et de mémoire historique sont le roman *Ursula* (1859-60) et le conte *L'Esclave* (1887). Contrairement à ce que l'on voit dans la plupart des écrits du XIX^e siècle, le territoire d'origine, l'Afrique, est mentionné, soulignant, ainsi, la condition diasporique vécue par les personnages qui ont été arrachés de leurs terres et de leurs familles pour servir un autre peuple à travers le travail forcé. L'écrivaine souligne ainsi le rôle fondamental que le sentiment d'appartenance à la culture des Africains noirs a eu pour le développement de l'identité culturelle du Brésil esclavagiste. Dans ces deux œuvres, l'écrivaine se munit des mécanismes de ce genre littéraire, très populaire en son temps, afin de l'utiliser comme un instrument en faveur de la dignité des opprimés : la femme et l'esclave. Également, dans le conte *A Escrava*, publié dans la *Revista Maranhense*, l'auteure, à travers ses personnages, fait entendre, pour la première fois dans la littérature brésilienne, non seulement la voix des esclaves, mais aussi la voix politique de la femme blanche qui dénonce les abus, les punitions, les tortures et la terreur de l'esclavage, en pleine force de l'esprit des lumières:

(...) E depois, olhai a sociedade... Não vedes o abutre que a corrói constantemente?... não sentes a desmoralização que a enerva, o cancro que a destrói? Por qualquer modo que encaremos a escravidão, ela é, e será sempre um grande mal. Dela a decadência do comércio; porque o comércio e a lavoura caminham de mãos dadas, e o escravo não pode fazer florescer a lavoura; porque o seu trabalho é forçado.⁶⁴

De cette façon, l'écrivaine inaugure ce que les organisateurs de l'anthologie « *Maria Firmina dos Reis : faces de uma precursora* » (2018), déterminent comme une perspective différenciée de l'esclavage, qui s'est distinguée de celle produite par la plupart

64 Maria Firmina dos Reis, *Ursula e outras obras* [recurso eletrônico] / Maria Firmina dos Reis, prefácios de Ana Maria Haddad Baptista e Danglei de Castro Pereira, 2. ed., Brasília, Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019, p. 175.

des auteurs de la période romantique. Étant donné qu'une partie d'entre eux sont connus comme des écrivains abolitionnistes parce qu'ils considèrent le système comme un obstacle au progrès, tout en représentant les esclaves comme nocifs pour les familles brésiliennes, des éléments pernicious qui peuvent corrompre toute la structure sociale. Maria Firmina dos Reis démontre, à travers son travail, la conscience de la condition des esclaves et utilise sa littérature comme un moyen de parler contre l'injustice, l'inhumanité et la cruauté du régime. Ses personnages noirs peuvent, pour la première fois dans la littérature nationale, parler à la première personne, raconter leurs captivités et dénoncer une réalité que, même aujourd'hui, nous préférons ne pas voir. Ainsi, les esclaves de cette écrivaine *maranhense* remplissent la littérature du XIX^e siècle d'une historicité qui semble subversive face aux stéréotypes du bon maître et de l'esclave heureux.

Le roman *Ursula*, considéré comme l'œuvre la plus importante de l'auteure, apporte comme intrigue le triangle amoureux formé par la jeune femme qui donne son nom au livre, son bien-aimé Tancredo et son oncle Comendador, qui, en plus de tuer son père, abandonne la mère de la protagoniste pendant plusieurs années dans un lit. Le Comendador compose la figure sadique du maître cruel qui exploite le travailleur captif à la limite de ses forces. Il tue Tancredo le soir même de son mariage avec Ursula, qui ce provoque la folie et conséquemment la mort de l'héroïne. Bien que l'intrigue se compose d'éléments romantiques, même mélodramatiques, présentant des traces claires du roman gothique, qui permet une certaine empathie avec le public, le livre grandit au fur et à mesure que les drames des esclaves émergent. Le narrateur décrit la nature, exalte ses beautés et l'importance de vivre en harmonie avec elle, au milieu de cet environnement, le récit commence avec le jeune Túlio, le seul esclave de la propriété décadente de la mère d'Ursula, sauvant la vie de Tancredo d'un accident, démontrant ainsi que malgré l'esclavage, le jeune homme noir a fait preuve de sensibilité et de bonté. Voici la clé pour comprendre la stratégie d'auteur de la dénonciation et de la lutte contre le régime esclavagiste sans trop attaquer les convictions des lecteurs blancs. Túlio, bien que victime, se révolte en silence, car il n'a aucun moyen d'affronter le pouvoir du maître. Son comportement est guidé par des valeurs chrétiennes, appropriées par l'auteure afin de mieux propager son idée.

Ainsi, l'œuvre a deux axes narratifs : le principal, où ces éléments romantiques se présentent avec une plus grande force, avec des descriptions émotionnelles de la nature, des silhouettes gothiques, un système d'amour irréalisable, la moralité et l'éthique chrétienne, concentrées sur l'amour et les douleurs d'Ursula et de Tancredo ; et la seconde, celle des esclaves, Túlio, Susana et Antero, qui formalisent discursivement une expérience historique qui élargit l'imaginaire actif dans le temps. Túlio était un esclave de la propriété de Louise et Ursula, après avoir été affranchi par Tancredo, il devient son domestique. Susana reste esclave des deux femmes blanches jusqu'à la mort, de sorte qu'elles sont des personnages secondaires, mais le fait qu'ils soient des personnages périphériques n'empêche pas que leurs voix se constituent comme de véritables récits de dénonciation et représentent aussi la force abolitionniste de l'œuvre. Cette voix périphérique apporte à la littérature brésilienne le sens supplémentaire configuré par le trait ancestral d'un autre continent et d'une autre civilisation, peut-être pour cette raison, fortement retouchée par le discours hégémonique du paradis tropical brésilien. Ce discours, présent dans l'œuvre de José de Alencar et dans l'œuvre de beaucoup d'autres écrivains, a sa crédibilité fragilisée par les voix mises en circulation par Maria Firmina dos Reis.

L'auteure souligne le chemin du roman de l'époque comme une attitude politique de dénonciation des injustices depuis des siècles présents dans la société patriarcale brésilienne et qui avait dans l'esclave, l'Amérindien et la femme ses principales victimes. Avant le poème « *Navio Negreiros* » de Castro Alves, déclamé par la première fois en 1868, Maria Firmina décrivait déjà dans son livre *Ursula*, la cruauté de la traite des personnes enlevées en Afrique et transportées dans les cales des navires négriers (*tumbeiros*). Certaines de ses œuvres sont plus proches des deux premières phases du Romantisme, car elles abordent des thèmes liés à la nature, à l'Amérindien et au sentimentalisme romantique de l'époque. Dans le conte *Gupeva* (1861/1862), la trame se développe sur le thème de l'amour impossible entre le personnage de l'Amérindienne Épica et le français Gastão, impliqués dans une intrigue dramatique qui se termine par la tragédie de la mort des amoureux devant la découverte de leur fraternité. Dans son recueil poétique, notre attention est attirée par le poème *O Canto do Tupi* dû à sa ressemblance avec les poèmes *indianistas* de Gonçalves Dias, comme nous pouvons le voir dans ces vers

: « *Sou filho das selvas – não temo combate. /Não temo guerreiro, - guerreiro nasci ;/Sou bravo, - eu invoco do bravo o valor./ Sou filho dum bravo, valente tupi* ».

Maria Firmina dos Reis n'a pas reçu l'attention voulue pour ce qu'elle représente dans la littérature brésilienne, de sorte qu'elle a été oubliée et ignorée. Peut-être en raison des conditions de production de son ouvrage et de la symbolique qui l'entoure, soit à cause de préjugés raciaux, soit parce qu'elle n'appartenait pas à l'élite *maranhense* du XIX^e siècle, ou encore le manque d'opportunité d'avoir quitté la province pour étudier en Europe, comme ses contemporains. Malgré ces difficultés, elle a réussi, par son art, son militantisme politique et sa force, à défendre sa position face à l'esclavage, aux préjugés et aux inégalités sociales. Cela fait déjà d'elle une personnalité remarquable de la littérature brésilienne.

2.3. La société maranhense dans la vision de José Nascimento Moraes

José Nascimento Moraes était un chroniqueur, professeur, poète, romancier, essayiste et journaliste connu par sa critique sévère de la société où il vivait. Bien que son nom ne soit pas sur la liste des fondateurs de l'Académie *Maranhense* des Lettres en raison des querelles entre certains écrivains de l'époque, cet auteur a été l'un des précurseurs de cette Académie, où il a servi en tant que président. Il a occupé le poste de Professeur de Géographie de l'école traditionnelle *Liceu Maranhense*, où il a enseigné au célèbre poète Ferreira Gullar, à l'écrivain Josué Montello et José Sarney (ancien Président du Brésil). Sa plus grande contribution à la mémoire culturelle de l'État de Maranhão est sa collaboration en tant que journaliste, fonction par laquelle il exprimait le grand talent qu'il avait en tant qu'homme de lettres depuis l'âge de 16 ans. Bien qu'étant d'origine pauvre, car il était fils d'une ancienne esclave, José Nascimento Moraes a pu étudier et devenir l'un des intellectuels les plus éminents de son temps. Il s'est fait connaître par ses critiques contre la société *Maranhense*, en particulier en ce qui concerne les préjugés raciaux, dont les idées ont été publiées dans les journaux *O Maranhão*, *Diario de São Luis* et *O globo*.

En plus de ses chroniques publiées dans les journaux et ses livres, cet auteur était très important pour l'éducation de son État, parce qu'il démontrait clairement son souci pour les jeunes pauvres, et croyait que ce n'était que par l'éducation qu'ils pouvaient

changer leur condition sociale. Entre 1932 et 1937, il a proposé la création de la « *Escola Pés Descalços* » (l'école pieds nus), un établissement pour des enfants extrêmement pauvres qui n'a été institutionnalisé qu'en 1938.

Son roman le plus connu est *Vencidos e Desgenerados*, publié en 1915, considéré comme l'un des récits le plus remarquable sur les conséquences de l'esclavage au Brésil, constituant ainsi une critique sur les préjugés raciaux et les inégalités de la société brésilienne de la fin du XIX^e siècle. D'autres œuvres de l'auteur qui traitent également de ces questions sont : *Puxos e repuxos* (1910), dans lequel il exerce son talent de polémiste ; le recueil des chroniques *Neurose do Medo* (1923) ; et les *Contes de Valerius Santiago*, publiés à titre posthume en 1972.

Dans le roman *Vencidos e Desgenerados*, dont le récit débute par l'événement historique concernant l'abolition de l'esclavage, l'auteur présente le profil de la société *maranhense* de la fin du XIX^e siècle, avec une ironie raffinée, en utilisant un langage journalistique. Les captifs, plutôt qu'apathiques et soumis, comme nous le voyons dans d'autres romans, sont représentés comme des hommes qui réagissent aux atrocités pratiquées par les maîtres, car ils ne se résignent pas à leur condition. Nous pouvons observer leur réaction au moment de l'annonce de l'abolition de l'esclavage :

... cozinheiras que abandonaram patrões, sem lhes apresentar o jantar; outras que faziam compras e que se foram com dinheiro e balde. E em muitas casas se passaram cenas deprimentes e tristes: escravos dando expansão à raiva e ao ódio cometeram desatinos de toda a espécie, quebrando móveis e louças, e mais objetos que se lhes deparavam, e deixavam, a blasfemar, o teto onde tão desgraçados dias viveram, atirando ferinos e brutos improperios que se iam quebrar, como garrafas e vidros, nas rótulas das janelas, nas portas, e na alma aniquilada dos infelizes ricos de ontem, que se viram em grande parte, pobres de um momento para outro.⁶⁵

L'œuvre a comme personnages principaux José Maria Maranhense, métis qui a cédé sa maison pour des réunions, ce qui en fait un lieu de construction identitaire, où les Noirs, les anciens esclaves, les abolitionnistes et d'autres impliqués porteurs d'un sentiment de solidarité avec ces hommes et ces femmes réduits à la captivité; João Olivier, journaliste respecté grâce à son brillant oratoire; Claudio, fils adoptif de João Olivier;

⁶⁵ Nascimento Moraes, *Vencidos e degenerados, crônicas maranhenses*, 4. ed., São Luís, Centro Cultural Nascimento Moraes, 2000, p. 27-37.

Professeur Carlos Bento, également engagé dans la lutte pour les captifs ; Olímpio Santos et Domingos Aranha, esclaves libérés; João Machado, plus connu sous le nom de *Palito Queimado*. A travers la parole de ces personnages, le roman relate une représentation de la condition dans laquelle les Noirs se situaient après l'abolition, en particulier pour ceux qui croyaient en une éventuelle ascension économique et sociale. Renouvellement qui s'est produit, mais pas de la manière ou de la rapidité qu'ils l'ont jugé.

Ce livre qui a comme sous-titre *crônicas maranhenses* nous permet d'avoir un autre regard sur la présence des Africains esclaves et de leurs descendants au Brésil, puisque le contexte dans lequel les faits se produisent est celui de l'abolition de l'esclavage et de ses conséquences. Par la voix de ses personnages, l'auteur nous raconte comment a été le processus d'insertion d'anciens esclaves dans la société *maranhense*, ce qui nous conduit à une réflexion sur la façon dont notre identité culturelle a été construite.

Le récit commence le matin du 13 mai 1888, dans la maison de José Maria Maranhense, une sorte de quartier général abolitionniste, où plusieurs personnes attendaient l'arrivée du télégramme avec les nouvelles de l'approbation de la Loi *Aurea*. C'est dans une atmosphère de festivités, de solidarité, de reconnaissance, d'affirmation des identités et de construction de l'estime de soi que la population afro-descendante célèbre le moment où la libération des captifs a eu lieu. Les rues de la ville de São Luis ont été envahies par des hommes, des femmes, des esclaves, des affranchis, des membres et des sympathisants de la cause abolitionniste. Partout on les entendait criant, célébrant la libération des esclaves, avec joie, mais aussi avec un sentiment de vengeance, utilisant des mots obscènes, comme une façon de riposter à toutes les représailles subies par leurs maîtres.

João Olivier, le personnage central de l'intrigue, est un journaliste engagé à la cause de l'abolition de l'esclavage et préoccupé par le futur des libérés, car il attendait que ces derniers, une fois libres puissent profiter d'une vie plus digne et juste. Il se distingue comme un chroniqueur admirable pour son écriture irrévérencieuse, dans laquelle il ne cache pas être un défenseur des captifs et porte-parole des moins favorisés, consacrant sa vie dans la lutte contre les préjugés de la société *maranhense*. João Olivier croyait que « La

liberté des Noirs contribuait au développement de cette terre malheureuse »⁶⁶, et leur donnait de nouvelles forces, de nouveaux éléments, de nouveaux aspects. « Cette noblesse bon marché »⁶⁷ tombera progressivement et le principe de la confrérie mettra fin aux prétendues et fausses supériorités de l'être, qui a été l'un des préjugés les plus ignobles de notre existence politique. Dans ce passage, nous pouvons observer le même discours abolitionniste du conte *A Escrava* de Maria Firmina dos Reis, dans lequel le personnage, une femme blanche, lors d'une des réunions du *Clube Abolitionista* de São Luis défend la fin de l'esclavage en faisant valoir qu'il entrave le progrès de l'État.

Bien qu'il soit métis, il descendait d'une famille traditionnelle, ce qui explique son prestige dans les milieux intellectuels. Cependant, il lui suffisait de faire connaître ses idées pour qu'il soit persécuté à tel point qu'il a dû quitter son état. Ainsi, João Olivier a décidé de partir pour le nord du pays, un endroit qui pourrait lui donner une reconnaissance pour son travail et aider à soutenir sa famille, et c'est ce qui s'est passé. Contrairement à sa ville, qui ne lui en avait pas donné l'occasion, Belém l'avait accueilli de manière satisfaisante. De là, il envoya des lettres à son fils, Claudio Olivier, lui souhaitant d'être un homme qui travaillait « au profit de sa race ». C'est par son discours que nous percevons l'expression de révolte de l'auteur sur l'abandon de la part des dirigeants par l'éducation de la population plus pauvre, ainsi comme le manque de valorisation des enseignants et de ceux qui ont une certaine connaissance, comme les écrivains et les journalistes.

Cláudio, le fils biologique d'anciens esclaves, est adopté par Olivier, qui lui transmet ses valeurs et lui apprend dès son plus jeune âge à se battre pour sa classe et sa race, poursuivant ainsi le travail de son père. Cependant, son parcours de vie n'était pas facile, puisque depuis qu'il était enfant, il a été persécuté par des enseignants et des collègues en raison de sa couleur de peau et de ses origines. Toujours sous la protection de son père adoptif, qui s'occupe de son éducation avec zèle, il devient aussi un homme de lettres, et, comme João Olivier, il devient un grand écrivain qui va changer la scène littéraire de la capitale du Maranhão.

66 J. Nascimento Moraes, *op.cit.*, p. 67.

67 *Ibid.*, p. 67.

Après la mort d'Olivier, Claudio termine ses études au Lycée *Maranhense* et commence à donner des leçons particulières pour aider au revenu familial. En tant que journaliste, il crée le périodique *O Campeão*, qui a rapidement trouvé un rival, *O Triunfo*, créé par l'élite locale comme une réponse aux critiques du jeune journaliste, qui très rapidement était devenu un ennemi politique de la classe dominante. Ajoutant à cela son engagement affectueux avec une fille de l'élite, le jeune homme a subi des représailles de la part de la famille de celle-ci, ce qu'il lui a causé une grande déception au point de devoir quitter le Maranhão, à l'exemple de son père, et partir pour l'Amazonie, où il commença à occuper une haute position en tant que journaliste. Leur retour a lieu le 15 novembre, au moment où ils célèbrent la Proclamation de la République.

Cláudio a eu l'idée de créer, avec quelques jeunes amis, une association littéraire, qu'ils appelleront *Grêmio Gonçalves Dias*. Cette association va transformer la vie tranquille de São Luís, parce que sa fondation était le sujet préféré des cercles des intellectuels. On en parle dans les bals et les tavernes, et on en parle encore plus lorsque le conseil d'administration du *Grêmio*, a visité les salles de rédaction des deux plus grands journaux de la capitale, en leur rappelant qu'il avait été résolu en session, que dans toutes les réunions ordinaires chaque membre défendrait une thèse, qui serait tirée au sort lors de la session précédente. Ainsi, la fondation du *Grêmio* lui a apporté beaucoup de gloire, il a été le sujet du moment, qui a voyagé à travers tous les coins de la ville. Les critiques ont commencé à apparaître et la cible principale était Cláudio, le président de l'association, mais celui-ci ne se souciait pas des insultes et des dégoûts. Après tout, il a réagi et a fait face aux préjugés et à la discrimination dont il avait souffert, parce qu'il savait que c'était dû à son origine.

Nous percevons dans le roman une similitude avec la génération des *Novos Atenienses*, où un groupe de jeunes intellectuels est formé pour sauver le mythe d'*Atenas Brasileira*. José Nascimento Moraes, qui faisait partie de ce groupe, d'une certaine manière, exprime dans son travail le préjugé qu'il a subi en tant qu'écrivain et journaliste noir qu'il était, au point d'être exclu du livre d'Antonio Lobo sur les fondateurs de l'*Academia Maranhense de Letras*.

Pendant sa jeunesse, Claudio a comme maître Carlos Bento, journaliste et enseignant, également retiré de la presse pour des raisons politiques, ce qui l'oblige à vivre du travail d'enseignant de cours particuliers. Il a également été l'enseignant d'Olivier et a écrit un pamphlet dans lequel il fait une synthèse politique et sociale. Dans cette publication, il critique les anciennes pratiques, telles que les préjugés, l'indifférence des hommes du gouvernement par les Noirs et les pauvres, et déclare que des habitudes comme celles-ci ne devaient pas être appliquées dans la République.

Ces personnages commencent à exprimer une grande angoisse et une grande déception face aux événements historiques survenus à la fin du XIX^e siècle. Mais ce qu'ils observent, c'est que peu de choses avaient changé, les mentalités étaient restées les mêmes. Pour Carlos Bento, il faudrait que les anciens esclaves et leurs enfants soient alphabétisés, ce qui leur permettrait de connaître leurs droits politiques et de savoir que des changements efficaces prennent des années, peut-être des siècles.

Tout comme la maison de *Maranhense* est un lieu de construction identitaire, où les hommes et les femmes noirs ont été accueillis, la maison de João da Moda apparaît également comme l'endroit où certains écrivains marginalisés par l'élite et le pouvoir public ont été reconnus comme des intellectuels *maranhenses*. Dans cet espace, l'auteur fait défiler des écrivains qui avaient reçu peu de reconnaissance dans la littérature brésilienne, qui étaient également appelés os « *vencidos* », parce qu'ils n'ont pas communiqué avec les idéaux de la classe dominante.

Dans l'œuvre, à travers le personnage Bento, l'auteur rapporte le fait que le sud et le sud-est du Brésil sont pleins d'illustres écrivains du Maranhão et que l'Etat d'Amazonas est « *um viveiro* »⁶⁸ de ces écrivains. Ainsi, le roman confond la fiction et la réalité en ressaisissant la vie quotidienne des écrivains qui ont été obligés de quitter São Luis, soit parce qu'ils n'ont pas été compris par la société de ce lieu qui n'a pas accepté les critiques qu'ils lui ont dirigées ou par le désir de voir leur travail gagner une proportion nationale, comme ce fut le cas des auteurs tels que Arthur Azevedo et Aluisio Azevedo et tant d'autres.

68 Nascimento Moraes, *op.cit.*, p. 206.

Cet espace a été fréquenté par les « perdants de la vie », qui étaient aussi les intellectuels qui vivaient dans cette société pleine de dégénérés et était le seul endroit où les vaincus sont devenus libres devant la société qui les a réprimés et rejetés ». Les dégénérés étaient les gens hypocrites et mesquins de la société *Ludovicense*, qui faisait tout pour massacrer les moins favorisés. C'était un lieu créateur des mémoires, où les « *vencidos* » ont connu les traditions d'un passé vécu par les gens qui fréquentaient cette maison.

Ainsi, nous observons que l'œuvre de José Nascimento Moraes reprend une histoire du Maranhão qui est peu connue, parce que cet auteur, en abordant le thème de l'abolition de l'esclavage au Brésil, plus précisément à São Luís, nous révèle comment cette partie de la population a construit sa mémoire collective et a formé son identité. Nous savons que c'est à partir de cet événement que de nombreux quartiers et communautés afro-brésiliens se formèrent dans la capitale, la plupart du temps précairement, parce que, quand ils ont quitté l'esclavage, ils n'avaient pas d'éducation ou de travail salarié, n'ayant donc pas une vie plus digne, comme les personnages abolitionnistes s'y attendaient. Nous croyons que ce roman est d'une importance fondamentale pour comprendre comment l'organisation sociale du Maranhão a eu lieu et aussi pour connaître et comprendre la formation de la mémoire *maranhense*, puisque le travail retrouve aussi une partie de l'histoire de notre littérature, celle des *Novos Atenienses*, à travers les journaux et les périodiques de l'époque.

2.4. La vie quotidienne et le roman historique de Viriato Corrêa

L'écrivain Viriato Corrêa (1884-1967) faisait aussi partie du mouvement de renaissance de la littérature *maranhense*, intitulé les *Novos Atenienses*. Comme beaucoup d'auteurs du Maranhão il a migré à Rio de Janeiro, ayant l'occasion de publier ses œuvres et intensifier sa participation à la scène culturelle du pays. Son premier travail est « *Minaretas* », publié en 1903. C'est un livre de contes qui met en scène la vie quotidienne des gens simples, des *sertanejos* avec des grandes problématiques sociales, telles que celles de la relation entre les maîtres et les esclaves, l'inceste, la prostitution, les gens pauvres et leur souffrance à la campagne. Au fil du temps, son travail est devenu vaste, couvrant des

chroniques, des romans et des pièces de théâtre. Ses œuvres les plus connues sont : *Histórias da nossa História* (1921) ; *Brasil dos meus avós* (1927) ; *A Balaiada – romance histórico do tempo da regência* (1927) e *Alcovas da História* (1934). Parmi les œuvres littéraires de jeunesse, on peut souligner : *Era uma vez* (1908); *Arca de Noé* (1921); *Historia do Brasil para crianças* (1934) et *Cazuza* (1938). Le travail de Viriato Corrêa est apparu parmi les premières tentatives d'une littérature pour enfants au Brésil, tout en montrant également une préoccupation didactique et un intérêt pour les choses brésiliennes, en ce qui concerne l'enseignement des enfants sur la culture brésilienne, leur vie quotidienne, leurs fêtes, leurs mythes et légendes.

Viriato Corrêa s'inquiétait, dans ses œuvres, en particulier celles consacrées à l'enfance, par des choses et des gens brésiliens et de la formation de la « conduite morale et civique des enfants », en révélant à travers ses récits un Brésil qui devait être construit en tant que nation.

Le livre *Cazuza*, publié en 1938, aborde la vie quotidienne d'un petit village à l'intérieur du Maranhão, face au développement des grands centres d'autres régions du pays. Le narrateur est le personnage Cazuza, un garçon qui retrace ses souvenirs d'enfant dans son village où, selon lui, était l'endroit le plus perdu au monde, où le seul symbole de civilisation était l'école.

Le récit s'étend entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, cependant, le discours prédominant est compatible avec celui des années 1930, comme la vision de l'éducation en tant que rédempteur d'une nation encore liée à l'ignorance et que, seulement par la formation, le pays pouvait avoir des citoyens productifs et conscients de leurs devoirs envers la collectivité tout en envisageant la croissance de la Patrie.

Par ailleurs, les chapitres intitulés *Que é Pátria*, *Que é Brasil* et *A obra dos Brasileiros* sont imprégnés d'un nationalisme euphorique et d'une civilité unique, tout à fait compatible avec le moment historique. Il est important d'observer la façon dont ces thèmes sont entrelacés dans le texte, étant donné qu'ils suggèrent une similarité avec l'idéologie du *Estado Novo*, où la grandeur de la Patrie est le résultat du travail du citoyen instruit, éduqué et façonné par l'école.

Nous observons encore dans ce livre un regard très particulier à l'égard du thème de l'éducation, puisqu'en décrivant les enseignants et leur méthodologie d'enseigner il nous révèle le contraste entre la tradition et l'innovation, en faisant une comparaison entre les régions du pays, vu que, selon cet auteur, celles qui sont les plus développées sont celles qui ont renouvelé leur système éducatif.

Ce livre relate les différentes expériences du garçon Cazuzza tout au long de sa vie d'écolier, dont le voyage à la recherche de sa formation commence par son entrée à l'école des premières lettres, située au village de Pirapemas. Différemment de ce qu'il attendait, cette école était démotivante, sombre et triste, où l'enseignant terrorisait les enfants avec son allié pédagogique, « *a palmatoria* ». En raison de problèmes financiers sa famille déménage, et ainsi, il commence à fréquenter l'école du village de Coroatá, où il s'identifie à deux enseignants qui nourrissent pour les enfants un amour maternel, étant des exemples de tendresse et de patience. Ensuite, Cazuzza rejoint le pensionnat, une institution urbaine et moderne, à São Luís, où il entre en contact avec plusieurs enseignants et fait face à la tâche difficile de les mémoriser et de les relier à leurs disciplines appropriées.

Les expériences de Cazuzza, bien que dépeignant les particularités des coutumes d'une époque déterminée, représentent, en substance, l'expérience nécessaire à vivre par tous les enfants : celle de grandir et de devenir adulte. Parallèlement à cette expérience de l'individu dans son processus de croissance naturel et culturel, nous trouvons l'expérience de la nation, qui se modifie elle aussi avec le temps. Ainsi, Viriato Corrêa explique, dans le récit, l'importance de l'éducation comme force motrice du processus évolutif de la société vers les progrès économiques, technologiques, sociaux, moraux et politiques. Le parcours scolaire du jeune Cazuzza constitue ainsi une métaphore de la condition socio-économique des villes brésiliennes, puisqu'il part de la campagne vers le village et enfin à la capitale de l'État, plus moderne et plus développée.

Dans l'œuvre *Cazuzza*, Viriato Corrêa cherche également à sauver le passé historique, afin de renforcer le sentiment nationaliste. Ainsi, l'enseignant, pendant les cours, n'épargne pas aux élèves des remémorations insistantes sur les actes des héros brésiliens, depuis les premiers patriotes, les défenseurs du sol brésilien, tels que Estácio de

Sá, Mem de Sá, Araribóia et Jerônimo de Albuquerque ainsi que le courage de ces hommes d'expulser les Français de Rio de Janeiro et du Maranhão.

Nous percevons dans l'œuvre de Viriato Corrêa, une prédilection pour les thèmes qui préservent l'histoire du Brésil. L'auteur lui-même explique que l'idée d'écrire un livre sur la révolte de la *Balaiada*⁶⁹, révolution populaire qui a eu lieu entre 1838 et 1841 à l'État de Maranhão, est née du fait que jusque-là cet événement historique n'avait pas encore été raconté par le biais de la littérature et que de cette façon il aiderait à répandre des faits historiques et faire connaître au peuple sa propre histoire.

Pour cette raison, son œuvre *A Balaiada: romance histórico do tempo da Regência*, comme indique son titre, revendique l'histoire de cette révolution à partir du point de vue du peuple, car cette bataille est transmise par l'histoire officielle comme une révolution populaire qui a échoué ayant comme héros le *Duque de Caxias*. Ce qui va distinguer son histoire de celle des manuels scolaires est, d'abord, le langage, comme nous le savons déjà à travers les spécificités d'un texte littéraire et le discours des personnages, c'est à dire, les sentiments et réactions des habitants du village où la bataille a commencé.

La *Balaiada* était un mouvement *anti-Lusitano* et nationaliste qui surgit à une époque d'instabilité politique et financière au Brésil, en raison de la crise de l'économie locale due à la chute des prix du coton et à la crise du marché intérieur. Dans ce contexte, la population du Maranhão a souffert de l'insécurité générale et des mauvaises conditions de vie, en plus des insatisfactions liées à l'abus du pouvoir. Bien que Viriato Corrêa reprend dans son roman l'histoire de la *Balaiada* du point de vue des classes populaires, il ne cesse d'exprimer son idéologie pour « l'ordre et le progrès » du pays, en condamnant les actes commis par les révolutionnaires, en particulier ceux commis par Negro Cosme⁷⁰, qui dans son livre est caractérisé comme canaille et violent.

69 La période de la Régence est marquée par une forte instabilité politique due à la lutte de pouvoir entre les partis conservateurs et libéraux, ce dernier a exigé plus d'autonomie dans les provinces. L'ordre social et politique a été ébranlé par l'explosion des révolutions populaires connues sous le nom de rébellions « Regências ». Les principaux mouvements étaient : « *A Cabanagem* » à l'État de Pará, le premier mouvement populaire à prendre le pouvoir d'une province ; « *A Revolta dos Malês* » à Bahia, considéré comme le plus grand mouvement d'esclaves urbains de l'histoire ; « *A Farroupilha* », dans le Rio Grande do Sul, la plus longue guerre civile brésilienne ; et « *La Balaiada* » au Maranhão.

70 Nous revenons sur ce sujet dans la troisième partie qui portera sur les personnages réels dans l'œuvre de Jوسé Montello.

Entre fiction et Histoire l'écrivain révèle son point de vue sur ce fait historique qui jusqu'à ce jour reste comme une incompréhension d'une partie de notre histoire. Ainsi le roman historique, même si nous le relativisons parce qu'il est placé aussi dans la fiction, devient un témoin d'un temps historique qui n'est plus réduit à une succession d'époques, car « chaque période de l'Histoire est susceptible d'une appréhension particulière, qui en fait revivre la spécificité, la couleur, la saveur ».⁷¹ Le projet de Viriato Corrêa dans son roman est de faire connaître l'histoire de cette bataille et ses conséquences sociales et politiques à l'état du Maranhão, cependant, nous ne pouvons pas oublier que le discours de cet auteur révèle sa filiation à ceux des écrivains nationalistes du début du XX^e siècle : « *On était dans la période révolutionnaire de la Régence, la grande phase historique du Brésil. De toutes les phases historiques du Brésil, la régence fut la plus curieuse et la plus brésilienne, car c'est celle dans laquelle s'est définitivement établie l'empreinte de notre nationalité.* »⁷².

Nous observons dans ce passage que l'auteur fait une analyse de la situation et des réflexions sur le moment historique. Nous pouvons ainsi considérer que le roman en question représente un médiateur entre ce que l'historiographie divulgue et les spécificités de la *Balaiada* qui ont contribué à la formation de la mémoire collective de cette population. D'autres auteurs ont aussi reporté ce fait historique dans leurs romans à l'exemple de Josué Montello dans *Os tambores de São Luís*, où nous trouvons dans les premiers chapitres quelques passages sur ce mouvement.

Dans les dernières années beaucoup d'études sont développées sur ce mouvement d'une grande importance pour l'histoire de cet état, et la littérature, comme les textes mémorialistes, cartes et publications dans les journaux de l'époque ont aidé à réécrire l'Histoire de la *Balaiada* et de ses représentants. Selon Maria de Lourdes Janotti, la mémoire historique des mouvements politico-sociaux fut construite à partir du point de vue du vainqueur, de l'état monarchique, et pour cette raison, l'Histoire de la *Balaiada* et ses contradictions exigent encore une réflexion, non seulement pour une meilleure

71 Gérard Gengembre, « *Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ?* », *Études*, 2010/10 (Tome 413), p. 367-377. DOI : 10.3917/etu.4134.0367. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-etudes-2010-10-page-369.htm>

72 Viriato Correa, *A Balaiada: romance histórico do tempo da Regência*, 2. Ed., São Luís, EDUFMA, 1996, p. 33 (Notre traduction).

compréhension du processus politique de construction du pays, mais aussi pour une meilleure clarté sur la formation historique de l'identité brésilienne⁷³.

Si l'on comprend que la mémoire nationale est la forme la plus achevée de la mémoire collective, et si le canon littéraire est le récit autorisé de cette mémoire, on peut dire que la récupération des œuvres de Maria Firmina dos Reis et José Nascimento Moraes met en lumière ce que la mémoire historique a réprimé, notamment d'autres récits du national qui ont non seulement rendu visibles les frontières intérieures de la communauté imaginée, mais aussi la question identitaire des interstices des différences sociales de genre, de classe et de race, « reconceptualisant » la nation comme un espace hétérogène, plus concret et réel, traversé par des tensions et des différences.

Des auteurs comme Maria Firmina dos Reis et José Nascimento Moraes sont importants pour la formation de la mémoire collective, à travers les œuvres qui rétablissent une histoire racontée du point de vue des plus vulnérables, autrement dit l'Amérindien, le Noir et la femme, par ailleurs l'écrivain Viriato Corrêa s'approprie de la mémoire *maranhense* pour nous faire connaître la vie quotidienne de ce peuple, ainsi que son imaginaire ses légendes, ses coutumes et ses tradition.

Quant à Maria Firmina dos Reis, nous pouvons affirmer que son pouvoir de conférer la représentativité à la littérature brésilienne a été forgé et maintenu par l'oubli des souvenirs souterrains, refondé par la soumission de l'effacement des différences au nom du caractère uniformisant et parfois destructeur de la mémoire collective nationale, négocié par l'état, y compris ici par l'institution littéraire elle-même et ses agendas *politico-idéologiques*.

Ces œuvres sont des exemples qui nous confirment que la littérature sème dans l'imaginaire collectif de nouvelles visions et idées, également dérivées du rêve et de la fantaisie, des véhicules légitimés de la fiction, inaugurant des façons alternatives de faire face et de transformer la réalité du groupe social. Ainsi, la relation établie entre la littérature et la mémoire est rendue possible par le jeu du souvenir et de l'oubli présent dans tout l'imaginaire et mieux compris par une conception de la mémoire collective

73 Maria de Lourdes Monaco Janotti, *A Balaiada : construção da memória histórica*, Revista História, São Paulo, v.24, n.1, p.41-76, 2005.

comme un corpus dynamique et jamais fixe dans lequel les images élaborées et partagées par certains groupes sociaux sont inscrites, et englobant le virtuel et le réel, le vécu et le rêve, le désiré et le craint, le cauchemar et le rêve, l'expérience et l'imagination.



Figure 5: Casarões de azulejo/São Luís - photo Dayse Tabita

Chapitre III Josué Montello et la vision historico-sociale et culturelle de l'état du Maranhão : mémoire et tradition, gloire et décadence

La littérature est un exemple « d'écriture dont la fonction n'est plus seulement de communiquer ou d'exprimer, mais d'imposer un au-delà du langage qui est à la fois l'Histoire et le parti qu'on y prend » affirme Roland Barthes (1972, p.09). Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les écrivains sont attachés à la société dont ils font partie, ce qui nous fait adhérer dans ce chapitre à la pensée de Roland Barthes, quant à son affirmation de l'inexistence de neutralité dans le texte littéraire, car il allègue la présence « d'une réalité formelle indépendante de la langue et du style » (1972, p. 11).

Josué Montello révèle qu'il a toujours recherché des thèmes universels en écrivant ses romans. Toutefois, pour lui, ceux-ci doivent diffuser une réalité particulière, occupant plusieurs aspects urbains d'une région, de cette façon, il souhaitait écrire un ensemble de romans dont la trame se situerait à São Luis, sans pour autant avoir le caractère restreint des romans régionaux. Ainsi, tout en réfléchissant sur son travail de romancier il a tracé son parcours d'écrivain, comme nous pouvons le constater dans cet extrait du *Diário da manhã* :

Andei a traçar o plano de um conjunto de romances que se passariam em São Luis, mas sem o caráter restrito dos romances regionais. Pelo contrário: dando a esse romances a amplitude da obra universal. (...) Cada livro há de ser autônomo, espelhando uma realidade particular. E ocupando os vários aspectos urbanos de uma região, para que daí resulte um vasto mural, refletindo os problemas e as angústias de meu tempo.⁷⁴

Plus loin il affirme que l'écrivain a deux missions: soit témoigner, soit dénoncer. Quant à lui, il dénoncera, mais il témoignera avant tout, de telle façon que son œuvre puisse être lue longtemps comme une image de l'époque dans laquelle il a vécu, comme « une vaste peinture murale » :

(...) Ao escritor, cabe, escrevendo, umas destas missões: ou testemunhar, ou denunciar. Hei de denunciar, mas hei sobretudo de testemunhar, para que minha obra possa ser lida pelo tempo adiante como imagem da época em que vivi.⁷⁵

74 Josué Montello, *Diário da Manhã*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 432.

75 Josué Montello, *op.cit.*, p. 432.

Cependant, Josué Montello dépasse les limites initiales de son projet, car non seulement il refléta dans ses romans les problèmes et les angoisses de son époque comme il révélera aussi ceux d'un temps qu'il n'a pas vécu, à travers des thématiques liées à des faits historiques comme celles de la colonisation, de la monarchie, de l'esclavage (avec son abolition) et de la proclamation de la république.

Pour cet auteur, chaque roman, même sans l'intention de restaurer les événements du temps, plonge dans le passé, recompose les jours qui ont disparu, nous donne son atmosphère, permettant de revivre ses archétypes à travers des personnages réels ou imaginaires, ainsi, il est historique, même sans l'intention de refaire l'histoire – l'histoire des manuels ou des compendiums. En parlant de ses premiers romans, il reconnaît que la source de sa création n'est pas la transposition du réel qui s'est produit, mais le réel qui aurait pu se produire. De cette façon, pour lui, au lieu d'utiliser la mémoire, on doit recourir à l'imagination.

Ainsi, ses romans qui parlent de São Luís ou d'Alcântara interpellent le lecteur, n'importe où qu'il se trouve, sur la société dans laquelle il vit, sur son histoire, sa mémoire, ses traditions et ses mythes, comme s'il cherchait à sortir ce lecteur d'un état semblable à celui de l'hypnose, tout en lui proposant un regard plus attentif sur ces villes, leurs habitants et la façon dont ils vivent. Selon Gaston Bachelard (1993, p. 18), cet « éveillement », c'est l'une des fonctions de la poésie, car avec l'imagination, l'irréel vient enlever ou tourmenter l'être endormi dans ses automatismes. C'est pourquoi, le réel de ses romans est, par conséquent, la pure fantaisie, subordonnée au possible, et non la réminiscence à l'état brut, qui serait ciselée par la mémoire consciente.

Josué Montello nous révèle encore que l'inspiration pour écrire ses romans viendrait principalement de son expérience de vie au Maranhão, puisque sa province l'habite, avec les images et les impressions recueillies de sa terre natale. Les expériences dont il parle ne sont pas forcément des expériences qu'il a vécues, mais sont liées à celles des échanges par l'oralité. Autrement dit, les histoires qu'il écoutait sur les mythes et les légendes du Maranhão ont encore jusqu'à nos jours le pouvoir d'effrayer les nouvelles

génération. Cependant nous observons que dans son œuvre il nous laisse entrevoir tout un travail de recherche historique, sociale, culturelle et géographique.

Pour Walter Benjamin (2003), le récit vient de l'expérience, et, s'il n'y a pas d'expérience, il n'y a rien à dire. De cette façon, l'écriture doit s'approcher le plus possible des histoires racontées, des expériences transmises par l'oralité, puisque l'art de raconter est basé sur l'oralité et que l'expérience et la mémoire sont collectives. La modernité pour lui est un producteur de rationalisations qui conséquemment élimine de la société moderne l'enchantement, le mythe. Ainsi, malgré toutes les références historiques qu'on peut trouver dans les romans de Josué Montello, ceux-ci ne perdent pas la poésie propre d'une œuvre d'art, ni l'enchantement qu'on éprouve à travers ses mystères.

En analysant l'œuvre de cet écrivain, nous pouvons percevoir un certain désir de partager cette expérience dont parle Walter Benjamin, car souvent nous nous trouvons face à des personnages et des faits qui font partie de l'imaginaire brésilien, ou alors de l'imaginaire social, comme historique ou fictionnel. On constate que l'écrivain *maranhense* cherchait à représenter sa réalité et celle de son peuple, sans vouloir être historien, mais avec le désir de contribuer à la recherche historique qui était aussi l'une de ses passions.

Observer comment les hommes d'une société donnée représentent leurs réalités a beaucoup contribué à la recherche historique, cela a été possible à travers l'apparition de l'histoire des mentalités, en 1930. La société du XX^e siècle est marquée par un renouveau d'ordre épistémologique dans le domaine de l'histoire, car à partir de l'école des Annales la production historiographique change sa façon de produire la connaissance en proposant un dialogue interdisciplinaire entre l'histoire sociale (études d'inspiration marxiste, basées sur une histoire structurelle, économique, sociale et politique) et l'histoire culturelle (nouvelles études inspirées des représentations de la société). De cette manière, les historiens sociaux et culturels ont contribué à l'insertion, dans le contexte de l'histoire officielle, de certains groupes qui en étaient auparavant exclus, tout en valorisant davantage le quotidien et les représentations de ces groupes.

Selon Roger Chartier (2002, p.183), l'histoire culturelle a pour principal objet d'identifier la façon dont, dans différents lieux et moments, « une réalité sociale est construite et pensée »⁷⁶. L'historien commence aussi à s'orienter vers les concepts de représentation, imaginaire, récit et fiction, et ceux-ci sont délimités dans un champ appelé l'Histoire de l'imaginaire. Nous entendons l'imaginaire ici comme un système d'idées et d'images de représentation collectives que les hommes, à toutes les époques, ont construit pour eux même, donnant un sens au monde. Toutefois, la thématique de l'imaginaire sera reprise et amplifiée dans la deuxième partie de notre travail où nous aborderons les relations entre les Mythes et les sociétés, d'après les études de Gilbert Durand.

Josué Montello exalte toujours le patrimoine culturel de la capitale de l'État du Maranhão qui, selon lui, s'est détérioré avec le temps, sous l'effet des transformations de la ville, de la modernisation de son architecture – impliquant la destruction de vieux quartiers et la disparition d'activités traditionnelles qui y étaient étroitement liées – et de la désagrégation du tissu social. Ainsi, notre romancier nous dévoile, à travers son œuvre, sa vision *historico-sociale* de son État. Parfois il nous révèle non seulement la richesse de son aspect culturel, ses traditions, son histoire, ses beautés naturelles, mais aussi la décadence de celui qui fut auparavant considéré comme l'un des États les plus riches du pays.

3.1. L'Etat du Maranhão : entre les rêves du futur et les gloires du passé

Le Maranhão, situé dans la région Nord-Est du Brésil, depuis le XVI^e a fait l'objet de querelles entre Portugais et Français, qui souhaitaient occuper ce lieu, ayant comme motivation principale l'exploitation des richesses naturelles. Selon l'historiographie, officielle, les premières tentatives d'occupations de ce territoire ont été faites par les Portugais en 1535 et en 1554, lorsque le Brésil était encore divisé en *Capitanias Hereditárias*⁷⁷. Après deux échecs successifs et plusieurs naufrages ils ont abandonné le

76 Roger Chartier, « O Mundo como Representação ». In: *A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

77 Les *Capitanias Hereditárias* étaient une forme administrative permettant à des particuliers sous la forme de donations par la couronne portugaise d'exploiter et de coloniser des terres. Ce système administratif permettait à la couronne portugaise de limiter ses dépenses financières, il fut en vigueur du XVI^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle et fut remplacé par transmission héréditaire, et fut aboli par la suite par le *Marquês de Pombal* en 1759.

plan de coloniser cette partie du pays et sont repartis au Portugal. Quelques années plus tard, en 1594, les Français, sous le commandement du Capitaine Riffaut avec l'aide du Seigneur Des Vaux, ont occupé le lieu avec pour but d'implanter une colonie française dans la région.

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, la conquête du Brésil a été faite par la domination des peuples autochtones, les premiers habitants de ce lieu, qui au milieu de ces conflits, ont été capturés. Néanmoins, ne s'adaptant pas à la captivité, certains Amérindiens ont fini par s'échapper dans les forêts profondes et d'autres ont été décimés. Le Maranhão ne fut pas différent du reste du pays, bien que certains récits sur la découverte de cet État affirment que les Amérindiens s'entendaient bien avec les Européens, surtout avec les Français, comme nous le verrons prochainement, au moment où nous traiterons de la fondation de la ville de São Luís.

Longée par l'Atlantique au nord, avec une importante expansion territoriale de 331.937,450 km², c'est le huitième plus grand État du Brésil qui possède une grande diversité géographique ainsi que culturelle. Cette dernière peut être expliquée et comprise si l'on considère le processus de peuplement du Maranhão depuis la période coloniale. Selon Maria do Socorro Cabral (1992, p. 21), le peuplement de cet État est parti de deux côtés : celui qui a envahi le littoral, partant de l'État de Pernambuco en 1614, dans le but d'expulser les Français, mettant fin à la France Équinoxiale, installée en 1612, dont nous parlerons par la suite, et celui venant de l'intérieur du nord-est, plus précisément de Bahia, en 1730, qui a envahi le *sertão*. Alors que le premier courant avait pour base économique l'agro-exportation, le second, qui s'est installé dans le centre sud de l'État, a privilégié l'élevage, en installant dans cette partie du Maranhão de grands champs de pâturage.

Conformément à cet auteur, ces différents courants colonisateurs ont tracé des formes d'exploitations économiques et des modèles de comportements assez caractéristiques dans les espaces occupés. La reconstitution de l'identité *maranhense* implique donc l'appréhension de ces deux larges mouvements colonisateurs ayant des tendances et des orientations propres⁷⁸. Dans ce travail nous nous intéressons à ce qui

78 Maria do Socorro Coelho Cabral, *Caminhos do gado: conquista e ocupação do sul do Maranhão*. São Luís: SIOGE, 1992. p. 21.

concerne la partie du littoral, compte tenu de la localisation de la ville de São Luis, qui fait partie du sujet de notre recherche.

D'après Alberto Arcangeli (1987, p. 94), l'État du Maranhão, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et à la fin du XIX^e, était un grand producteur agricole, surtout dans la culture du riz et du coton ; ces produits, avec le cuir, étaient exportés vers l'Europe, ce qui a motivé la création de la Compagnie de Commerce de Grã Pará et Maranhão par le Marquis de Pombal⁷⁹. Avec l'abolition de l'esclavage, et d'autres facteurs d'ordre socio-économique, cette pratique décline, alors que l'industrie de transformation des produits se développe.

Ainsi, d'après les études de Jhonatan Almada (2017), en 1895, le Maranhão possédait 16 usines, étant le deuxième plus grand parc industriel brésilien, derrière l'État de Minas Gerais, ce dernier en possédait trente-six. Dans les années 60, les États du Maranhão, Tocantins, Piauí et Bahia représentaient environ 10% de la production agricole du pays.

Outre le climat favorable de l'État pour la plantation de coton et de riz et pour l'extractivisme naturel de la noix de coco de *babaçu*, la position stratégique de la capitale São Luís, située dans l'Atlantique Sud, (entre les baies de São Marcos et São José de Ribamar, dans le *Golfão Maranhense*) a privilégié l'installation du port d'Itaqui dans les années 1970. Comme l'un des plus grands ports du pays, l'Itaqui est une porte pour la sortie du minerai de fer de Carajás. Cet investissement a apporté à l'État un nouvel espoir de croissance économique, puisque le Maranhão du vingtième siècle n'était plus le même que celui des siècles précédents. Pour certains chercheurs de l'économie brésilienne, l'ancien modèle féodal et oligarchique de la société *maranhense* a été un obstacle à cette croissance, parce qu'il n'a pas su s'adapter au « nouveau », comme cela avait été le cas dans la région du sud-est du pays, ce qui a provoqué la décadence de cet État, au point de devenir l'un des plus pauvres du Brésil.

Pour Jhonatan Almada, les enjeux politiques ont beaucoup contribué à la décadence de cet État, qui, selon lui, aurait pu être l'un des plus prospères du Brésil, dû à son parcours historique. Au XIX^e siècle, deux villes du littoral du Maranhão se distinguent tant sur le

79 Alberto Arcangeli, *O mito da terra: uma análise da colonização da Pré-Amazônia Maranhense*, São Luís, UFMA/PPPG/EDUFMA, 1987, p. 94 .

plan économique que culturel : São Luís et Alcântara. La première, en plus de la grande importance économique, a longtemps été considérée comme l'*Atenas brasileira*, en raison de sa croissance culturelle qui est également liée à son ascension économique, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Alcântara, considérée comme le foyer de l'aristocratie *maranhense*, se distingue par l'opulence de ses maisons et par les grands propriétaires d'esclaves. Cependant, à la fin du XIX^e siècle, une grande partie de la population de ces villes a migré vers la région du Nord ou du Sud-Est du Brésil, que ce soit à la recherche d'un emploi ou pour investir dans une autre activité, car on ne pouvait plus compter sur la main-d'œuvre esclave.

Cette décadence de l'État du Maranhão est bien représentée dans certains romans de Josué Montello, comme *Pedra viva* (1983), où nous trouvons dans le passage ci-dessous les marques d'une époque prospère, vers 1890, à São Luís, suivie de sa dégradation :

Por esse tempo, São Luís ainda vivia a fase alvissareira do repentino surto industrial que fez erguer em diversos pontos da cidade as compridas chaminés de várias fábricas, com as quais a província pensou acudir à transformação do braço escravo em braço livre, ao fim da campanha da abolição do cativo. (...) Todas essas fábricas, hoje, estão fechadas, com o mato a cobrir as paredes de pedra de seus imensos edifícios, na Camboa, no Desterro, no Anil, na Madre Deus, em São Pantaleão, (...).⁸⁰

Qui passe aujourd'hui devant les ruines de ces usines, certaines rétablies par le projet de préservation du patrimoine dans les années 1980⁸¹, inévitablement se demande ce qu'auraient pu être ces imposants bâtiments avec leurs longues cheminées qui se distinguent du paysage formé par les toits coloniaux de São Luís. Le passage ci-dessus

80 Josué Montello, *Pedra viva*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1983, p. 22.

81 Selon Lopes (2008), *apud* Souza (2016), l'intérêt de préserver l'ensemble architectural du centre historique de São Luís est parti de l'initiative de certains intellectuels, à l'exemple d'Antoine Lopes, vers 1940. Ils soutenaient la nécessité de préserver les vestiges de l'histoire de la ville. Cependant, bien que certains bâtiments aient déjà été classés par l'IPHAN (Institut du patrimoine historique et artistique national), l'abandon du centre-ville est en augmentation, car la population la plus aisée, préférerait s'installer dans des maisons plus modernes avec de meilleures structures dans les quartiers périphériques, surtout ceux près des plages de São Luís. En 1987, créé par le gouvernement de l'État du Maranhão, a été mis en place le *Projeto Reviver* qui prévoyait de récupérer, revitaliser et maintenir l'ensemble architectural du centre-ville. Bien qu'il n'ait pas réussi à ramener les résidents, le projet a revitalisé la zone qui est devenu très fréquentée. Pendant la journée fonctionnaient des organismes publics, un conservatoire de musique, un théâtre, un cinéma et le soir le lieu était plus festif avec la présence de nombreux cafés et restaurants abritant des expositions artistiques et des concerts musicaux. Ainsi, le classement du centre historique en tant que patrimoine mondial de l'humanité par l'UNESCO a eu lieu dix ans plus tard.

nous montre que le texte littéraire fait appel à l'imagination, mais aussi à une réalité qui peut passer inaperçue, et parfois il est capable d'élucider certains mystères liés à une société. Comme un habitué des archives *maranhenses*, Josué Montello, en décrivant cette société, se sert des articles de journaux de l'époque comme des livres d'histoire et de critique sociale et littéraire, faisant tout un travail de tri et de recherche qui émane de son œuvre littéraire.

Un autre exemple est celui de *Noite sobre Alcântara* (1978), où le récit se déroule dans la ville qui porte le même nom du roman. Cette ville, autrefois appelée *Tapuitapera* (terre des Indiens)⁸², au XVII^e siècle faisait partie d'un aggloméré d'*aldeias* habité par les Amérindiens alliés des Français, étant donné que la colonisation portugaise dans cette région n'a commencé qu'en 1616. La population Amérindienne, après plusieurs conflits entre les Portugais et les Néerlandais, a diminué et au milieu du XVII^e siècle, cet hameau a acquis le statut de village, désormais appelé Alcântara. Au siècle suivant, il a reçu un nombre important d'esclaves en raison de l'implantation des *engenhos* (plantations et usines) de canne à sucre, devenant ainsi l'un des lieux les plus développés de la région, au point d'être l'un des principaux centres de production du coton. Au XIX^e siècle, la population de cette époque était composée par des aristocrates (barons et vicomtes) et par des familles de colons portugais qui s'enrichissaient sur ces terres, ce qui permettait à eux aussi d'envoyer leurs enfants en Europe pour finir leurs études.

Alcântara a connu son apogée en 1836, à partir de sa reconnaissance comme ville. Depuis, la croissance économique et culturelle ne s'est pas arrêtée, cette dernière, très influencée par la pensée européenne, apportée par les jeunes qui revenaient de leurs études au Portugal. Cependant, avec l'abolition de l'esclavage, la crise économique qui a frappé le pays arrive dans cette ville, qui entre dans un processus de « déclin irréversible »⁸³, ce qui va avoir un impact direct sur la vie sociale et culturelle de la ville. C'est ainsi dans ce contexte et dans ce scénario, avec son bel ensemble architectural du XVIII^e siècle, avec ses façades d'*azulejos* (faïences) et dans les rues de pierres portugaises que Josué Montello va faire défiler ses personnages du roman *Noite sobre Alcântara*.

82 IPHAN, <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1437/>, 07/09/2021.

83 *Ibid.*.

Cette œuvre fait partie de l'ensemble des romans de Josué Montello dont les récits se déroulent au Maranhão, à ce que Agda Zanela (2009) va appeler « *a epopeia maranhense* », selon cet auteur, l'aspect de l'épopée est donné par le fait que ces romans représentaient la société *maranhense* dans sa totalité. Ainsi, c'est l'assemblage de l'œuvre qui récupère, à travers la mémoire, l'histoire, les coutumes, les origines, et les traditions *maranhenses*, en rassemblant le mythique, l'historique et la fiction⁸⁴.

Le roman *Noite sobre Alcântara* présente un double enjeu qui donne au récit une tonalité d'élégie, car, l'auteur met en œuvre la ville d'Alcântara à partir de 1870, moment où l'aristocratie commence à quitter le lieu à cause de la crise économique, et, en même temps, tout en utilisant le recours du *flash back*, il narre la période qui comprend quatre décennies de l'histoire de cette ville qui va de son apogée à sa décadence. De cette façon, *Noite sobre Alcântara* serait le chant d'exaltation et d'adieu, le royaume des morts de l'épopée *Maranhense*.⁸⁵

Josué Montello, dans ce roman, donne au texte un ton élégiaque à travers l'agonie lente d'un peuple et d'une ville. Il met en opposition la ville d'hier, pleine de fêtes, de calèches dans les rues rectilignes, de chevaux galopants, de sonnettes, et la ville d'aujourd'hui, plongée dans sa solitude résignée, comme il l'affirme dans le *Diário do entardecer*⁸⁶.

C'est ainsi que les histoires des personnages comme Natalino (fils d'un Viscomte), et Maria Olívia (jeune fille de l'aristocratie qui a fait ses études en France), se dérouleront et se confondront avec celle de la ville. Josué Montello établit ainsi un parallèle entre les drames personnels des personnages et la décadence d'Alcântara, tous condamnés à la ruine. Les mémoires individuelles et collectives des personnages constituent le récit d'où nous pouvons dégager la vision *historico-social*e de Josué Montello à l'égard de cet État.

La critique sociale de l'auteur repose aussi sur les conséquences de l'abolition de l'esclavage, car ce roman narre la fuite de l'aristocratie, autrement dit, de la population

84 Agda Adriana Zanela, *a epopeia maranhense de Josué Montello : desvendando a poética montelliana em quatro romances*, thèse de doctorat présentée au Programme de troisième cycle en études littéraires de la Faculté des sciences et des lettres – Unesp/Araraquara, 2009, 214 pp., p.12.

85 *Ibid.*, p. 176.

86 Josué MONTELLO, *Diário do entardecer*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991, p. 794.

blanche, en laissant les esclaves à l'abandon, livrés à leur propre sort. Le personnage Natalino qui possède des idées humanistes et républicaines, très avancées pour la société dont il faisait partie, représente la voix des abolitionnistes, comme nous pouvons le trouver dans d'autres romans de Josué Montello, à l'exemple de *Os tambores de São Luís* (1975).

Semblablement aux romans *Os degraus do paraíso* (1965), *Cais da Sagração* (1971) et *Largo do Desterro* (1981), dans le roman *Noite sobre Alcântara* l'auteur expose sa vision sur l'importance des traditions, de l'histoire et de la mémoire, car, selon lui, la population de cet État paraît inerte face aux problèmes économiques et sociaux et ne s'intéresse plus davantage qu'à l'aspect culturel de ces villes. Pour lui, l'entrée du monde moderne dans la société *maranhense* n'a pas détruit les valeurs anciennes, de même que l'abolition de l'esclavage n'a pas suffi à mettre fin au racisme, comme nous le verrons dans le roman *Os tambores de São Luís*, ainsi, l'auteur insiste sur l'idée que ce qui doit changer, ce sont les mentalités et ce changement n'est pas brusque, c'est le résultat d'une prise de conscience, et cela s'exprime souvent par « l'affirmation de la raison contre l'autorité ou la tradition », comme l'affirme Le Goff (1992, p. 196).

Conscient du passé « glorieux » de cet État, surtout en ce qui concerne les villes de São Luís et d'Alcantara, que ce soit sur le plan économique ou culturel, l'auteur de *l'épopée maranhense* à la façon d'Eça de Queirós, l'un de ses maîtres, tente de sauver dans son peuple la fierté qu'il avait pour l'ancienne *Atenas brasileira*, autrefois berceau des grands poètes. L'auteur évoque pour cela l'histoire, la mémoire, les mythes et les légendes locales. Le traitement qu'il donne à la thématique de la décadence, en faisant ressortir l'idée du retour à « l'âge d'or », nous mène à penser que dans ce contexte, la décadence est une phase nécessaire pour le renouvellement, car, comme l'affirme Gilbert Durand (2016, p. 423) : « l'histoire sociale est faite de l'éternel retour et de l'éternel éclipse de mythes qui lentement émergent de l'inconscient collectif ». Ainsi comme l'idée de l'éternel retour qui se manifeste dans le rituel des fêtes de fin d'année par exemple.

Dans le roman *Noite sobre Alcântara*, les deux lignes temporelles, celle du passé (l'âge d'or) et celle du présent (la décadence) se rejoignent à la veille des commémorations de l'arrivée du XX^e siècle, comme un rituel. Ainsi, le nouvel an s'annonçait comme un espoir pour Natalino qui, après ses évocations sur sa jeunesse, ses échecs personnels et

celles du passé glorieux d'Alcântara, décide de quitter la ville à destination de la capitale São Luís. Cette décision de partir peut être interprétée non pas comme la fuite des aristocrates qui ont abandonné leurs esclaves à leur sort, mais comme une prise de conscience de la nécessité d'évoquer le passé, les souvenirs et en même temps de regarder vers l'avenir.

Ainsi, ces évocations ne signifient pas un attachement nostalgique au passé, car pour Josué Montello, à l'instar du personnage de Natalino, le passé doit être vu avec les yeux tournés vers l'avenir, toujours en accompagnement des changements.

Ao contrário de Josias Peregrino, que se abismava exclusivamente no seu mundo de lembranças, ruminando a vida vivida, ele, Natalino, esperaria o século XX com o rosto voltado para a frente, com interesse no futuro.⁸⁷

De la même manière, dans un autre morceau de *Pedra viva*, l'auteur mentionne la construction du pont São Francisco sur le fleuve *Anil* comme un signe de l'arrivée du progrès, malgré l'opposition de certains personnages :

- Não podemos cruzar os braços ao progresso ! O progresso é o progresso ! Está no lema de nossa bandeira : Ordem e progresso ! Precisamos progredir. (...) Mas os anos passavam, e só o Cantanhede, de sua janela no Beco do Silva, via a ponte com que tanto sonhava. Até que acabou por suspirar, desapontado : - Não querem saber do progresso, e é este silêncio, e é esta pasmação, como se São Luís fosse ter também o destino de Alcântara.⁸⁸

En plus de mettre en scène des personnages qui s'opposent entre le progrès et les traditions, l'auteur nous mène à une réflexion sur l'avenir de l'État du Maranhão qui, selon lui, doit évoluer sans perdre de vue son histoire et ses traditions, sans faire de celles-là une fuite orientée à la mythification d'un passé, à l'exemple d'Abelardo, personnage du roman *A décima noite*:

– O Maranhão é sempre o Maranhão, Abelardo ! Se não somos hoje o que fomos no passado, a culpa é nossa, tanto dos que estão de cima e pensam que governar é só nomear e demitir, como dos que estão por baixo e

87 Josué MONTELLO, *Noite sobre Alcântara*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984, p. 330.

88 *Id.*, 1983, p. 24.

aturam os maus governos. Portanto, se o erro é nosso, nosso tem de ser também o corretivo.⁸⁹

Ces passages dénotent une proximité de la pensée positiviste, très observée dans l'œuvre de Josué Montello, en même temps qu'elle dénote que le personnage invite le lecteur à réagir face au pouvoir publique, en lui laissant comprendre que ceux qui sont « au-dessous » ont aussi le pouvoir de promouvoir le changement. Contrairement à la vision du personnage de Mestre Severino de *Cais da Sagração* (1971), qui, se trouvant entre tradition et modernité, refuse d'accompagner les changements de la société, comme la modernisation de la ville.

Un autre roman qui témoigne du passage du XIX^e au XX^e siècle et par conséquent des changements dans la politique, l'économie et la société de cet État est *Largo do Desterro* (1981), dont l'environnement est aussi le Maranhão au milieu des changements tels que ceux du passage des chariots tirés par les chevaux aux voitures modernes et de l'éclairage au gaz à l'énergie électrique. Ce roman a pour personnage principal le major Ramiro Taborna, un homme de plus de 150 ans. Une des préoccupations présentes dans cette œuvre, qui accompagne le thème de la vieillesse et de la solitude, est celle de la dégradation du patrimoine. Le personnage central en voyant partir tous ses contemporains cherche une place dans un monde qui, selon lui, ne lui appartient plus. De même, il voit la démolition de monuments, de places, d'écoles et d'églises, ce qui lui donne l'étrange sensation que les anciennes valeurs et les traditions ont été aussi oubliées.

– Escuta aqui, meu velho. Ali não havia uma igreja ? - Sim senhor, meu patrão – confirmou o preto. - A igreja de Santaninha. Botaram abaixo. Não sei por quê. E não foi só ela. Botaram também abaixo a igreja da Conceição, na Rua Grande. O pobre do Padre Chaves, que era o vigário de lá, caiu doente, de desgosto. E nunca mais se levantou. Também botaram abaixo o Quartel do 24, que era ali. E levaram daqui o chafariz de bronze, onde eu lavava o rosto e até me banhava.⁹⁰

La société *maranhense* présentée ici, comme dans les autres romans déjà cités, est esclavagiste, vêtue de préjugés, et manipulée par des politiques corrompus et une aristocratie décadente et désintéressée des problèmes sociaux. L'ensemble architectural de

89 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, 6^e Ed. [1^e Ed. 1959], p. 30.

90 Josué Montello, *Largo do Desterro*, Editora Nova Fronteira, 1981, p. 259.

l'ancien centre-ville, autrefois considéré comme synonyme d'opulence et de splendeur, composé par des *casarões portuguesas*, abandonnés par ses propriétaires, face à la crise économique qui s'aggravait de plus en plus, ont commencé à être habités par la population plus pauvre, et certains se sont transformés en « maisons closes » :

– Infelizmente, nesse nosso bairro, só aquele pequeno trecho do nosso sobrado, incluindo as casas vizinhas e o Largo do Desterro, é familiar. O resto, até quase a Praia Grande, principalmente na Rua do Giz, envolvendo o quarteirão do Convento das Mercês, onde está o Quartel da polícia, é totalmente intransitável : ali fica o meretrício mais baixo de São Luís.⁹¹

L'État du Maranhão, tel qu'il est vécu par le personnage Major Ramiro Taborda, est le même que celui du personnage Damião dans *Os tambores de São Luís* (1975), ce qui change est le point de vue, puisque ces deux personnages ont des statuts sociaux différents. Le premier, étant Major, fils d'un juge, faisait partie de l'élite aisée de la ville, alors que le second, bien qu'il soit devenu enseignant, fut esclave, comme son père qui s'est donné la mort pour éviter la captivité, vivant ainsi toutes les douleurs de l'époque. Cette différence reflète la vision de l'auteur de cette société qui vit entre la tradition et la modernité, entre l'aristocratie et la pauvreté, thèmes qui seront abordés avec plus de précision dans la deuxième partie de ce travail.

Nous voyons que Josué Montello a une vision assez lucide de la société du Maranhão, même lorsqu'il exalte le passé glorieux de ces villes, il ne perd pas de vue les problèmes qui y ont été rencontrés. Dans ces romans, qui constituent l'épopée *maranhense*, tout en abordant des thématiques comme celles de la colonisation, de l'esclavage, du racisme, de la religion, de l'homophobie, du féminicide, parmi tant d'autres, l'auteur provoque chez le lecteur une réflexion sur le rôle des traditions dans la société moderne, afin qu'il puisse repenser son passé et « rêver » d'un avenir meilleur.

L'auteur souligne ainsi la singularité de la ville de São Luís par rapport aux autres capitales brésiliennes par deux épithètes : celle d'*Atenas brasileira*, version reconstruite dans un environnement de décadence économique et de marasme social par les élites

91 Josué Montello, *op.cit*, 1981, p. 251.

locales ; et celle de la seule ville fondée par des Français, version qui s'est fait connaître seulement à la fin du XIX^e siècle, en plaçant cette société entre deux mythes fondateurs.

3.2. La fondation française : mythe et réalité

Nous aborderons ici la question de la fondation de la ville de São Luis d'un point de vue non seulement historique, mais aussi en tenant compte de tout l'aspect mythique qui a impliqué et implique jusqu'à aujourd'hui cet événement. Dans l'article *Le social et le mythique*, Gilbert Durand évoque la pensée de Georges Dumézil⁹², selon laquelle « toute intention historique d'une société donnée se résout en mythe ; toute société repose sur un socle mythique diversifié ; tout mythe est lui-même un « récital » de « mythèmes dilemmatiques. »⁹³. C'est à partir de ces trois postulats que nous avons observé la société *maranhense* avec sa singularité et sa mythologie fondatrice, tout en considérant les mythèmes comme « les unités significatives minimales qui forment la base des mythes », autrement dit, « les matrices de l'imaginaire humain qui constituent le principe d'identification du mythe »⁹⁴, qui permettra son interprétation. Pour Gilbert Durand, ces unités minimales constituent un complexe d'éléments langagiers autant que visuels, néanmoins elles n'ont pas le même statut des lexèmes et sémèmes de la linguistique.

Ainsi, pour Gilbert Durand le mythe dépasse largement le champ du langage, il estime que « comme le symbole se distend sémantiquement en synthèmes, le mythe se distend en simple parabole, en conte ou en fable et finalement dans tout récit littéraire », et sa matière primordiale est la condition humaine, soit individuelle, soit d'un groupe, car il « s'incruste d'événements existentiels, historiques », de telle façon que son sens soit épuisé, « prégnant dans les formes symboliques de l'esthétique, de la morale et de l'histoire »⁹⁵.

92 Selon Gilbert Durand (2019, p. 383), cette œuvre de George Dumézil est fondatrice d'une nouvelle sociologie à partir d'un renversement épistémologique radical et d'une remise en selle heuristique du mythe comme infrastructure fonctionnelle.

93 *Ibid.*, p. 383.

94 Philippe Walter, « Les enjeux passés et futurs de l'imaginaire », *Pratiques* [En ligne], 151-152 | 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 19 avril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/pratiques/1769>; DOI : 10.4000/pratiques.1769.

95 Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg International, Paris, 1979, p. 29.

Par ailleurs, Roland Barthes, part de l'idée que le mythe n'est pas un symbole, mais un langage, et comme tel, doit être aperçu comme un système ayant un caractère tridimensionnel, composé par un signifiant (la forme), un signifié (le concept) et un signe (la signification, le mythe même)⁹⁶. Une autre idée défendue par cet auteur est celle que le mythe déforme une vérité, sans être un mensonge, il « ne cache rien et il n'affiche rien. Mais s'il change une vérité : « le mythe n'est ni un mensonge ni un aveu : c'est une inflexion » Roland Barthes (1957, p. 202). Donc, pour lui, le mythe est un « vol de langage », toutefois, ce vol du « sens », ne se réalise pas pour faire des exemples ou symboles, mais pour naturaliser une idée à travers eux.⁹⁷ Cet auteur nous explique que ce détour du sens « réel » devient naturel parce qu'il est « excessivement justifié ». Ce « schéma mythique » peut ainsi s'accorder à l'histoire sociale et culturelle pour expliquer comment le mythe répond à l'intérêt d'une société définie.

Comme nous l'avons vu dans un chapitre précédent, chaque nation a besoin d'un mythe d'origine. La fondation de São Luis, en répondant à des intérêts différents, a créé ses propres mythes, car il reste beaucoup d'éléments sur ce qu'on va appeler de « découverte » que l'historiographie n'arrive pas à élucider et c'est le mythe qui va avoir pour rôle de les expliquer. Avant de rentrer dans la polémique de la fondation française et celle par les Portugais, nous prenons comme exemple la victoire de ces derniers, en 1614, qui s'explique dans la mémoire collective comme l'intervention de la Vierge Marie en faveur du peuple lusitanien qui était minoritaire. Selon Claudine Doreau (2012, p. 76) « une légende serait née de ce combat, avec sa part de merveilleux » comme illustrent bien les paroles du Père Jésuite João Felipe Betendorf :

Tous attribuèrent ce succès à ND la Vierge, une femme majestueuse et vaillante étant apparue au milieu d'eux en pleine mêlée, allant de ci et de là, distribuant aux Portugais de la poudre à fusil qu'elle tirait de son sein, les exhortant à se battre avec courage. D'autres ont dit qu'ils l'avaient vue prendre du sable de la plage pour en faire de la poudre à canon.⁹⁸

96 Roland Barthes (1957, p. 190-195) nous explique que dans le système mythique le « signifiant » est composé par le « signe » du système linguistique. Ainsi, le signe linguistique (sens), perd sa valeur et devient « forme » qui sera remplie par un autre « signifié » : le « concept », qui va répondre à une intention, une nouvelle fonction. Ainsi, le concept change (déforme) le sens et lui en donne un autre. La « signification » est le mythe même, « tout comme le signe *saussurien* est le mot (l'entière concrète) ».

97 *Ibid.*, p. 204.

Cet événement est connue comme la bataille ou le miracle de *Guaxemduba*, devenu un symbole de la fondation catholique, même si cette fondation est aussi revendiquée par les Français, dans la mesure où nous trouvons une description complète faite par le Père Claude d'Abbeville de la première messe qu'ils ont réalisée à cet endroit.⁹⁹ Toutefois, nous pouvons encore nous demander si on peut réclamer une religion fondatrice compte tenu que pour certains écrivains il s'agissait d'une fondation « œcuménique », étant donné que le Seigneur de la Ravardière était huguenot et M. François Razilly catholique.

Josué Montello fait partie des écrivains qui défendent la fondation française et ajoute qu'elle peut être considérée comme un exemple à l'humanité de l'union entre catholiques et protestants. En parlant du centenaire du livre du Père Yves d'Evreux, que Ferdinand Denis a fait rééditer à Paris, sous le titre de *Voyage dans le Nord du Brésil fait durant les années 1603 et 1614*, il affirme que cette fondation est un bon exemple historique où protestants et catholiques peuvent s'entendre parfaitement, en mettant de côté leurs intransigeances respectives, dans une sorte de leçon pratique, ratifiée maintenant, sur le plan doctrinal, sur les recommandations du Concile œcuménique.¹⁰⁰

Même si la fondation française n'a toujours pas fait l'unanimité parmi les historiens, nous trouvons intéressant de présenter ici un bref aperçu de cette entreprise, avant de parler de la polémique autour de cet événement à partir de quelques études qui ont été faites sur ce sujet.

98 Claudine Doreau, *Daniel de La Touche de la Ravardière*, Cancale, Marie de Cancale, Association des amis des bisquines et du Vieux Cancale, 2012, p. 76.

99 Le Père Claude d'Abbeville a fait paraître en 1614 à Paris, chez l'imprimeur François Huby, son *Histoire de la mission des pères capucins en l'île de Maragnan et terres circonvoisines*. Ce livre, à l'époque, de 395 feuilles, soit près de 800 pages aujourd'hui, d'après Philippe Billé dans l'article intitulé *La faune brésilienne chez les chroniqueurs de la France Equinoxiale, Claude d'Abbeville et Yves d'Evreux*, ce livre « a connu un deuxième tirage la même année, puis il a fallu attendre le vingtième siècle pour le voir reparaitre, sous forme de deux fac-similés : d'abord en 1922, dans une édition limitée à cent exemplaires publiée à Paris par Paulo Prado, avec une préface de Capistrano de Abreu et en annexe un glossaire de Rodolpho Garcia sur les éléments de langue tupi contenus dans le texte ; puis en 1963 à Graz, en Autriche, avec une introduction par Alfred Métraux et Jacques Lafaye³. Le livre a par ailleurs connu deux traductions en portugais : une première à Maranhão en 1874 par Cezar Augusto Marques⁴ ; une seconde en 1945 par Sérgio Milliet, avec une préface de Rodolfo Garcia. Cette seconde traduction, dotée de quelques notes du traducteur, et de nombreuses notes du préfacier provenant de son glossaire de 1922, a été reprise en fac-similé dans la même ville en 1975. ». Philippe Billé, *La faune brésilienne chez les chroniqueurs de la France Equinoxiale, Claude d'Abbeville et Yves d'Evreux*. Jacqueline Penjon; Carlos Pereira. *L'animal dans le monde lusophone, du réel à l'imaginaire*, Presses Sorbonne Nouvelle, pp.177-207, 2015, 978-2-87854-658-3. fihal-02135317.

100 Josué Montello, *op.cit.*, 1984, p. 36.

D'un point de vue purement historique nous pouvons dire que l'édification de São Luís fait la part belle aux Portugais, car, en effet, l'histoire a retenu ce qui prédomine aujourd'hui à savoir l'héritage de la langue portugaise, ainsi que le classement de cette ville par l'UNESCO au titre de ses bâtiments et de ses *azulejos* qui en décorent les façades.

Sa « découverte » pourtant commence vers la fin du XVI^e siècle où la France déjà impliquée par celle de la Guyane qui, elle restera française, voit alors Daniel de la Touche Seigneur de la Ravardière qui après avoir exploré les côtes de la Guyane, revenir en France en 1604 avec le chef *amérindiens* Lapoco et Jean Moquet. Dans le même temps Charles des Vaux, gentilhomme de Touraine, qui après une immersion avec les *Tupinambás* dans cette région était également rentré en France, proposa à Henri IV de monter une expédition afin d'occuper le Maranhão. Expédition qui fut donc confiée à Daniel de la Touche accompagné de Charles des Vaux.¹⁰¹

C'est seulement en 1611, sous le règne du jeune Louis XIII et de la Reine Marie de Médicis, Régente, que Daniel de La Touche, le Seigneur de la Ravardière, cette fois en compagnie du Seigneur de Razilly, retourne au Brésil, sous prétexte non seulement de l'implantation de la France Équinoxiale, mais aussi de la conversion des Amérindiens au christianisme. Le Père Yves d'Evreux, le père Albrosio d'Amiens et le Père Claude d'Abbeville furent désignés pour cette dernière mission. Selon les écrits de ce dernier, en France, après avoir passé quatre mois au Brésil (d'août à novembre 1612) les *Tupinambás* de la Grande Île, attendaient déjà cette expédition qui a été bien accueillie par les Amérindiens.

101 Claude d'Abbeville, dans le premier chapitre du livre *Histoire de la mission des pères capucins en l'isle de Maragnan et terres circonvoisines*, nous raconte que pendant le règne d'Henri IV, en 1594, une expédition composée de trois navires, conduite par le capitaine Riffault., se rendit au Brésil pour conquérir des terres brésiliennes. Malgré le soutien d'un grand nombre d'Amérindiens, certains contretemps, comme le naufrage d'un des navires, s'ajoutant au manque d'unité et de compréhension entre les Français eux-mêmes, cette mission a finalement échoué, entraînant le retour du capitaine dans son pays d'origine, laissant derrière lui le rêve de la conquête et certains de ses compatriotes. Parmi les Français qui ont participé à l'expédition, il y avait un certain Seigneur des Vaux qui, finalement, s'est retrouvé sur le sol brésilien, puisque les deux navires qui sont rentrés en France n'ont pas pu emmener tout l'équipage. Le Seigneur des Vaux et d'autres Français se joignirent aux Amérindiens, formant une véritable armée, gagnant de nombreuses batailles contre d'autres tribus. De retour en France, le Seigneur des Vaux raconte au Roi les exploits qu'il a accomplis, en vue de le convaincre du profit et de l'utilité qu'aurait ce pays dans la conquête de cette nouvelle terre. Afin de prouver la véracité des faits rapportés, le roi Henri IV ordonna au seigneur de La Ravardière de partir avec le Seigneur des Vaux pour l'île de Maranhão. Après six mois de séjour au Maranhão, ils retournèrent en France dans le but d'obtenir du Roi la permission de fonder à cet endroit une colonie française, mais le projet a été retardé en raison de la mort du Roi Henri IV.

C'est ainsi qu'avec trois navires et quelques centaines de volontaires la ville de São Luís fut fondée le 8 septembre 1612. Toutefois, les alliances en Europe ont fait que faute de moyens et d'investissements de la part de la France et avec notamment une erreur de jugement stratégique de la part des Français, pourtant largement supérieur en nombre lors de la bataille de *Guaxenduba*, en novembre 1614 laissera une capitulation de Daniel de la Touche en faveur des Portugais emmené par le Capitaine général Jérônimo de Albuquerque.

Malgré cette défaite française et l'occupation portugaise qui en a résulté, le souvenir de la France sur les trois années de la création de São Luís reste encore très vivace dans les esprits. Le buste de Daniel de la Touche trône encore devant le palais du Gouverneur et nombres de rues portent des noms français. On peut, peut être, faire un parallèle sur ce constat des faits avec l'approche qu'avaient eu les Français plus respectueux des Amérindiens que ne l'avaient été les Portugais ensuite. De plus, le déclin du Portugal en Europe et la montée en puissance de la France avec les règnes de Louis XIII et Louis XIV pourraient avoir pu participer à garder vivace la trace de ses trois années de découverte et de création de São Luís par les Français jusqu'à nos jours.

« Comment une colonie aussi bien préparée et porteuse d'avenir a-t-elle ainsi pu être abandonnée, puis sacrifiée, en un an ? » C'est la question posée par Claudine Doreau (2012, p. 69), dont la réponse peut venir du fait que, en 1614, la reine Marie de Médicis préparait le mariage de son fils Louis XIII avec Anne d'Autriche, la fille aînée du roi d'Espagne Philippe III, en faisant la paix avec les Espagnols et les Portugais. Pour cette écrivaine, elle a abandonné la future colonie, comme nous pouvons le voir dans le passage suivant :

Marie de Médicis avait fait la paix avec les Espagnols et les Portugais, et ne souhaitait pas entraver leurs projets coloniaux. Or ceux-ci recommençaient à convoiter les territoires situés au nord de leurs colonies, ceux qu'ils avaient abandonnés autrefois à cause des difficultés d'abordage que leur opposait le littoral. Maintenant que les Français l'avaient bien aménagé, en construisant un port capable d'accueillir de très gros vaisseaux, ils les intéressaient davantage. François de Razilly ne recevra donc jamais l'aide ni les subsides qu'il était venu chercher. (...) Les quatre Pères Capucins qui l'avaient accompagné lors du voyage de 1612 ne retourneront jamais non plus au Maragnan. Le Père Antoine mourut d'une pleurésie quelques mois après son arrivée dans l'île, et les

autres, Claude d'Abbeville, Yves d'Evreux, et sans doute aussi le Père Arsène, n'ont pas survécu à la maladie qui avait frappé également, nous l'avons vu, le Seigneur de la Ravardière.¹⁰²

Nous avons souvent entendu à São Luís des commentaires regrettables sur le fait que l'on devrait parler français, ou même que ce morceau du Brésil appartiendrait à la France, puisque la ville a été fondée par ce pays. Ce regret épisodique habite encore l'imaginaire *Maranhense*, ce qui pour nous, est tout à fait compréhensible puisque, face aux problèmes auxquels le pays est confronté, on voit la France comme une des premières puissances mondiales, prospère, berceau de la culture et d'une société plus juste.

Néanmoins, on n'a pas toujours pensé ainsi, cette revendication française n'a commencé qu'à la fin du XIX^e siècle. L'historiographie d'avant le XX^e siècle qui traite de la fondation de São Luís est basée sur des lettres, des rapports de voyages et des documents qui, pour la plupart, voient la présence française comme une invasion des terres qui appartenaient déjà au Portugal, affirmant ainsi la fondation *luso-brésilienne*. Le premier historien à accréditer cette fondation fut Bernardo Pereira de Berredo, (gouverneur de la province du Maranhão de 1718 à 1722), dans les *Anais Históricos do Maranhão* publié en 1749, à Lisbonne. Cette idée a été adoptée par d'autres écrivains comme Gaioso, João Lisboa, César Marques et Barbosa de Godóis.

C'est sur cette historiographie que va se baser l'étude de historienne Marie de Lourdes Lacroix, tout en observant des récits et des lettres des Pères Jésuites, des chroniqueurs et des historiens du XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles¹⁰³ sur les origines de São Luís. L'auteure soutient la thèse selon laquelle, dans ces textes, les Français ont toujours été traités comme des envahisseurs, sans aucune mention d'eux comme fondateurs. D'après son étude, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, il y a eu un

102 Claudine Doureau, *op cit.*, p. 69.

103 Les principaux récits cités dans l'étude de Lacroix sont ceux du prêtre jésuite allemand João Felipe Bettendorff (1627-1698) ; du sergent Mor Diogo de Campos Moreno (1603-1615) ; de l'écrivain anglais Robert Southey (1774-1843) ; de l'administrateur colonial et chroniqueur portugais, gouverneur de Maranhão et Grão Pará, Bernardo Pereira de Berredo (? - 1748) ; de Frère Francisco de Nossa Senhora dos Prazeres (1790-1852) ; du *Comendador* pernambucano Antônio Joaquim de Mello (1794-1873) ; de l'auteur du dictionnaire *historico-géographique* de la province de Maranhão, César Augusto Marques (1826-1900) ; de l'université de Pernambuco Francisco Augusto Pereira da Costa (? - 1851) de l'écrivain Antonio Baptista Barbosa de Godois (1860-1923) ; de l'historien Capistrano de Abreu (1853-1927) et du vicomte de Porto Seguro Francisco Adolfo de Vanhagen (1816-1891).

changement dans l'interprétation historique, où les Français passent d'envahisseurs à fondateurs, marquant ainsi dans la mémoire historiographique l'implantation de la France Équinoxiale.

Pour cette auteure, « les élites locales décadentes, sous prétexte de construire l'identité de São Luís, ont forgé un « passé d'or » tant par la fondation française que par l'effervescence intellectuelle de l'*Atenas brasileira*. ». Les études de Maria de Lourdes Lacroix assurent que la publication du livre *O Estado do Maranhão* en 1896, de José Ribeiro Amaral fut le point de départ qui éleva La Ravardière à la condition de fondateur de São Luís, au moment où, basé sur les récits du Père Claude d'Abbeville et du Père Yves d'Evreux, il reprend l'épisode de l'édification du fort baptisé avec le nom de la ville, comme le symbole de son origine.

En 1912, prétextant le troisième centenaire de cette instauration, on a renforcé l'idéalisation de la fondation française, ayant comme justification les récits sur les manifestations religieuses qui ont été réalisées par les Pères français, dont celle de la messe du 8 de septembre de 1612¹⁰⁴. Cette version fut vite acceptée par les académiciens et par conséquent par l'histoire officielle. Pour Maria de Lourdes Lacroix, réinterpréter cet événement au début du XX^e siècle constituait une façon d'échapper à la dure réalité économique et sociale que subissait le Maranhão, qui, à travers une élite intellectualisée, cherchait à se réfugier dans un passé mythique.

Les études de cette écrivaine qui contestent la fondation française ont été rassemblées dans deux livres : *A fundação francesa de São Luís e seus mitos* (2000) et *Jerônimo de Albuquerque Maranhão : guerra e fundação no Brasil colonial* (2006). C'est dans son troisième livre, *São Luís do Maranhão : corpo e alma* (2012) où l'auteure relate que trois ans après la bataille de *Guaxenduba*, occasion à laquelle les portugais ont vaincu les français, le Général Alexandre Moura a reçu la reddition de Daniel de La Touche, Seigneur de La Ravardière. Puis, après la reconnaissance de l'endroit, comme premier acte, se référant à la fondation d'une ville, il rédigea et remis au Capitaine Jérônimo de Albuquerque le régiment du 9 janvier 1616. Ce document est désormais considéré comme un acte officiel de la fondation de la ville, donnant ainsi commencement aux changements

104 Voir Claude d'Abbeville chap XIII.

nécessaires, parmi lesquels le nom du fort Saint-Louis, appelé désormais le Fort *São Filipe*, en hommage au Roi d'Espagne. Dès lors, la nouvelle ville « édifiée » est appelée São Luís¹⁰⁵.

Ainsi, la première publication de Maria de Lourdes Lacroix, en 2001, a suscité un important débat entre les historiens, les académiciens, les journalistes, les avocats, parmi d'autres, et sa version est soutenue et contestée dans plusieurs articles des journaux locaux comme celui du journal *O Estado do Maranhão* et *O Imparcial*, ainsi que dans des revues spécialisées. Nous voudrions mentionner ici celui de l'historienne Ana Luíza Ferro, publié dans la *Revista do Instituto Histórico e geográfico do Maranhão*, qui va non seulement réfuter l'idée que Jerônimo de Albuquerque fut le fondateur de la ville de São Luís, mais aussi présenter les enjeux politiques qui ont contribué à l'omission française jusqu'au XIX^e siècle, tout en présentant sa vision sur ce qu'elle appellera *O mito da fundação portuguesa de São Luís*.

Cet article renforce l'idée de la fondation française, en arguant le fait que les documents de l'époque coloniale qui la nient sont motivés par les intérêts des élites politiques ibériques de la métropole et du Maranhão, comme une tentative d'effacer toute trace de la présence française entre 1612 et 1615 dans cet État. Pour l'auteure, il y avait des intérêts politiques et religieux, car les documents, outre le fait qu'ils rabaissent les Français au rang d'envahisseurs, les traitent aussi comme des hérétiques, parce qu'il y avait parmi eux beaucoup de protestants emmenés par Daniel de La Touche :

(...) « encobrir a realidade », isto é, destruir os traços da ocupação gaulesa efetuada pelas letras e pelas armas na Ilha de São Luís a partir de 1612 e, concomitante, rebaixá-la à condição de invasão promovida por hereges (huguenotes), em desacordo com a vontade divina (daí a « história sagrada » relatando a interferência da divina Providência em favor dos católicos lusos).¹⁰⁶

105 Maria de Lourdes Lauande LACROIX,, *São Luís do Maranhão : corpo e alma*, SLM, São Luís, 2012, p. 19.

106 Ana Luíza Almeida Ferro, *A fundação de São Luís pelos franceses e o mito português das origens da cidade* [en ligne], BR, Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão, Disponible sur : <https://ihgm.blogspot.com/2014/10>, (consulté le 11.09.2021), p. 26. Notre traduction : (...) cacher la réalité », c'est-à-dire détruire les traces de l'occupation gauloise effectuée par les lettres et les armes sur l'île São-Luis à partir de 1612 et, concomitante, la rabaisser à la condition d'invasion promue par des hérétiques (huguenotes), en désaccord avec la volonté divine (d'où l'« histoire sacrée » relatant l'intervention de la divine Providence en faveur des catholiques lusophones).

Pour elle, ce mythe a survécu grâce à une décontextualisation des évidences historiques en niant le fait que Daniel de La Touche et François Razilly ont fondé cette ville, en les plaçant dans la catégorie d'envahisseurs. Ainsi, l'historiographie *lusobrasilienne* jusqu'au XX^e siècle se développe sur un discours d'idéalisation visant la construction nationale à travers l'exaltation d'un héros, représenté par l'image d'un métisse, Jerônimo de Albuquerque, comme le légitime symbole de « *brasilidade* », en opposition à la présence de l'étranger envahisseur, principalement représenté et attaqué par la figure du noble Daniel de La Touche¹⁰⁷.

D'après Ana Luiza Ferro (2014), la situation politique de la France a aussi contribué à cet effacement de la mémoire, étant donné l'alliance entre ce pays et l'Espagne à travers le mariage du roi Louis XIII avec Anne d'Autriche. Puisque d'autres récits concernant le séjour des Français au Maranhão ont été détruits dans leur propre pays, comme celui du Père Yves d'Evreux qui même en obtenant une autorisation royale pour l'impression de l'œuvre *Suite de l'histoire des choses plus mémorables advenues en Maragnan*, dans les années 1613 et 1614, a vu une grande partie de son récit être détruit dans les ateliers de l'éditeur François Huby. Il en resta trois exemplaires, dont un découvert dans la bibliothèque Sainte Geneviève par Ferdinand Denis en 1835. Pour Ana Luiza Ferro (2021. p. 31), les chapitres perdus et jamais retrouvés de cette œuvre pourraient offrir encore plus d'éléments sur l'édification de la colonie française, puisque son auteur est resté au Maranhão pendant deux ans, « beaucoup plus que les quatre mois de Claude d'Abbeville. »

Nous observons que dans quelques textes analysés par ces deux historiennes la présence française est éminente, à commencer par celle du Père Claude d'Abbeville suivie de la narration du Père Yves d'Evreux qui correspond à une deuxième partie du récit de son compagnon de mission en 1612. Néanmoins, après l'expulsion des Français, nous avons tout un recueil de récits du XVII^e au XIX^e siècle qui mettent en évidence la victoire portugaise sur les « envahisseurs ». De cette façon, le fait qu'ils ne traitent pas l'édification du fort de Saint Louis comme une évidence de la fondation de la ville, plusieurs

107 Ana Luiza Almeida Ferro, *op.cit.*, p.27.

interprétations ont été faites dont la plupart attribuent celle-ci au moment où a eu lieu la victoire de la fameuse bataille de *Guaxenduba*.

Il paraît que la polémique prend forme d'abord autour des expressions rencontrées dans ces textes comme l'« édification » d'un « fort » et non de la « fondation » d'une « ville ». Nous comprenons ainsi que pour mieux élucider cette affaire, il faut une étude analytique de ces textes qui prenne en charge toutes ses notions, vu que dans la plupart de ces documents nous observons un manque de clarté autour des expressions qui renvoient à la fondation d'un « fort » et à l'édification de la ville, comme si l'une et l'autre ne faisaient pas partie d'un champ sémantique de la « fondation », dans le sens de bâtir, construire, édifier, établir, créer. Dans ce domaine, un travail considérable reste à faire.

Si l'on tient compte de l'idée développée par Gilbert Durand sur le mythe, on peut dire que ces deux versions sur l'origine de São Luís, l'explication portugaise et le compte rendu français, sont des parties constitutives d'un mythe majeur, celui de la fondation dont chaque nation a besoin pour s'affirmer, car ces versions disjonctives, tout en se séparant, s'unissent à la même idée : celle qu'avant les Français et les Portugais, nulle chose existait sur ces « *praias* ». C'est pourquoi nous préférons utiliser le terme « découverte » car pour nous, « découverts » naturellement, les *Tubinambás d'Upaon Açú*, qui semblaient apprécier davantage les Français que les Portugais, au point de les inviter comme hôtes dans leurs « *ocas* », habitaient déjà et exploitaient à leur manière ces terres, comme le décrit bien Claude d'Abbeville dans son récit sur les vingt « *aldeias* » *Tupinambás*¹⁰⁸. Cela suffit pour que l'on imagine déjà une édification ou une fondation de quelque chose que l'on puisse appeler une ville. Ce qui élève la pratique européenne, soit du côté portugais ou du côté français au statut de mythe.

À l'issue de cette brève analyse, nous confirmons que comprendre comment la fondation de São Luis s'est transformée en mythe et comment elle a pris une dimension historique est fondamental pour l'étude des représentations de cette ville. Ainsi, tout en considérant qu'« une société qui se porte bien est celle qui nourrit son inconscient du

108 La description détaillée de ces villages (*aldeias*) se trouve dans le chapitre 32 du livre du Père Claude d'Abbeville, p. 139 a 145.

polythéisme des mythes ¹⁰⁹ ». La société *maranhense*, dès lors, peut se réjouir peut être, non par le fait d'avoir été la seule capitale brésilienne qui « *não nasceu lusitana* ¹¹⁰ », mais par sa singularité de posséder deux mythes fondateurs : le *gallique* de La Ravardière et le *luso* de Jerônimo de Albuquerque. L'héritage de cette pluralité symbolique est l'ensemble des bâtiments portugais du centre historique, les plus grands de l'Amérique Latine, qui datent d'une époque coloniale, avec leur toponymie française depuis le XIX^e siècle.

3.3. L'identité et les représentations de la ville de São Luis

Ó minha cidade/Deixa-me viver/Que eu quero aprender/Tua poesia/Sol e maresia/Lendas e mistérios/Luar das serestas/E o azul de teus dias. Quero ouvir à noite/Tambores do Congo/Gemendo e cantando/Dores e saudades/A evocar martírios/Lágrimas, açoitões/Que floriram claros/Sóis da liberdade. Quero ler nas ruas/Fontes, cantarias/Torres e mirantes/Igrejas, sobrados/Nas lentas ladeiras/Que sobem angústias/Sonhos do futuro/Glórias do passado.
(Bandeira Tribuzi)

Chaque individu a besoin de s'orienter dans son monde matériel et social et d'y communiquer, pour cela on lui donne un code qui est généré par un système de valeurs, d'idées et de pratiques, ce que Moscovici (2003) appelle la « représentation sociale ». Selon cet auteur, ce système a pour fonction d'établir un ordre et de permettre la compréhension et la classification des différents aspects de l'histoire individuelle et sociale d'une communauté donnée.

Toutefois, il faut vérifier cette notion avec celle de représentation collective qui pense la construction des identités sociales « comme résultant toujours d'un rapport de force entre les représentations imposées par ceux qui ont le pouvoir de classer et de nommer, et la définition, soumise ou résistante, que chaque communauté produit d'elle-même », comme postule Roger Chartier (1989, p. 1513). Quelques exemples qui seront donnés ici vont illustrer cette imposition par un certain pouvoir qui cherche à « déguiser »

109 Gilbert Durand, *op.cit.*, 2019, p. 433.

110 Cette expression veut dire « qui n'est pas née lusitanienne ». Nous avons utilisé le terme en portugais pour établir une analogie avec les documents publicitaires de certaines chaînes de radios et télévisions locales ou dans les organismes liés au tourisme dont l'expression est souvent diffusée.

la réalité au profit de ses intérêts. La propre historiographie peut agir dans ce sens. C'est pourquoi nous considérons que certaines représentations collectives peuvent aussi devenir très nocives pour la communauté, comme « une machine à fabriquer du respect et de la soumission, en un instrument qui produit une contrainte intériorisée » (Roger Chartier, 1989, p. 1515). L'auteur continue son explication en disant qu'il existe une deuxième voie qui s'ouvre : celle qui considère « le découpage social objectivé comme la traduction du crédit accordé à la représentation que chaque groupe donne de lui-même, parlant à sa capacité à faire reconnaître son existence à partir d'une exhibition d'unité. ».

Nous considérons ainsi que la littérature permet une réinterprétation de ces objets « non-vu » mais « ré-présentés » vu quelle aussi constitue un « champ de bataille », car, un texte est un espace de dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originale : « le texte est un tissu de citations issues de cultures diverses. (...) L'unité n'est pas à son origine, mais à sa destination ». (Roland Barthes, 1993, p. 23).

L'hymne en louange à la ville de São Luís, du poète *maranhense* Bandeira Tribuzi (1927-1977), est l'un des textes qui représente bien la capitale de l'État du Maranhão, étant donné son caractère très symbolique, d'où nous pouvons saisir plusieurs aspects de cette communauté. Au delà d'être un chant solennel, de nature hymnique, ce poème est une évocation de cette île à la fois mythique et mystique. Mythique si l'on tient compte de la grande variété des mythes et légendes qui, à travers la mémoire collective, circulent et peuplent l'imaginaire, tout en nourrissant des croyances, créant dans cette société un sentiment d'espérance de rédemption, de liberté qui aboutit à un mysticisme qui fait de la ville de São Luís l'île enchantée.

Le « *eu lírico* » dans les premiers vers, lorsqu'il évoque sa ville, lui demande la permission de continuer à vivre, comme si São Luís, elle-même, était une divinité. : « oh ma ville/laisse-moi vivre. ». Cette volonté de vivre se justifie dans les vers suivants, en exprimant le désir de connaître, apprendre sa poésie (*Tua poesia*) qui peut être traduit ici comme une reconnaissance aux écrivains qui ont donné à la capitale du Maranhão le titre de « *Atenas Maranhense* », car comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, cette ville, au XIX^e siècle était connue comme le repaire des poètes et des intellectuels. Ce titre

d'ailleurs a perduré pendant très longtemps et jusqu'à nos jours, il y en a encore qui font référence à ce surnom ainsi comme celui de *Ilha do Amor*, ce dernier est dû au fait que la ville était réputée comme l'un des endroits du Brésil qui n'était pas encore frappé par la violence urbaine. La ville est autrement connue comme *La Jamaica Brasileira*, étant donné la grande diffusion du reggae¹¹¹.

Les plages (soleil et mer) représentent également l'île de Maranhão, à la porte de l'Amazonie, avec ses plages paradisiaques, connue pour son climat tropical, très ensoleillé mais doux en raison de la brise constante de la mer. D'après le Père Claude d'Abbeville, c'est grâce à « l'incommensurable providence divine », que telle « ardeur » pouvait être supportée. Quant au terme « *maresia* » il peut être interprété à la fois comme la brise de la mer et comme le mouvement des eaux. Ce même mouvement de la mer apporte ses « légendes et ses mystères », car la ville de São Luis est une île plongée dans des mythes qui, venus d'Europe ou d'Afrique, sont réinterprétés en contact avec les Amérindiens. Ainsi, nous pouvons affirmer que cette île est entourée par des symboles qui intègrent la mémoire et l'imaginaire du peuple *ludovicence*. Selon Jomar Moraes (2006), il existe plus de deux cents légendes ou mythes au Maranhão et au moins sept font partie du quotidien de la population.

Cet ensemble de formes symboliques, qui constitue les représentations de São Luís, est récurant dans les textes littéraires et dans diverses manifestations artistiques, comme dans la peinture et la musique, car, comme postule Gilbert Durand (2019, p. 237), « c'est avec l'art, la philosophie, la religion (...) que la conscience symbolique atteint son plus haut niveau de fonctionnement ». De cette façon, l'œuvre d'art, les systèmes philosophiques, religieux et les institutions sociales, pour utiliser le terme de cet auteur, les « hautes constructions de l'imaginaire »¹¹² sont des constructions mythologiques.

La propre histoire de la ville de São Luís est mêlée à ses mythes ou ses légendes de telle façon qu'ils sont devenus une source précieuse de recherches historiques, car ce

111 *La Jamaica brasileira* est devenue un surnom de São Luis dû à la grande diffusion de la musique jamaïcaine des années 70. Le reggae est apprécié aujourd'hui par toutes les classes sociales, cependant, cette musique auparavant faisait partie des salons des fêtes dans les quartiers plus pauvres de la ville, comme celui de Bairro de Fatima, Vila Embratel et Liberdade où la population est constituée par sa majorité de Noirs. Le quartier Liberdade a été reconnu par la fondation Palmares, le 13 novembre 2019 comme un *quilombo*.

112 Gilbert Durand, *op.cit.*, 2019, p. 238.

« socle mythologique »¹¹³ constitue toute une représentation de la mémoire et de l'identité sémantique locale. Les mythes et les légendes les plus connus au Maranhão sont ceux du roi Dom Sebastião, de la *serpente encantada* (serpent enchanté), de la *Manguda*, du *Palácio das lágrimas* (Palée des larmes) et celle de la *carruagem de Ana Jansen*. À l'origine, ceux-ci ont été diffusés par l'oralité et transcrits, pour la plupart, à partir du XX^{ème} siècle à la suite de la valorisation des études de la connaissance populaire, appelées « folklore », Brandão (2007).

Souvent ces récits sont connus comme des légendes ou des mythes, car, partant de l'oralité, ils sont transmis de génération en génération, néanmoins, nous ne considérons pas dans notre travail l'un comme synonyme de l'autre. Ainsi, dû à la complexité conceptuelle de ces deux termes, nous allons considérer ici quelques distinctions entre eux : la première que l'on peut faire est de considérer la légende comme un récit qui est fait pour être raconté comme une fiction (sans oublier que même si les légendes sont des récits folkloriques, elles peuvent se baser sur un événement historique), comme dans la définition de Câmara Cascudo (2001), selon laquelle, les légendes comme des récits d'origine orale qui ont des contenus fictifs mêlés avec les faits véridiques. Pour Michel Ballard (1957, p. 12), dans la légende les actions sont fondées sur des faits historiques, même si souvent l'histoire est « déformée par l'imagination populaire ». Tandis que le mythe est conçu pour être accepté comme une « vérité », car l'une des principales caractéristiques de ce récit est le rituel, autrement dit, le mythe s'actualise par ses pratiques, soient religieuses, politiques ou culturelles.

Pour Roland Barthes (1957, p. 202), si on prend compte du « sens » et de la « forme », à trois types de lecture possible du mythe, les deux premières sont d'ordre statistique et analytique, car soit elles le détruisent, soit elles le démasquent : une c'est celle du *producteur de mythe*, qui part d'un concept et lui cherche une forme ; et l'autre est celle du *mythologue*, qui va distinguer le sens de la forme pour déchiffrer le mythe tout en identifiant la déformation qu'une exerce sur l'autre. La troisième, plus dynamique, celle du *lecteur* du mythe, est accommodée sur son signifiant comme un tout « inextricable de

113 *Ibid.*, p. 388.

sens et de forme » ce qui produit une ambiguïté de signification, autrement dit, « le lecteur vit le mythe à la façon d'une histoire à la fois vraie et irréaliste. ».

Même si nous considérons la légende comme une histoire irréaliste qui sert à « expliquer » des événements historiques ou culturels, il faut bien souligner qu'elle cherche à donner un sens, tandis que le mythe devient la propre explication, autrement dit, le sens. Pour Gilbert Durand (2019, p. 223), « le mythe est à la fois mode de connaissance et mode de conservation », nous pouvons encore dire qu'il est une conviction, il va renforcer et légitimer une situation, soit individuelle, soit d'un groupe donné. Une autre différence est celle que les légendes renvoient à un passé éloigné, alors que le mythe possède sa vie et son existence du point de vue de l'actualité des actions qu'il représente.

Ainsi, nous pouvons passer du champ de la sémiologie à celui de l'idéologie, tout en considérant certaines des représentations de la ville de São Luís, comme celles de la *serpente encantada*, de la *carruagem de Ana Jansen* ou celle du *Rei Dom Sebastião*, comme des mythes dans la mesure où elles maintiennent leur croyance, car « le mythe vit de cette progression sémantique de la conviction¹¹⁴ », et lorsque cette foi s'affaiblit, elles deviennent de simples légendes. Ainsi, la légende semble n'être qu'une dégradation du mythe. Cependant, dû aux dimensions symboliques et sémantiques que les représentations de São Luís portent, elles peuvent être envisagées aussi comme un système central où d'autres « concepts » ont été à elles ajoutés. C'est dans ce sens que Câmara Cascudo (1967) déclare que le mythe peut être un système de légendes gravitant autour d'un système central avec une zone géographique plus grande et sans fixation dans le temps et l'espace, ce qui signifie que nous ne pouvons pas identifier dans l'histoire l'origine d'un mythe, mais par rapport aux légendes nous pouvons identifier son origine, car elles sont liées à des faits historiques, comme nous l'avons déjà dit.

La légende de la *serpente encantada*, toujours vive dans l'imaginaire *maranhense*, consiste en une l'histoire d'un serpent géant endormi sous l'île de São Luís. La queue de l'animal serait dans l'église São Pantaleão, le ventre dans l'église du Carmo et la tête dans la Fontaine do Ribeirão. Plus il dort, plus il devient grand. La « légende » nous raconte que le jour où sa tête touchera sa queue, le serpent se réveillera et l'île de São Luís coulera sous

114 Gilbert Durand, *op.cit.*, 2019, p. 119.

l'océan pour toujours. Alors, il ne faut pas déranger le sommeil de la bête. Celui-ci était conseillé aux habitants de l'île, qui n'osaient pas pénétrer dans les souterrains des églises ou de la Fontaine du Ribeirão.

D'emblée, nous savons qu'il s'agit d'un récit fantastique, car au XXI^e siècle, même si cette histoire est toujours diffusée, elle reste comme un récit qui sert à expliquer les nombreux tunnels souterrains qui relient les églises de la ville et donnent accès à la mer. Nous trouvons plusieurs interprétations qui essaient d'expliquer ce mythe, parmi elles, la plus connue est celle qui relate le fait que les tunnels ont été construits au cours du XIX^e siècle pour faciliter le trafic d'esclaves et de marchandises qui arrivaient en bateau. Ainsi, pour effrayer la population et l'empêcher de rentrer dans les souterrains et découvrir son véritable usage, on a créé l'histoire du serpent.

Josué Montello dans son roman *Os degraus do paraíso* (1965) décrit le monstre avec ses terribles yeux rouges, la bouche ouverte et une langue très longue et rouge sortant du milieu de dents pointues :

Ali se escancaravam as bocas do subterrâneo onde morava a serpente que Morena lhe falara, não fazia muito tempo : « uma serpente enorme, Téo : a cauda da bicha está na Igreja de São Pantaleão, a barriga na Igreja do Carmo e a cabeça na Fonte do Ribeirão. Um dia, quando eu era pequena e papai me levou até lá, eu vi a cabeça do monstro espiar a gente por trás da grade de uma das bocas da fonte. Fiquei com um medo tão grande que até hoje me arrepio toda, só em lembrar aquela boca aberta, com uma língua muito comprida e vermelha saindo do meio dos dentes. » Seria mesmo verdade ? (...) E Teobaldo se detêm na esquina, pensativo. Logo a voz de Morena ganha um tom mais firme, que o persuade : « E que interesse tinha eu de te enganar ? Tu mesmo, quando fores maior, podes ver o que eu vi, debruçada no muro. E hás de levar um susto igual ao meu, assim que deres com a bicha, muito feia, boca aberta, língua comprida, olhos de fogo, te olhando também. » Entre a curiosidade e o medo, Teobaldo apertou o passo no rumo da Fonte do Ribeirão, para ir e voltar sem perder a hora da missa.¹¹⁵

Ce récit fait partie de l'imaginaire *maranhense* et a inspiré d'autres artistes comme Jesus Santos, auteur de la sculpture placée au milieu de la *Lagoa da Jansen*, en 2001. La chanson *A serpente* du chanteur et compositeur Zeca Baleiro, non seulement fait allusion à

115 Josué Montello, *Os degraus do paraíso*, Rio de Janeiro, Livraria Martins Editora, 1965, p. 56.

cette légende mais aborde aussi d'autres représentations de la ville de São Luís, comme celle du mythe du Roi Dom Sebastião, aussi connue comme le *Touro encantado* :

Céu azul rio anil/ Dorme a serpente/ Levanta miss serpente/ Põe tua lente de contato/ Mira dos mirantes/ Os piratas não param de chegar/ Vem vem ver como é que é/ Vem sacudir a ilha grande/ Vem dançar vem dançar / Alhadeff te espera na casa de nagô/Eu quero ver/ Eu quero ver a serpente acordar/ Eu quero ver/ Eu quero ver a serpente acordar/ Pra nunca mais a cidade dormir / Acorda mademoiselle serpente/ Desfila na rua da inveja dessa gente/ Vem que o touro encantado/Já te espera acordado/Ouve o coro do meu batalhão pesado/Acorda milady/Vem ver São João/Vem cá vem dançar/Com teu cazumbá/ Desperta do sono/ Derrama veneno/ Faz tua fuzarca/ O teu carnaval/Alhadeff te espera na casa de nagô.¹¹⁶

Le mythe de Dom Sebastião, très présent dans l'imaginaire *maranhense*, a une grande valeur pour les études historiques portugaises et brésiliennes, car à travers lui nous pouvons comprendre ces sociétés ainsi que comme leurs conceptions du monde. Nous ne pouvons pas parler de ce mythe sans le mettre en relation avec les études de la *longue durée* qui sont liées au temps des structures par opposition au temps court des événements, conforme Burke (1992, p. 45 - 55). On peut tirer de ces études l'idée que le mythe de Dom Sebastião, un roi idéal dans un passé lointain, qui, pourtant, aujourd'hui encore, aide à connaître les façons de sentir et de penser de ces sociétés, puisqu'il peut être trouvé aussi bien au Brésil qu'au Portugal.

Différent de la légende du serpent enchanté, ou le mythe/légende de la *Carruagem* d'Ana Jansen¹¹⁷, essentiellement liés à l'histoire de la ville de São Luís, dont les récits gagnent plus d'importance dans les terres *maranhenses*, le mythe du « *encoberto* » a été importé par les colons portugais et au Brésil a reçu d'autres significations, notamment au Maranhão, où il est lié aux cultes afro-brésiliens et aux pêcheurs de l'île des *Lençois*, appartenant à la municipalité de Cururupu à 160 Km de São Luís.

Savoir comment l'histoire de ce Roi portugais est devenue un mythe au Brésil et les différentes mutations que celui-ci a traversé, ainsi que l'importance de la présence

116 Cette chanson fait partie de l'album *Pet shop mundo cão*. Baleiro, Zeca. PetShopMundoCão. MZA music, 2002.

117 La légende ou le mythe de la *carruagem* d'Ana Jansen sera étudié dans la seconde partie de cette recherche, où nous éclaircirons avec plus de détails la différence de ces deux notions impliquées dans ce récit.

symbolique de sa personne et du sentiment « sébastianiste » dans la formation de l'identité brésilienne, a fait l'objet de nombreuses recherches, principalement dans le domaine de l'histoire, de la sociologie et de la littérature. L'un des aspects qui suscite la curiosité et fait appel à ces études est la différence entre l'imaginaire brésilien et celui portugais dû aux variations par lesquelles ce mythe est passé, ce qui peut, initialement être considéré tout à fait compréhensible si l'on tient compte des différences culturelles, climatiques, géographiques et historiques de ces deux pays. Néanmoins la question est plus complexe, et mérite d'être analysée plus profondément, car nous pouvons trouver des variations où les sens sont intégralement inversés de celui trouvé au Portugal. Gilbert Durand (2019) dans son article intitulé *Lointain atlantique e prochain tellurique, imaginaire lusitanien et imaginaire brésilien* montre que l'imaginaire brésilien est complètement l'inverse de l'imaginaire portugais, pour lui, cette pensée est justifiée par la transformation que les premiers colonisateurs ont subi au contact des Amérindiens du Brésil, ce qui a fait naître l'« *homo novus brésilien* ». ¹¹⁸ Rosuel Pereira de Lima nous donne un excellent exemple de cette inversion, tout en appliquant les catégories du signifiant et du signifié au mythe du Roi Dom Sebastião au Maranhão, associé à l'image d'un taureau:

Le roi a disparu le 05 août, dans la journée par une chaleur suffocante ; il apparaît dans la nuit du 24 juin ; le roi était de couleur blanche et le taureau est noir ; dom Sebastião était un roi chrétien, le taureau porte sur le front une étoile et l'étoile de David est le signe de la religion juive ; le roi a disparu sous les sables du désert, le taureau apparaît sur les sables de l'île ; le roi a disparu sur le continent ; le taureau apparaît dans une île ; enfin, sa disparition a eu lieu près d'un fleuve, l'apparition du taureau se fait près de la mer : soit l'eau douce et l'eau salée. ¹¹⁹

Même si nous tiendrons compte de cette « inversion », notre intention dans ce travail est plutôt de démontrer la présence de ces mythes dans la littérature, étant donné que celle-ci peut jouer un rôle important à la compréhension de la formation de notre mémoire collective. En ce qui concerne celui du Roi Dom Sebastião, nous pouvons prétendre que, malgré les antithèses, l'imaginaire brésilien rejoint celui du portugais avec le même rêve : celui de la liberté.

118 Gilbert Durand, *op.cit.*, 2019 , p. 621.

119 Rosuel Lima-Pereira, *Mythogenèse, syncrétisme et pérennité du sébastianisme dans l'identité brésilienne du XXe. et du début du XXIe. siècle, l'état du Maranhao et ses manifestations socioreligieuses*. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012.

Selon Ana Maria Binet (2013, p. 108), la mémoire collective se mobilise autour d'un rêve fou, « *a história retira-se perante o mito . Contudo, o mito vai, por sua vez, fecundar a história e alimentar esse desejo de liberdade, (...) fazendo do sebastianismo uma religião da pátria* ». A l'époque de la naissance du Roi Dom Sebastião, en 1554, il y avait la circulation dans le royaume des idéaux millénaires sur la venue d'un Roi idéal, le *Encoberto*. Comme il était le dernier héritier de la famille, il fut considéré comme "le Désiré", car il représentait l'espoir de la continuité de la dynastie d'Avis une fois que son père, Dom João mourut très jeune. Cependant, cette espérance ne dura que peu de temps, puisque, le 4 août 1578, le « *Rei-Messias* » (Binet, 2013) fut vaincu par les Maures à la bataille d'Alcácer-Quibir. où 8000 de ses hommes sont morts et 15000 ont été capturés. Le corps de D. Sébastien n'a jamais été trouvé, facteur décisif dans l'établissement du mythe. Pour cette auteure, après avoir causé la perte de son pays, Dom Sebastião, semblable à un chevalier sans terre, va hanter le *Sertão* brésilien, comme un Dom Quixote de l'imaginaire des peuples lusophones, en essayant, à travers le rêve et l'utopie, de dépasser les conditions imposées par une réalité trop dure.

Le mythe du Roi Dom Sébastien s'accommode bien au schéma de Roland Barthes, puisqu'il « déforme », d'une certaine manière, la réalité historique de l'événement, selon laquelle la présence de ce jeune roi à cette bataille fut considérée comme une imprudence. Avec la mort de Dom Sébastien, son oncle, le Cardinal Dom Henrique (1512-1580) prit le trône, mais il mourut deux ans plus tard, ainsi, le Portugal fut intégré au royaume espagnol par l'Union dite ibérique (1580-1640) (Zierer, 2019, p. 87). De cette façon, le pays, en plus de perdre son monarque si « désiré », le dernier héritier du trône, se voit contraint d'être gouverné par l'Espagne. La mort du Roi Dom Sebastião a été un événement tragique pour le peuple portugais qui, traumatisé, a eu besoin d'un miracle, d'une espérance qui pouvait pardonner ce « péché ». Pour Binet (2013, p. 87) « Cette erreur fatale fut plus tard interprétée comme un sacrifice suprême », qui permettra la rédemption des erreurs du Portugal, ainsi qu'une forme de résurrection du pays, dans un avenir mythique. ». Dans ce sens, le mythe est une « parole volée et rendue. Seulement la parole que l'on rapporte n'est plus tout à fait celle que l'on a dérobée. » (Barthes, 1957, p. 198).

Cet espoir, traité de « messianisme portugais » traverse l’océan et au Brésil est associé à la croyance en une sorte de justicier, capable d’apporter des améliorations aux plus humbles, ce qui justifiera l’émergence de mouvements sociaux messianiques au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, comme l’explique Zierer, (2019, p. 89). La présence du *sebastianismo* est encore forte dans les États du Ceará, Pará, Amazonas et Maranhão. Dans ce dernier, Dom Sebastião est associé aux cultes afro-brésiliens, qui soutiennent l’idée que ce Roi aurait eu plusieurs enfants, l’un d’eux étant la princesse Ina. Ce sont des êtres enchantés qui font partie de *l’Encantaria*¹²⁰. Dans ce contexte, il s’agit d’un être « vivant » et autonome qui se manifeste sporadiquement dans un espace sacré : le *terreiro*.¹²¹ Pendant la construction du port d’Itaqui, à São Luís, apparaît la légende selon laquelle cette Princesse aurait causé la mort de plusieurs plongeurs qui, selon elle, auraient "envahi" son royaume. C’est pourquoi plusieurs *trabalhos* (des pratiques ou rituels) ont été faits dans les *terreiros* de la ville pour demander la "permission" de certaines entités (esprits liés au Roi), et c’est seulement ainsi que les morts ont cessé.

Toujours dans cet État, nous trouvons d’autres variantes de ce mythe, par exemple la légende du *touro encantado* (taureau enchanté), selon laquelle le roi portugais serait encore aujourd’hui sur l’île des *Lençois*, enchanté sous forme de taureau, avec une étoile blanche sur le front et, selon la croyance, les nuits de pleine lune, Dom Sebastião apparaît dans l’île pour séduire et enchanter la première jolie femme qu’il rencontre pour la mettre enceinte et mettre au monde des enfants *albinos*¹²².

Il est intéressant de signaler ici que la fête du *Bumba-meu-boi* du Maranhão, l’une des représentations de la ville de São Luís, très présente dans les romans de Josué Montello, constitue aussi un symbole analogue à ce mythe, ayant comme points de tension la mort et la résurrection du taureau noir, élément central du récit, qui possède un composant symbole du messianisme juïque : l’étoile à cinq branches.

120 Selon Rosuel Lima Pereira « Dans l’Encantaria du Maranhão, les êtres enchantés sont des symboles constitutifs de l’image du sacré et leur ensemble constitue une homogénéité vénérée dont le signifiant et le signifié se révèlent lors de la transe de l’initié et dans l’espace sacré ».

121 Sur ce sujet, la thèse de Rosuel Lima Pereira qui constitue un travail sur l’imaginaire et le rôle de l’image du roi dom Sebastião dans la culture et dans l’identité brésilienne, dans Chapitre III- « Convergences et analogies de l’image et de l’imagerie sur la formation de l’identité brésilienne », p. 391.

122 Cette région du Maranhão est connue pour sa population d’albinos, aussi appelée les « enfants de la lune ».

D'autres histoires concernant ce mythe sont diffusées par les habitants du Maranhão, comme l'apparition d'un navire enchanté, qui selon la légende, appartient au Roi Dom Sebastião. Ce navire fantôme serait responsable de plusieurs naufrages d'embarcations. Dans le roman *Cais da Sagração* (1971) de Josué Montello le batelier, Maître Severino est confronté à cette apparition :

Tout à coup, il aperçoit à sa droite le navire enchanté de Don Sebastião, avec son incomparable lumière multicolore. (...) Maître Severino oublie le vent, les voiles, le gouvernail. Il sait qu'il est entre la vie et la mort, aux frontières du surnaturel. Il n'a pas peur. Le navire s'approche de la plage, glissant en silence. Tout autour, un calme étrange. Même les vagues qui s'élèvent devant l'étrave pour bondir sur le *Bonança*, grandissent sans bruit et passent de même, et le bateau continue sa route, maintenant tout près du navire enchanté, si près que maître Severino distingue sur le pont un cheval et un cavalier. - C'est le roi ! s'exclame-t-il, immobile, les cheveux hérissés, les yeux exorbités. Il voit réellement Don Sebastião, sur son cheval blanc.¹²³

Braga (2001), explique que ce mythe est un soulagement des frustrations imposées par une pauvre et dure réalité, paradoxalement dans un endroit aussi beau et fantastique que l'île des *Lençois*. Pour cet auteur, l'utopie dépasse la réalité, masquant tous les problèmes, et créant une attente d'amélioration qui aide à vivre tant que le « Roi-Messie » ne revient pas. Cela n'est possible qu'à travers la force de l'imaginaire, capable de créer une richesse symbolique avec l'image de gardien d'une alliance entre le monde terrestre et le monde cosmique.

Ce lien entre le Maranhão et le Portugal va au-delà du mythe, car comme ce pays a vécu son époque de gloire, et il a longtemps nourri l'espoir de devenir à nouveau la plus grande puissance européenne, la même chose s'est produite dans cet État, comme nous l'avons vu précédemment, qui a eu ses « *glórias do passado* » (gloires du passé), à l'instar de ce qui s'est passé au XIX^e siècle, quand São Luís était connue sous le nom de « Athènes Maranhense », ainsi, ces « gloires » deviennent les « *sonhos do futuro* » (rêves de l'avenir) comme le dit la lettre de l'hymne de Bandeira Tribuzzi.

L'une des marques identitaires de cette ville sont les sons des tambours, liés aux cultes afro-brésiliens, qui ont inspiré Josué Montello à écrire son chef d'œuvre : *Os*

123 Josué Montello, *Les tribulations de Maître Severino*, traduit du portugais par Florence Benoist, Biarritz, éditions Maritimes et d'Outre-Mer, 1981b, p. 196.

tambores de São Luís. En évoquant os « *tambores do Congo* », le poème de Bandeira Tribuzzi exprime un sentiment de nostalgie, partagé avec un peuple resté éloigné, faisant ainsi allusion aux Noirs qui sont arrivés captifs au Brésil (*gemendo e cantando / dores e saudades*), témoignant ainsi de l'identité des *ludovicences*. Dans cette strophe du poème, c'est toute l'histoire de l'esclavage de ce pays qui est évoquée : *os martírios , as lágrimas e os açoites* (les martyrs, les larmes et les fouets) ; jusqu'à la liberté tant rêvée.

En harmonie avec l'auteur de l'hymne de São Luís qui éveille les mythes et chante la ville pavée de pierres portugaises avec ses églises et ses *sobrados*, Josué Montello, dans la plupart de ses romans, évoque lui aussi ces éléments comme des symboles représentatifs de l'identité locale :

A carruagem de Ana Jansen, que percorre as ruas e os becos de São Luís nas noites de sexta-feira e da qual apenas se ouve o rumor das rodas fantásticas e o tinido das ferradura de seus corcéis de fogo, talvez só os lampiões de outrora tenham visto passar. E viram mais a Manguda, que assombrava o Largo dos Amores com o esvoaçar de sua branca mortalha

¹²⁴.

Nous pouvons observer que dans le même extrait du livre l'auteur fait référence au mythe de la *carruagem d'Ana Jansen* et celui de la *Manguda*, ainsi que comme celui de l'épisode des esclaves pendus, qui a beaucoup marqué la société de cette époque. La *carruagem* (calèche) d'Ana Jansen est un mythe qui part de l'existence d'une femme, propriétaire d'un grand nombre d'esclaves qui a beaucoup influencé la politique *maranhense* du XIX^e siècle. Sont présentes dans cette légende diverses thématiques, comme celles du genre, de sorcellerie, d'esclavage et de politique. Pour certains chercheurs, ce sont des questions politiques qui ont transformé ce personnage historique en une figure légendaire, car après sa mort, il s'est répandu dans la ville que la calèche de cette femme, pendant la pleine lune, sortait dans les rues de São Luís en hantant la population.

Les nuits de la ville à la fin du XIX^e siècle n'étaient pas tranquilles, car une autre apparition fantasmagorique s'est présentée à la population, celle de la *Manguda*. Comme dit son nom, il s'agit d'une très grande femme vêtue d'une longue robe blanche avec des longues et larges manches. Ce mythe est expliqué par Jomar Moraes (1995, p. 144-145)

¹²⁴ Josué Montello, *op.cit.*, 1965, p. 14.

comme moyen de contourner la surveillance, car selon cet auteur, la légende a été créée par les commerçants qui faisaient de la contrebande dans la région et ont inventé cette façon de repousser les gens, y compris les patrouilles de police, pour éviter ainsi qu'ils soient découverts. Bien que l'affaire ait été élucidée, l'apparition ténébreuse a continué à exister dans l'imaginaire *maranhense* et s'est incarnée comme un autre personnage mythique de la ville. Dans un autre passage, c'est la fête du *bumba-meu-boi* et les sons des tambours venus de la *Casa das Minas* que l'auteur reprend :

Enquanto os bicos de gás reluziam clareando as ruas em ladeiras, soavam os tambores das negras-minas, para os lados de São Pantaleão. Em junho, pelo fim das chuvas, estrondavam as matracas e os pandeirões do bumba-meu-boi.¹²⁵

L'auto du *bumba-meu-boi* est la plus grande manifestation du folklore *maranhense*, elle est présente toute l'année, mais c'est au mois de juin, avec les célébrations de la fête de saint Jean, qu'elle gagne en force et en visibilité. L'image de la ville de São Luís est directement liée à ce grand événement qui réunit toutes les classes sociales en un seul groupe, celui des *brincantes* (joueurs). Il consiste en une mise en scène, basée sur un récit qui raconte le drame de la mort d'un bœuf, causé par le désir d'une femme enceinte de manger sa langue. Cette mise en scène, selon le groupe, prend une dimension de spectacle, comme un opéra populaire, avec des instruments variés et des costumes très recherchés, selon les personnages. Les sons des tambours, souvent cités dans certains poèmes et romans, sont aussi ceux du *bumba-meu-boi* du Maranhão, de cette façon, ils résonnent dans les rues de la ville pendant la période comprenant les répétitions, la mort du *boi* et la fête elle-même, qui est la résurrection de l'animal, dans une dynamique cyclique qui perdure toute l'année. Cette manifestation populaire apparaît souvent dans les œuvres de Josué Montello, nous la traiterons donc plus en détail dans la deuxième partie de notre recherche.

Penser l'identité de São Luís, c'est penser à toutes ces formes d'expressions populaires, comme son folklore, ses traditions, ses mythes, sa musique, sa danse, mais aussi jeter son regard vers cet espace bercé par ses sons de tambours, ses chants de *bem-te-vis*, enfin, sur cette île qui souvent est personnifiée dans la littérature. Ainsi, São Luis pulse

125 Josué Montello, *op .cit.*, 1965, p. 15.

et se déverse dans l'essence de l'œuvre de Josué Montello, car, dans l'un de ses journaux, il révèle que partout où il allait, il emportait le plan de la ville de São Luis, indispensable à l'inspiration de ses romans. Il nous avoue que ce n'est pas seulement lui, avec sa langue maternelle, qui a écrit *Janelas fechadas* (1941), *Labirinto de espelhos* (1952), *A décima noite* (1959), *Os degraus do paraíso* (1965), *Cais da Sagração* (1971) et *Os tambores de São Luís* (1975) – c'est aussi sa ville qui les a écrit avec lui, à l'égard de ses types, ses rues étroites, ses pentes, et aussi la lumière incomparable qui se défait en fin d'après-midi sur les toits des *ses sobrados de azulejos*.

Il conviendra dans la prochaine partie d'aborder la pensée de cet écrivain à travers ses mémoires où nous pouvons trouver de précieux indices sur la construction de ses œuvres, avant d'analyser celles qui font partie du corpus de ce travail.

Deuxième partie

MÉMOIRES DE JOSUÉ MONTELLO : CULTURE, HISTOIRE ET LITTÉRATURE DANS SES JOURNAUX ET SES CHRONIQUES

Chapitre I – Les chroniques *montelliennes* : confessions d’un romancier

Nous examinerons dans ce chapitre les mémoires de Josué Montello à travers ses *Diários completos* (1998)¹²⁶ et les chroniques du livre *Areia do tempo* (2009)¹²⁷. Dans ce dernier genre, l’auteur a publié quelques titres, à savoir *Os bonecos indultados* (1973); *Lanterna vermelha* (1985); *Janelas de mirante* (1993); *Fachadas de azulejo* (1996) et *Condição Literária* (1997). En 2017, en hommage au centenaire de l’auteur, la *Casa de Cultura Josué Montello* a organisé la série *Coletânea de Crônicas*, dont le premier volume intitulé *Escritores Maranhenses de 1955 – 1965*, contenant 60 chroniques publiées dans le *Jornal do Brasil*¹²⁸.

Tout d’abord, nous voudrions éclairer la manière dont nous utilisons un certain nombre de concepts sur les notions ici adoptées. Le Centre de Ressources Textuelles et Lexicales (CRTL-France) nous donne plusieurs concepts pour le mot « chronique », en tant que genre textuel, comme un « récit mettant en scène des personnages réels ou fictifs, tout en évoquant des faits sociaux, historiques authentiques, et en respectant l’ordre de leur déroulement. »¹²⁹ Tandis que le dictionnaire Le Robert en ligne, désigne ce genre comme un « recueil de faits historiques, rapportés dans l’ordre temporel – annales, histoires, mémoire (s), récit »¹³⁰. Ces concepts peuvent être bien appliqués à une partie des œuvres de Josué Montello, cependant, nous trouvons préférable de considérer ici, pour l’ensemble des

126 Les *Diários completos* de Josué Montello ont été publiés en 1998, en 2 volumes : le premier est composé par le *Diário da manhã*, *Diário da tarde* et *Diário do entardecer*. Les *Diário da noite iluminada*; *Diário de minhas vigílias* et *Diário da madrugada* composent le volume 2. Dans ce travail, nous avons examiné les publications séparées, sauf pour les deux derniers journaux intimes.

127 Les livres *Areia do tempo* et *Melhores crônicas* ont été publiés à titre posthume, en 2009.

128 Important journal brésilien, fondé en 1891 par Rodolfo de Sousa Dantas et Joaquim Nabuco. Journal libéral à orientation catholique, il occupait une position privilégiée dans la presse de Rio de Janeiro, inspirant ainsi plusieurs autres journaux de ce pays. Malgré cela, pendant la dictature militaire, le journal a fermement rejeté l’acte institutionnel de n° 5, qui, entre autres, appliquait la censure dans la presse. Cette position a provoqué l’arrestation d’un de ses dirigeants. Certains de ses chroniqueurs littéraires écrivaient des articles critiquant le régime militaire, ces textes étaient signés par des pseudonymes, à l’instar de l’écrivain Alceu Amoroso Lima qui signait comme « Tristan d’Athayde ». Le journal subit plusieurs changements, mais il se plaça toujours au centre des affaires politiques, qui se justifiaient au nom de la démocratie. Josué Montello était chroniqueur littéraire du *Jornal do Brasil* entre les années 1937 et 1997.

129 CNRTL. (s. d.). Chronique. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 18 juin 2021 sur <https://cnrtl.fr/definition/chronique>.

130 Le Robert. (s. d.). Chronique. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 24 juin 2021 sur <https://www.dictionnaire.com>

textes analysés, la « chronique » comme un genre qui repose sur la transmission de la « nouvelle », sur l'analyse et sur la vision subjective du sujet abordé.

La particularité de Josué Montello réside dans une hybridité de ses journaux intimes qui combinent les techniques journalistiques et littéraires. De ce fait, nous pouvons discerner des éléments propres à la chronique dans la plupart des textes de son écriture diariste, ici analysés. Notre point de départ sera donc d'estimer les journaux intimes, et les textes du livre *Areia do tempo* (2009) comme un recueil des chroniques ou articles d'opinion, compte tenu de la richesse d'informations sur les différentes thématiques. Dans les deux cas, avec une certaine liberté de style qui combine avec la connaissance du sujet abordé, les textes de cet auteur se proposent d'orienter le lecteur, afin de lui transmettre une connaissance globale du thème. Ses chroniques ou articles sont parfois de courts ou de longs textes, dans certains cas, il s'agit de commentaires rapides ou tout simplement ils expriment un état d'esprit. L'auteur, à sa façon, guide son lecteur comme « si celui-ci devait vivre la passion glorieuse ou douloureuse de l'écrivain crucifié ou reconnu par ses pairs. » (Cabanès, 2009, p. 12). Nous pouvons observer aussi que dans ses livres, l'écrivain peut passer du style diariste au style d'écriture plus dense de la démonstration.

Silva et Santos (2018) dans l'article *Josué Montello : entre diários et crônicas*, développent l'idée que, pour écrire ses chroniques, cet auteur a utilisé comme source les textes de ses journaux intimes. Pour défendre ce point de vue les auteures vont faire une analyse comparative de son premier journal, *Diário da Manhã* (1984) avec quelques chroniques sélectionnées du livre *Melhores crônicas* (2009). Le résultat de cette analyse montre bien que les textes du *Diário* établissent un dialogue avec ceux du *Journal du Brésil* et font preuve de la dimension de la connaissance littéraire et culturelle de cet auteur.

1.1 – Mémoires d'un écrivain

Nous partageons la pensée de Jean-Louis Cabanès (2009, p. 04), en parlant des journaux intimes des écrivains français, quand il affirme qu'ils se ressemblent par le fait qu'ils sont des « journaux d'écrivains dont le sujet est souvent la vie littéraire dans toutes

les composantes de sa sociabilité, mais aussi la venue au monde d'un livre ». Cet auteur dans son étude désigne l'écriture diariste comme un « miroir », tout en surmontant la « réflexivité » de ce genre. Cette réflexivité peut être vue dans les textes où l'écrivain parle de son processus de création et aussi quand il cite d'autres auteurs pour soutenir une idée ou contester la pensée d'autrui, tout en faisant un jugement réflexif. Ce fait, nous l'avons constaté dans les *Diários* de Josué Montello, qui articule ses propres projets à la lecture des ouvrages d'autres écrivains. Cette articulation, pour la plupart des textes donne lieu à des estimations esthétiques littéraires. Ainsi nous pouvons considérer l'écriture diariste et les chroniques de cet écrivain comme une œuvre autobiographique et en même temps une source d'étude non seulement au domaine de la littérature, mais aussi de la philosophie, de la sociologie et de l'histoire.

Il en découle que nous pouvons d'entrée de jeu, repérer un point en commun entre les deux modalités confondues (les chroniques publiées dans les journaux et l'écriture diariste), il s'agit donc de l'utilisation de citations, dont la plupart émanent d'auteurs français. Cabanès (2009, p. 12), indique que le journal intime « nous introduit le plus souvent dans un champ littéraire, conflictuel, hiérarchisé, tout en faisant jouer une hétérographie polémique (on cite le discours d'autrui, on le rapporte) ». Pour cet auteur, cette écriture pluridiscursive rompt avec l'idée que nous avons du monologisme du journal intime. Par ailleurs, Josué Montello (1984, p. 109), déclare que la citation est une pensée partagée, de cette manière, il avoue que cet usage des citations est inspiré de l'écrivain Michel de Montaigne, qui donne parfois l'impression cumulative qu'il n'a pas changé de ligne sans ne pas s'être basé sur une autre citation, dans la ligne suivante :

Em Montaigne, assim, a citação não é uma subordinação ou uma dependência – é um reforço textual com pensamentos coincidentes aos seus, extraídos dos mestres gregos e romanos. Ele vai citando e refletindo, de modo que, ao fim da meditação sobre o texto alheio, o que fica em nossa mente, como síntese da leitura, é o próprio pensamento *montaigniano*, com todo o fulgor de sua luminosidade permanente.¹³¹

A l'exemple du maître des *Essais*, citant beaucoup la pensée des écrivains français, Josué Montello nous révèle la sienne, nous faisant sentir son originalité personnelle, comme une réflexion devant la vie et le monde qui l'entouraient. Dans ses journaux

131 Josué Montello, *op.cit.*, 1984, p. 109.

intimes, en ressuscitant et en interprétant le passé par le “fil de ses mémoires”, il relie les pointes du temps, comme lui-même l’affirme : *no milagre da perfeita reversibilidade dos dias de outrora*¹³².

C’est pourquoi, nous avons décidé d’utiliser dans le titre de cette section le terme « mémoires », vu que ses livres sont constitués, non seulement par des registres diaristes, mais aussi par des souvenirs du passé, et des articles qui vont des plus ordinaires, qui évoquent les réminiscences de sa jeunesse, aux plus élaborés, à l’exemple de ses chroniques sur la littérature et sur la société. Nous pouvons interpréter ses journaux intimes, dorénavant appelés *Diários*, comme les mémoires de l’écrivain, car, on perçoit, pour certains textes, une distance entre le temps vécu et le temps de l’écriture. Ce qui a laissé à l’auteur le temps de reconstituer ses souvenirs, comme il a déclaré dans le *Diário da manhã* : « no diário, corremos o risco das paixões e dos juízos precipitados ; nas memórias, podemos resvalar na indulgência imerecida, que advém da distância no tempo. » (Montello, 1984, p. 13).

Josué Montello faisait déjà la différence entre *diários* et *memórias*, et il a choisi de faire de son texte l’histoire de son temps et sa propre histoire à travers l’enjeu de mémoire et de témoin. De cette façon, leurs *Diários* se composent des mémoires de quarante ans de vie littéraire, politique et diplomatique, où l’éphémère se perpétue, en gardant des images, des figures, des scènes, des événements, des lectures, des impressions momentanées et des réminiscences¹³³.

Ces textes sont rassemblés dans plusieurs ouvrages, dont pour certains de son vivant, et pour d’autres ont été publiées après sa mort. Parmi les principales publications des textes mémorialistes de Josué Montello, nous pouvons citer : *Romances e novelas – Confissões de um romancista* (1986) et les *Diários completos* (1998).

Étant donné la complexité des sujets abordés et la grande quantité de chroniques, dont une grande partie était publiée dans les journaux brésiliens, nous avons choisi de concentrer notre analyse dans les six publications qui composent les *Diários completos* de cet auteur : *Diário da manhã* (1984); *Diário da tarde* (1987) ; *Diário do entardecer*

132 Josué Montello, *op.cit.*, 1984, p. 376.

133 Josué Montello, *Diário da noite iluminada, 1977 – 1985*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1994, p. 3.

(1991) ; *Diário da noite iluminada* (1994); *Diário de minhas vigílias* et *Diário da madrugada*¹³⁴. Au final de ce chapitre nous parlerons des textes rassemblés dans le livre *Areia do tempo* (2009), publication posthume qui réunit les chroniques sur la littérature et la culture française.

Les six *Diários* étudiés ici sont organisés par périodes, ainsi nous trouvons dans le *Diário da manhã* les textes écrits entre 1952-1957, dont les principaux sujets abordés sont ceux de l'écriture d'un texte de mémoire, comme les journaux intimes ; les livres qui ont marqué et changé son parcours comme étudiant et écrivain ; son arrivée à Rio de Janeiro ; ses voyages à l'étranger ; L'Académie Brésilienne de Lettres ; ainsi que ses premiers romans. Ses impressions sur la société et la politique sont aussi traitées dans ce *Diário*.

Dès le début, l'auteur nous fait savoir de son intérêt pour la lecture des journaux intimes et des textes biographiques d'écrivains comme André Maurois, Jules Renard, Alexandre Dumas, Camilo Castelo Branco, Benjamin Constant, Victor Hugo, André Gide, Julien Green et les frères Jules et Edmond Goncourt. Ces derniers ont servi comme modèle pour commencer son *Diário da Manhã*, comme l'affirme l'auteur. Cependant, c'était le Journal de Julien Green qui s'approchait le plus de ce qu'il cherchait comme paradigme de ce que lui convenait le mieux.

D'après Josué Montello, le plus captivant dans certains livres de mémoires est le fait que dans ceci nous trouvons dans un registre, dans une réminiscence, quelque chose intégrée à notre propre patrimoine « *como vida vivida. Por vezes, basta-nos um nome subitamente evocado para que nos aflore à consciência a recordação submersa.* » (Montello, 1998, p. 1126).

Cette « originalité de l'aventure humaine »¹³⁵ et la dimension de l'œuvre littéraire dont il nous parle, nous les trouvons également dans ses romans, ainsi, nous sommes incités à découvrir son univers littéraire, ses premières lectures et les écrivains qui l'ont accompagné depuis sa jeunesse, comme les brésiliens Machado de Assis, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, Jorge de Lima, Amando Fontes, José Américo de Almeida et Érico

134 Ces deux journaux ont été compilés dans les *Diários completos*, publiés en deux volumes par la maison d'édition Nova Aguilar à Rio de Janeiro em 1998.

135 Josué Montello, *Diário da Noite Iluminada – 1977 – 1985*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p. 66.

Veríssimo; de même que Michel de Montaigne, Honoré de Balzac, Stendhal, Anatole France, Molière, Racine, Voltaire, Chateaubriand, Rousseau, Shakespeare, Goethe, Flaubert, George Sand, Eça de Queiros, Charles Dickens, Galdós, parmi d'autres, de la littérature universelle.

Spécialiste de Machado de Assis¹³⁶ et Stendhal, les écrivains les plus référencés dans ses *Diários* et ses chroniques, Josué Montello va écrire plusieurs articles sur ces deux auteurs, qui seront publiés dans le *Jornal do Brasil*, dans sa colonne dédiée à la littérature. Comme un grand lecteur et chercheur littéraire, il était passionné par les livres, dont certains auteurs, considérés comme ses « maîtres et amis », l'accompagnaient partout. Pour trouver ses auteurs préférés, il se rendait souvent aux anciennes librairies, soit à São Luís, à Rio de Janeiro, à Lima, à Lisbonne, à Madrid ou à Paris. Ainsi, c'est avec beaucoup d'enthousiasme que ce chroniqueur nous révèle ses « retrouvailles ». Pour lui, ce sont des raretés, comme celle d'*Ollendorff* de Balzac, « illustrés, en cinquante volumes, en cuir, avec des coins magnifiquement dorés » (Montello, 1984, p.86), il les a trouvées près de la librairie *Quaresma*, à Rio de Janeiro à la maison de vente aux enchères. Selon lui, c'était en se promenant au centre de la ville qu'il a acquis cette collection tant désirée, de 50 volumes, qui ornent aujourd'hui une salle, dédiée à sa collection d'œuvres françaises, de la *Casa de Cultura Josué Montello*. Dans cette même librairie, pour un bon prix, avec la dédicace de son auteur - « à Monsieur Fliechet, Inspecteur de la forêt de Villers-Cotterets » - il affirme avoir trouvé les dix volumes des *Mémoires d'Alexandre Dumas* :

A rigor, o Centro da cidade, entre 1930 e 1950, como que fervilhava de livros, alguns na calçada da rua, em pilhas, como nas portas de Livraria Freitas Bastos, no largo da Carioca, onde fiz o meu primeiro e único crediário para comprar, novato na cidade, o meu Proust, o meu Balzac, o meu Flaubert e o meu Stendhal, transformados assim em prestimosos companheiros (...)¹³⁷

Comme nous pouvons le constater, les anciennes librairies vont prendre une place très importante dans les mémoires de Josué Montello, non seulement pour lui avoir permis

136 Josué Montello a écrit plusieurs articles et des essais dédiés à l'étude de l'œuvre de cet écrivain, à savoir les livres : *O Presidente Machado de Assis* (1961) ; *Os inimigos de Machado de Assis* (1972) et *Memórias póstumas de Machado de Assis* (1997). Ces livres sont des analyses profondes sur la vie et l'œuvre de l'un de plus grand écrivains brésiliens.

137 Josué Montello, *Diários completos*, vol. 2, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1998, pp. 881 – 882.

l'acquisition de ses livres, mais autant parce qu'elles étaient aussi des lieux de rencontres des écrivains de son époque.

En tant que passionné des livres qu'il était, sa quête chez les bouquinistes va au-delà des librairies brésiliennes, car chaque fois qu'il se rendait à l'étranger, son premier point de repère était ces lieux. À Paris, il visitait fréquemment le Marché aux puces, à la porte de Clignancourt, moins pour voir des bibelots mais plutôt pour se mettre à la recherche, selon lui, des quelques « préciosités bibliographiques », avec le but d'agrandir sa collection de livres français.

L'auteur va privilégier également dans ces textes les chroniques sur ses voyages au Pérou, au Portugal et en Espagne, comme Professeur de Littérature Brésilienne, en plus de sa carrière comme journaliste et écrivain ; ainsi que son travail à la Bibliothèque Nationale. Nous trouvons aussi des épisodes sur sa vie privée, quelques textes sur son mariage, sa famille, son arrivée à Rio de Janeiro et ses amis, parmi lesquels nous pouvons citer l'écrivain *maranhense* Viriato Corrêa, présent dans plusieurs chroniques, et qui a développé un rôle très important pour la candidature de Josué Montello à l'Académie Brésilienne de Lettres, dont tout le processus de sa rentrée est décrit ici, dès sa candidature, les visites aux académiciens et les élections, jusqu'à sa victoire et la cérémonie d'entrée. C'est ainsi qu'il nous invite à la *Casa de Machado de Assis*, comme il appelait cette institution, à connaître la routine de sa vie d'académicien. Dans quelques textes de ce *Diário*, nous observons une tonalité comique, ce que révèle son état d'esprit et sa joie de faire partie de cet établissement. Néanmoins il ne va pas s'abstenir de faire quelques critiques par rapport à certains comportements de ses confrères.

Il nous parlera de son premier roman *Janelas fechadas* (1941), ainsi que les deux autres publiés dans cette période, *A luz da estrela morta* (1948) et *Labirinto de espelhos* (1952), ce dernier a gagné le prix de l'Académie Brésilienne de Lettres. En plus de discourir sur ses œuvres, sur le processus de création du roman, nous trouvons des textes sur la littérature brésilienne, des critiques littéraires sur Machado de Assis, Graça Aranha, Correia de Araújo, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa et José Lins do Rego. Sur le plan historique et politique, quelques événements sont enregistrés dans ce journal, comme celui

du coup d'État de 1937, pour l'implantation du *Estado Novo*, celui du suicide du Président brésilien Getúlio Vargas, en 1954 et l'intronisation du président Juscelino Kubitschek.

Le *Diário da tarde* (1987), publié trois ans plus tard, est une continuité du précédent. L'auteur reprend ses écrits à partir de sa vie comme professeur à l'Université de Lisbonne jusqu'à son départ à Madrid. Dans ce journal, il expose sa méthodologie d'enseignement de la littérature brésilienne à travers la littérature comparée. Il décrit aussi les villes européennes qu'il visite, comme Lisbonne, Madrid, Paris, Venise et Rome. Les voyages que l'auteur fait en Amérique latine et en Europe sont rapportés avec précision. Ainsi, ses impressions sur les différences culturelles, sur la littérature et la politique de chaque pays sont enregistrées. L'auteur mentionne également des moments où il est pris par son imagination et voit des personnages sortant des livres, se mélangeant avec la foule dans un temps quelconque. Comme nous pouvons le lire dans l'extrait suivant :

Por vezes, ao subir a rua Garrett, detenho-me um momento na esquina da Livraria Bertrand, olhando na direção da Casa Havanesa, à procura, não da tabuleta com os últimos telegramas, e sim de alguns personagens de Eça de Queiroz. No entra-e-sai dos fregueses, por entre o tinido das xícaras, acode-me a impressão instantânea de que entrou ali o Dâmaso Salcedo ou o João da Ega, vivos como em *Os Maias*. Também em Madrid, por certas ruas e praças; a memória me restitui, genuínas, muitas personagens de Perez Galdós. E em Paris, caminhando por antigas vielas, Balzac sempre me acompanhou, e tanto Vautrin quanto Lucien de Rubempré vêm comigo. Pouca coisa mudou, a despeito do tempo transcorrido. O passado ainda mora nestas velhas ruas, fiel a si mesmo, e vem ao nosso encontro, trazido pela pena dos romancistas.¹³⁸

Des sujets comme la traduction, la critique et la création du texte littéraire sont très abordés dans ce journal. L'auteur retrace son processus d'écriture et dévoile son projet pour les nouveaux romans : *A décima noite* (1959) et *Os degraus do paraíso* (1965). Selon lui, la création de ces romans, surtout ce dernier, lui fait retourner dans son enfance, à ses souvenirs de la ville de São Luís.

L'inauguration de la nouvelle capitale du Brésil, Brasília par le président Juscelino Kubitschek est l'un des sujets les plus importants abordés ici. Nous considérons que tout en enregistrant cet événement historique, d'un point de vue autre que celui de l'historiographie officielle, Josué Montello écrit une partie de la mémoire collective de son

138 Josué Montello, *op. cit.*, 1998, p. 574.

pays. Il nous entraîne ainsi dans les coulisses de la plus haute sphère gouvernementale brésilienne, en passant par sa collaboration avec le président Kubitschek, jusqu'au coup d'État de 1964, l'un des sujets qui va prendre beaucoup de place dans ce journal. À la fin de celui-ci, il parlera de son départ pour la France, occasion qui lui permettra d'assumer le poste de Conseiller Culturel à l'Ambassade du Brésil à Paris.

Nous considérons la décennie qui comprend le *Diário do entardecer*, publié en 1991, la plus incisive pour notre analyse. L'écrivain évoque, de façon détaillée, sa vie à Paris, ses angoisses pendant la Dictature Militaire au Brésil, son amitié et ses échanges de lettres avec l'ancien président Juscelino Kubitschek¹³⁹. Ce journal est aussi le plus long, avec 865 pages dont les quinze dernières sont dédiées à un article intitulé *O drama de Kubitschek*. Dans cet article, l'écrivain nous fait connaître le drame, la cassation du mandat, les menaces, les accusations, la prison arbitraire, la dépression et la mort dans un accident de voiture, de celui qui a créé Brasília. Dans ce texte, Josué Montello cite la lettre qu'il a reçu de son ami président trois jours avant sa mort. Ainsi, le passage ci-dessous révèle l'émotion de l'écrivain devant le drame de celui qui va lui inspirer un livre de mémoires intitulé *O Juscelino Kubitschek de minhas recordações* (1999) :

Das muitas cartas que o Presidente me escreveu era essa certamente a mais aberta, a mais expansiva, como se fosse – como de fato viria a ser, três dias depois – a sua última mensagem. Resumia uma profunda comunhão de sentimentos, fielmente refletida, em seus lances capitais, nos três volumes deste Diário. A verdade tranquila, conforme ai também ficou registrado, é que fui mais amigo do Presidente Kubitschek quando ele nada me podia dar. Nada. Rigorosamente nada. E sempre com a compreensão superior de sua grandeza. Sei também que fui para ele, muitas e muitas vezes, o ombro do companheiro, sobre o qual apoiou a sua mão amiga na hora da provação ou dos desencontros pessoais. O que eu deveria esquecer, esqueci ; o que eu devia lembrar, recolhi a este Diário. De modo que a luz propícia lhe confirmasse a grandeza¹⁴⁰

De son séjour en France, Josué Montello évoque quelques événements importants de ce pays, comme celui du mouvement de la révolte des étudiants de la Sorbonne, plus connu comme « Mai 68 »; le plébiscite sur la réforme du Sénat de la République et la

139 L'ancien président du Brésil, Juscelino Kubitschek a échangé plus de cent lettres avec Josué Montello, on peut trouver ces registres dans les archives de la *Casa de Cultura Josué Montello*.

140 Josué Montello, *op. cit.*, 1991, p. 862.

nouvelle décentralisation de la France par la régionalisation, selon les propositions du président Charles de Gaulle et les commémorations du 350^e anniversaire de l'Académie Française. Josué Montello rendait souvent visite à cette institution, l'occasion où il rejoignait des auteurs qu'il admirait. La première fois qu'il a participé à une cérémonie de l'Académie Française, c'était à l'occasion de la réception solennelle de l'écrivain Paul Morand. Il a également participé de la solennité commémorative des trois cent cinquante ans de celle-ci, à l'Institut de France, dans l'une des places réservées aux écrivains étrangers.

La littérature française est souvent évoquée dans ce quatrième journal, d'où nous pouvons en déduire, comme nous le verrons par la suite, l'importance de celle-ci dans ses textes. Nous connaissons également tout le parcours pour l'élaboration et la publication de l'étude intitulée *Un maître oublié de Stendhal*, publié en France. Les publications des romans *Os tambores de São Luis* et *Cais da Sagração* sont référencés, ainsi que le processus de construction des romans *Noite sobre Alcântara* et *Lago do Desterro*.

Dans notre analyse, nous considérons les derniers, *Diário da noite iluminada* (1994), *Diário de minhas vigílias* et *Diário da madrugada* (1998), comme étant plus mémorialistes que les autres, étant donné que l'écrivain, dans ceux-ci, reprend des souvenirs qui ne sont pas forcément de la période dans laquelle ils ont été écrits. Les abordages de la mémoire et de la culture sont très fréquents, ainsi que les sujets liés à sa vie diplomatique et académique.

Dans le *Diário da noite iluminada*, l'auteur remémore son parcours professionnel, tout en faisant une analyse sur le métier de l'écrivain. Comme dans ses autres *Diários*, la thématique de la littérature, surtout celle du roman et ses innovations, sont omniprésentes. Nous apprenons ici le processus de création des romans *Noite sobre Alcântara* (1978), *A coroa de areia* (1979), *O silêncio da confissão* (1980), *Lago do Desterro* (1981), *Uma varanda sobre o silêncio* (1984) et *Perto da meia noite* (1985). Sa trajectoire comme fonctionnaire publique au milieu de la Dictature Militaire au Brésil et quelques épisodes politiques comme les élections directes et la mort précoce du président élu Tancredo Neves sont enregistrés ici avec beaucoup de détails.

Le *Diário de minhas vigílias*, réunit ses textes entre 1985 et 1990. C'est la période où il s'est trouvé à Paris comme ambassadeur de l'UNESCO, ainsi la plupart des sujets abordés dans ce journal sont liés à sa vie en France, à savoir les commémorations des 350 ans de l'Académie Française ; la présence de vingt écrivains brésiliens au programme de lancement du Salon du Livre à Paris ; la visite du Secrétaire Perpétuel de l'Académie Française à São Luis, à l'invitation de Josué Montello¹⁴¹ ; l'inscription de la ville de Brasília au Patrimoine Mondial, comme le premier bien moderne classé à l'UNESCO ; le prix reçu de l'Académie Française ; le lancement de la traduction de *Os tambores de São Luis (Les tambours noirs)* à Paris.

La ville de Lisbonne fait aussi partie de ses mémoires, car, c'est avec beaucoup de poésie et de tendresse qu'il décrit cette ville, tout en faisant un parallèle avec São Luís. Pour lui, elle a une atmosphère onirique qui le renvoie à sa terre natale, avec ses *casarões de azulejos* et ses rues mouvementées. Il voit dans cet endroit toute une représentation de la littérature de sa jeunesse, comme celle de l'écrivain Eça de Queiroz. C'est avec un profond sentiment de mélancolie qu'il va parler dans le *Diário de minhas vigílias* sur l'incendie, en 1988, qui a dévasté une partie de la capitale portugaise :

Olho as fotografias do incêndio que destruiu boa parte da Baixa Pombalina, com seus velhos edifícios, seus lampiões de ferro batido, seus portais de cantaria, e reconheço com tristeza, que as chamas não apenas consumiram uma época, em estilo de vida, uns restos das edificações soberbas que pareciam desafiar o tempo, sólidas, enraizadas no chão de pedra (...) As labaredas consumiram algo que me pertencia, não obstante minha condição de forasteiro. Sempre que eu ali voltava, por um dia que fosse, ou mesmo uma tarde, ou somente uma noite, lá estava Lisboa inconfundível, equilibrada nas ladeiras, dominando as colinas, galgando as encostas, como a buscar o melhor sítio para olhar o mar e o rio por onde velejaram as antigas caravelas. Sei agora que os velhos sobrados da rua do Carmo e da rua do Ouro, tão presentes nas minhas lembranças e evocações, só perdurarão em mim de modo esbatido e vago, sem correspondência com a realidade objetiva. Transferiram-se dessa realidade tangível para a imaterialidade das recordações¹⁴².

141 Selon Josué Montello, dans le *Diário de minhas vigílias*, p. 562-570, Maurice Druon, Secrétaire Perpétuel de l'Académie Française avait un grand public au Brésil, dû à la traduction en portugais de son livre *O menino do dedo verde*. Sa visite à São Luis est due au fait que celui-ci est l'arrière petit fils de l'écrivain maranhense Odorico Mendes, l'un des fondateurs du journal *Argos da Lei*. Dans ce journal Josué Montello décrit le détail de cette visite.

142 Josué Montello, *op. cit.*, 1998, p.646.

Lisbonne pour Josué Montello était un endroit de rencontre avec des personnalités de la littérature brésilienne et portugaise, car dans plusieurs passages il évoque des moments où il se trouvait, soit dans la réalité, soit dans son imagination, face à des personnages réels ou fictifs. Avec beaucoup de perplexité devant ce sinistre, il se souvient de la rencontre avec l'écrivain portugais José Maria Ferreira de Castro (1898 - 1974) :

Assim, de uma porta que não mais existe, vi sair Ferreira de Castro, envolto no seu capotão friorento, no nosso último encontro. E tanto a porta quanto o amigo se transformariam para o reino da memória. Se a porta ainda existisse, era meio caminho andado para a desejada ressurreição do romancista. Sem ela, dou por mim a procurá-lo, aturdido, perplexo, e a cena se repetirá quanto a outras imagens que guardo comigo, suscetíveis de refluírem à tona de minha consciência. Sei que, de volta a Lisboa, andando pelas calçadas que as chamam lamberam sem destruir, hei de erguer a vista para as janelas invisíveis, em busca de um rosto, uma sacada, um balcão, e só o nada estará ali para corresponder à minha perplexidade¹⁴³.

Dans ses journaux, Josué Montello insiste sur le fait que l'acte d'écrire est une proposition pour la postérité, car pour lui, les mots sont transformés en œuvre d'art tout en fixant un visage, un regard, un sourire, un drame, une vie, et que la littérature est le miroir qui va perpétuer ces images. Comme nous le verrons dans ce passage, toujours sur l'incendie de Lisbonne :

Perdurarão por eles os textos literários que os espelharam, se esses textos trouxerem em si a perenidade da obra de arte. Mas não de faltar-lhe os olhos que em verdade os vejam e admirem, para os reconhecerem no romance, no poema, na crônica, no conto, na página evocativa¹⁴⁴

En plus de ces sujets abordés, il nous décrit l'inspiration pour écrire certains de ses livres, ainsi que son processus de composition narrative des romans suivants : *Antes que os pássaros acordem* (1987) ; *A última convidada* (1989) ; *Uma sombra na parede* (1995) ; *Um beiral para os bem-te-vis* (1989) et *O camarote vazio* (1990). C'est ainsi que l'auteur nous livre la clef de la construction de son style et les motivations ou les choix de ses thématiques, ou encore comment celles-ci ont été développées, selon ses minutieuses recherches. Tout cela sans pour autant compromettre la formation de l'imaginaire du lecteur, l'une des principales fonctions du texte littéraire.

143 *Id.*, p.647.

144 Josué Montello, *op. cit.*, 1998 , p.647.

Il est possible d'affirmer que les journaux de Josué Montello constituent à eux seuls sa biographie, mais ils sont, surtout, sa mémoire. Nous découvrons ainsi un auteur dédié à l'écriture, soucieux d'enregistrer l'éphémère et aussi de contribuer à la construction de la mémoire collective de son pays, de sa ville, São Luis, qui sera plus que jamais remémorée dans son dernier journal, le *Diário da Madrugada* (1990 à 1995). Nous percevons également un auteur plus nostalgique de son pays, car nombreux sont les articles dédiés à São Luis, où il utilise souvent le mot *saudade* pour décrire son sentiment par rapport à sa ville natale : « *É natural que, longe daqui, tenha saudade do canto de trabalho que minha terra me deu. O melhor de minhas saudades mora neste lugar*¹⁴⁵ ».

D'emblée, nous pouvons remarquer que les textes ici regroupés remettent les lecteurs à un passé plus lointain que celui du moment de son écriture, ce qui va renforcer leurs caractères mémorialistes. A l'exemple de l'une des premières pages où il commence avec ces mots : « *Guardo comigo, ajudado pelas notas que então tomei, a lembrança nítida da tarde em que, na Academia Brasileira, dei com o meu velho amigo Augusto Meyer (...)* » (Montello, 1998). Ce texte nous remonte à une autre époque, c'est un souvenir d'avant 1970, année où le poète Augusto Meyer est décédé. Ses remémorations vont encore plus loin quand il évoque ses quinze ans et sa solitude, à cause de la tuberculose qui l'a obligé à prendre une retraite pendant un mois dans une maison à la campagne près de São Luis. Dans ce même *Diário da Madrugada*, l'auteur se rappelle de son arrivée à Rio de Janeiro.

L'auteur, lui-même se décrit comme un mémorialiste. Néanmoins, pour lui, écrire des mémoires n'est pas se cacher dans le passé et les mémoires se construisent avec d'autres mémoires :

A memória é o passado no presente. Ao trazer de volta o passado, na poesia das recordações, vai-se mesmo além – alcança-se o futuro, como Proust, que reviveu a *belle époque*, ou como Saint Simon, que fez da memória dos outros o pretexto para a perenidade de si mesmo, ressuscitando para quem o lê a corte de Luís XIV¹⁴⁶

Cette pensée s'approche de celle de Maurice Halbwachs (1997), sur les relations entre la « mémoire individuelle » et la « mémoire collective » car, comme nous l'avons vu

145 *Id.*, 1998, p.813.

146 Josué Montello, *op. cit.*, 1998, p. 383.

dans le premier chapitre : il existe un lien profond entre la mémoire subjective et la mémoire collective, puisque la mémoire est dynamique, modifiable et sélective, construite ainsi, collectivement.

Pour cette raison, il se rendait souvent à certains endroits comme les anciennes librairies et l'Académie Brésilienne de Lettres, d'où l'auteur fera de nombreuses références à ses confrères, dont une grande partie était déjà décédée au moment de l'écriture de ses derniers journaux, parmi eux se trouve son ami Viriato Corrêa et l'ancien président de l'Académie, Austragésilo de Athaíde, mort en 1994. Ce fait amène Josué Montello à en assumer le poste, un an plus tard. Ainsi nous pouvons constater que l'écrivain avait le désir de partager avec ses lecteurs, non seulement les souvenirs de ses réussites, mais aussi ses angoisses devant la pérennité de la vie.

Dès les premiers articles nous remarquons que le sentiment de nostalgie est présent dans ce journal, étant donné les évocations des souvenirs de sa jeunesse, comme ses premiers poèmes ; sa première professeur de français au Lycée ; son arrivée à Rio de Janeiro ; sa famille ; la tristesse d'avoir perdu sa sœur Elizabeth, une jeune fille à l'âge de 17 ans ; son mariage et ses enfants. Les auteurs comme Chateaubriand et Proust sont souvent évoqués, comme une concordance avec l'idée que, selon lui, tout le roman plonge dans le passé et d'une certaine façon récupère une partie de l'histoire. Cette condition est présente dans la plupart de ces romans, comme il nous l'annonce dans son nouveau livre, considéré comme un roman historique, *O baile da despedida* (1992).

C'est dans le *Diário da Madrugada* où nous trouvons des informations sur les recherches faites pour l'écriture de ce roman, ainsi que de l'œuvre *Os tambores de São Luis* et ses personnages historiques, et également les premières idées pour le roman *Noite sobre Alcântara* (1978). Il révélait aussi ses stratégies pour la composition du roman politique *A coroa de Areia* (1979). Le présent *Diário* apparaît ainsi, non seulement comme une tentative de reconstruire le passé, mais aussi et surtout l'aboutissement de toute une vie publique, dont l'ambition la plus grande serait d'écrire et de publier ses livres, avec la lucidité qu'il avait de son temps présent, malgré son âge déjà avancé.

Lors de l'analyse des journaux intimes de Josué Montello, nous rejoignons l'idée de Maurice Halbwach (1950, p. 75) quand il affirme que « le souvenir est une reconstruction du passé aidé par les données empruntées du présent »¹⁴⁷. Autrement dit, l'image du passé change selon la vision du monde et les valeurs de l'époque où le sujet a vécu. Ainsi, tout en observant l'ensemble de sa production journalistique nous pouvons constater que cet auteur nous donne des images d'un passé parfois différent de ceux avec lesquels nous étions habitués. C'est pourquoi il conviendra d'étudier les *Diários* de Josué Montello de façon plus approfondie, car ceux-ci apparaissent comme un important registre de plus de quatre décennies de la société brésilienne dans le domaine des lettres, des arts et de la politique.

1.2 – La contribution de Josué Montello à la culture brésilienne

A l'âge de quinze ans Josué Montello était déjà enseignant d'école privée à São Luís, en même temps qu'il donnait des cours de soutien scolaire. Ce que lui a permis, avec ses premiers salaires, de commencer sa collection d'œuvres littéraires dont celles des écrivains portugais comme Eça de Queiroz et Camillo Castelo Branco. Ce dernier, avec l'écrivain brésilien Machado de Assis, sont considérés comme ses grands maîtres lusophones, ayant une grande influence sur son style, ainsi que les écrivains français tels que Stendhal, Chateaubriand, Anatole France, Balzac et Proust vont avoir une place très importante dans la pensée de cet écrivain.

Josué Montello faisait partie de la société littéraire nommée le *Cenáculo Graça Aranha*, créée par l'écrivain Antonio Lopes, où adhéraient également les nouveaux écrivains *maranhenses* modernes. À cette époque, il signait ses poèmes avec le pseudonyme de « *Sá Tanaz* », étant donné qu'il évoquait une tonalité sarcastique par rapport à la société *ludovicense*. Désormais, il n'arrêterait pas de publier des articles et des poèmes dans les principaux journaux de la capitale, à savoir, *A tribuna*, *Folha do Povo* et *O imparcial*¹⁴⁸.

147 Maurice Halbwachs, *Memória coletiva*, São Paulo, Civilização brasileira, 1950, p. 75.

148 Pendant longtemps, au Brésil, les journaux imprimés ont été le principal moyen d'accès et de diffusion des œuvres littéraires. La plupart des écrivains ont contribué ou travaillé pour des journaux, soit par des textes littéraires, soit par la critique et l'analyse des œuvres. Certains de ces périodiques circulent encore,

Cependant, le jeune écrivain rêvait d'aller plus loin. Intéressé à comprendre l'histoire de son pays et de sa culture, il avait soif de connaissance d'autres mondes, tels ceux des romans qu'il lisait. Dans cette conjoncture, il part à Belém, au Nord du Brésil, où il va publier, avec un autre jeune écrivain Nélio Reis son premier livre, *História dos homens de nossa história*. Toujours à Belém, il est élu membre de l'Institut Historique et Géographique de l'État du Pará, où il va, également, à travers ses articles et chroniques, donner sa contribution à quelques journaux et magazines de cet État.

Josué Montello a quitté sa ville natale, São Luis, à l'âge de 19 ans ; malgré cela, ce temps a été suffisant pour que cette ville soit source d'inspirations, l'espace physique de la majorité de sa production romanesque. En 1937, après avoir passé quelques mois au Nord du Brésil, il arrive à la ville de Rio de Janeiro, à l'exemple des nombreux écrivains *maranhenses* du siècle précédent qui voyaient cette métropole comme un endroit très propice à la réalisation de leurs projets littéraires, dû à son caractère cosmopolite, ce que différait de certaines villes du *Nordeste* brésilien, à l'instar de São Luis et Salvador qui gardaient leurs caractères oligarchiques.

Dans cette ville, il va adhérer au groupe des intellectuels qui ont fondé le *Dom Casmurro*, le plus important hebdomadaire littéraire de l'époque, dirigé par l'écrivain Alvares Moreira. Sa pensée va devenir connue par ses articles et critiques littéraires publiés dans les plus importants journaux de la *Cidade Maravilhosa* à l'exemple de *A Manhã*, *O Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *A Vanguarda* et *O Jornal do Comércio*.

Son travail ne se résumait pas seulement à écrire des articles dans les journaux, car peu de temps après son arrivée à Rio de Janeiro il avait déjà réussi le concours pour un poste au Ministère de l'Éducation du Brésil. C'est ainsi que l'éducation va prendre une place très considérable dans sa vie, à tel point qu'il va devenir Inspecteur général de l'enseignement commercial (Rio de Janeiro, 1937) ; responsable pour le plan de la réforme de l'enseignement primaire de l'État du Maranhão (1946) et Membre du Conseil fédéral de l'Éducation (1961-1967). À cette occasion il publie à São Luis le livre intitulé

comme *O Imparcial*. D'autres, déjà disparus, peuvent être trouvés dans les archives publiques de la ville de São Luis, comme documents importants de la mémoire culturelle de l'État de Maranhão. Nous avons pu consulter quelques-unes des copies des journaux *maranhenses* dans la collection numérique de la Bibliothèque Benedito Leite, à São Luis et dans la collection numérique de la Bibliothèque nationale de Rio de Janeiro.

Reforma do ensino normal no Maranhão (1946), où il renforcera l'idée de l'importance de l'éducation pour le développement social, culturel et économique de cet État. Il convient de signaler ici qu'en 1945, plus de 55% de la population *maranhense*, à l'âge de la majorité, était constituée par des analphabètes.

Dans ses mémoires, l'écrivain évoque aussi sa passion pour le métier d'enseignant, vu que nombreuses sont les occasions dont il parle, de façon détaillée, de ses expériences comme professeur. En 1953, invité par l'*Itamaraty* (Ministère des relations extérieures du Brésil), il a mis en place et a dirigé, pendant deux ans, le cours d'*Estudos Brasileiros da Universidad National Mayor de San Marcos*, à Lima au Pérou. Pendant son séjour dans ce pays l'écrivain va approfondir les études dans la littérature péruvienne, tout en analysant les œuvres des auteurs comme Raul Porras Barrenechea, Henrique Lopéz Albuja et Ricardo Palma. Les visites successives qu'il rendait au *Museo de la Cultura Peruana*, alliées à la découverte de la littérature de ce pays, lui ont fait réfléchir sur la culture amérindienne qui, selon lui, au contraire de ce qui s'est produit au Brésil, où le colonisateur portugais a détruit ce peuple, en lui imposant son style de vie, l'Amérindien péruvien a été vaincu mais ne s'est pas soumis au colonisateur espagnol.

Pour Josué Montello (1984, p. 158), l'Amérindien de Gonçalves Dias et celui de José de Alencar est un personnage embelli par l'imagination de ces écrivains du Romantisme. La génération suivante n'a pas exprimé d'autres révoltes que celles contre l'esclavage. Pour lui, l'écrivain Lopéz Albuja, non seulement a donné son témoignage, comme a également dénoncé, dans son œuvre, les aspects douloureux de la condition sociale de l'Amérindien péruvien. C'est ainsi qu'est né en lui le désir de faire de son écriture un instrument de réflexion et de dénonciation de ces conditions de vie en faveur d'une partie de la population brésilienne, comme celle des Noirs et des Amérindiens.

L'écrivain *maranhense* ne se limitera pas seulement à parler de la culture brésilienne, mais de révéler la présence d'une littérature locale au Brésil. Cette même stratégie il l'adoptera en Espagne à l'occasion de son séjour comme professeur de littérature à l'Université de Madrid. Il a pu observer que, malgré l'intérêt des étudiants pour la littérature brésilienne, il manquait dans ce pays une collection bibliographique. Ainsi, il a eu la préoccupation de diffuser la littérature de son pays, tout en organisant une

exposition de livres brésiliens à l'Association Nationale des Écrivains et Artistes. Cependant, son ambition va plus loin, lorsqu'il a l'idée de créer une bibliothèque brésilienne à Lima. De cette façon, avec la collaboration de l'Institut National du Livre, à Rio de Janeiro, il a réussi à transporter plus de deux mille exemplaires destinés à l'Université de San Marco.

Après deux ans passé au Pérou, Josué Montello est de retour au Brésil, dès lors, il devient collaborateur permanent du *Jornal do Brasil* et de la revue *Manchete*. Déjà élu à l'Académie Brésilienne de Lettres, il va diviser son temps entre l'Académie et les occupations de son métier de Professeur, sans négliger son travail d'écrivain, dédié à la critique littéraire et à l'écriture de ses nouveaux romans.

Comme Professeur du cours d'Organisation de Bibliothèques du Service Publique, il sera invité par le directeur de la Bibliothèque Nationale à faire le plan de la réforme général de l'Institut Bibliographique. De cette façon, il met en place les nouvelles bases académiques des cours de la Bibliothèque Nationale, où il deviendra plus tard professeur de Littérature Portugaise du Cours Supérieur de Bibliothéconomie. Il est nommé Directeur Général de cette institution où il apportera de remarquables innovations, comme celle des publications des livres et magazines ; la divulgation des principales pièces iconographiques de la bibliothèque ; l'installation du service de microfilms, l'installation du service de lamination Barrow pour la préservation des documents rares ; ainsi que la restauration de quelques collections rares comme les originaux des gravures du peintre allemand Albrecht Dürer.

Avant d'être professeur à Madrid, Josué Montello occupe le poste de Professeur de Littérature Brésilienne à Lisbonne. Dans cette ville, il faisait aussi partie, comme membre, de quelques organisations liées à la culture, comme l'Académie internationale de la culture portugaise de Lisbonne; l'Académie des sciences de Lisbonne; la Société de Géographie de Lisbonne et l'Académie Portugaise d'Histoire, de Lisbonne.

Son séjour dans cette ville lui rappelle sa ville natale, car il exprime son émotion d'avoir trouvé une ville de São Luis amplifiée, étant donné la similitude des ces deux villes. Comme si la deuxième était une « miniature de la première » (Montello, 1984, p.

584) : les mêmes *sobrados de azulejos* ; les mêmes *mirantes*, les mêmes *lampiões*. L'auteur commente sur le fait que ces deux villes ont les mêmes noms de rues et places : *Largo do Carmo* ; *Rua da Paz* ; *Rua das Flores* ; *Rua do Sol*. Pour lui, ça veut dire que les Portugais qui habitaient à São Luis « se souciaient de préserver la mémoire de Lisbonne de l'autre côte de l'Océan » (Montello, 1984, p. 584).

Ses impressions sur la société de Lisbonne sont décrites avec précision dans son *Diário da manhã*, Selon Josué Montello, le Portugal est une nation polémique face à ses grandes personnalités publiques, par exemple le Marquis de Pombal qui correspond à un diviseur d'idéologies, car, si d'un côté il est adoré comme le héros de la reconstruction de Lisbonne, après le tremblement de terre, d'un autre côté, il a toujours des adversaires, parmi eux, l'écrivain portugais Camilo Castelo Branco. En 1958, pour des divergences politiques avec l'ambassadeur du Brésil, et surtout pour préserver sa liberté d'expression, il demande sa mutation à l'Université de Madrid.

Contrairement à ses contemporains, Josué Montello a été élu à la fauteuil 29 de l'Académie Brésilienne de Lettres très tôt, à l'âge de 38 ans, à l'époque il avait publié son premier roman *Janelas Fechadas*. Avant d'être intronisé à cette institution, il connaissait déjà l'ambiance et même les querelles des académiciens, car, dès son arrivée à Rio de Janeiro, il reçoit l'invitation pour être conférencier à l'occasion du Séminaire de commémoration du centenaire de Machado de Assis. Désormais, l'écrivain commence à tracer son chemin d'académicien, tout en se faisant connaître par ses futurs confrères, avec l'encouragement de quelques écrivains comme Manuel Bandeira et Viriato Corrêa. Ce dernier a joué un rôle très important à l'intronisation de Josué Montello à la *Casa de Machado de Assis*.

En tant que immortel de l'Académie, Josué Montello a développé un travail remarquable dans cette Institution. Pour lui, *A Casa de Machado de Assis* ne devrait pas être seulement un lieu de rencontres entre les intellectuels, avec des longues réunions, parfois un peu tendues, comme celle qu'il décrit à l'occasion de la réforme orthographe de la langue portugaise. L'Académie doit accomplir sa mission qui est celle de se dédier entièrement à la langue et à la culture du pays. Ainsi, Josué Montello est à l'origine du défi de faire publier par la Presse Nationale le Dictionnaire de l'Académie, déjà élaboré par la

génération d'avant. De janvier de 1994 à décembre de 1995, il occupe la présidence de l'Académie Brésilienne de Lettres où il a fait de nombreuses réformes administratives, ainsi que les transformations en vue d'un renouveau de son bâtiment, une réplique du petit Trianon à Versailles, qui a été offert par la France pour servir de siège à l'Académie Brésilienne.¹⁴⁹

Josué Montello faisait également partie de l' *Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão* et de l'Académie *Maranhense de Letras*. De celle-ci, il a dû s'en éloigner pendant un certain temps. Selon le témoignage donné par l'auteur lui-même, il a dû demander sa démission de cette Académie à la suite d'un incident particulier : en apprenant la démolition de son ancien immeuble pour la construction d'un plus moderne, l'auteur, s'est opposé fermement à cette idée, car pour lui ce bâtiment fait partie de la mémoire culturelle de l'État du Maranhão. Cependant, cet argument n'a pas suffi à convaincre ses confrères qui s'étaient décidés à mettre fin au vieux bâtiment. De cette façon, de retour à Rio, il a fait les démarches afin que celui-ci soit classé par le patrimoine culturel. La demande fut accordée, ce qui provoqua l'indignation d'une partie des membres de l'Académie, de sorte que l'écrivain demanda finalement sa démission, pour se réconcilier quelques années plus tard.

Malgré tous ces événements, Josué Montello pensait toujours à sa ville, à son patrimoine historique et culturel. Pour lui, agir en faveur de la préservation de sa mémoire culturelle était un devoir qu'il se devait d'accomplir. Ainsi, l'une des importantes activités à l'époque où il faisait partie du Conseil Fédéral de Culture (CFC)¹⁵⁰, entre les années 1966 et 1967, a été l'organisation et l'implantation du Musée Historique et Artistique du Maranhão, situé dans la capitale de cet État. L'auteur a essayé de mettre en place un ancien projet qui avait pour but de créer dans chaque ville du Brésil une *Casa de Cultura*.

149 En 1923, le gouvernement Français a attribué à l'Académie brésilienne des lettres un bâtiment, réplique du Petit Trianon de Versailles, construit l'année précédente pour abriter le pavillon de la France à l'Exposition internationale commémorant le centenaire de l'indépendance du Brésil à Rio de Janeiro. (Fonte : https://www.academia.org.br/Petit_Trianon_|Academia_Brasileira_de_Letras).

150 Le Conseil Fédéral de Culture (CFC) a été créé par le gouvernement fédéral par le Décret n° 74, en substitution au Conseil National de Culture (CNC). Ce Conseil était composé par des intellectuels spécialistes en art et littérature qui possédaient une grande expérience dans le domaine de la gestion publique, à exemple de Adonias Filho, Afonso Arinos, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo, Manuel Diegues Junior, Rodrigo Mello Franco, Josué Montello, parmi d'autres. Pour Calade (2010), même s'il était un « conseil de notables », c'est à partir de ce moment que la culture commence à être pensée comme un champ différencié de l'éducation avec ses propres lois, projets et actions.

L'idée était de créer dans chaque capitale une sorte de galerie itinéraire pour recevoir une partie de la collection du Musée Historique National. Cependant cela n'a pas été possible par manque de ressources financières. C'est ainsi que, devant l'impossibilité de réaliser son projet majeur, quelques années plus tard, avec l'aide d'autres artistes, de certains écrivains et avec les donations des mobiliers, des tableaux, des reliquaires et en plus de la collection venant de Rio de Janeiro, il a pu mettre en place, dans la ville de São Luís, le Musée Historique et Artistique du Maranhão.

De ce fait, nous pouvons constater que, bien que Josué Montello ait quitté le Maranhão pour vivre à Rio de Janeiro, au Pérou, ou en Europe, sa contribution culturelle a été très importante pour la ville de São Luís. C'est pourquoi, il est important de signaler ici la période où il était Recteur de l'Université Fédérale de Maranhão, d'où il reçoit le titre de *Docteur Honoris Causa*. À cette occasion il fut responsable de l'acquisition et du renouvellement du bâtiment qu'abrite aujourd'hui le Mémorial de cette institution, il a également acquis un imposant immeuble en état de dégradation, placé au Centre Historique et qui a été renouvelé 17 ans plus tard. Ce bâtiment accueille, actuellement, le Département de Culture de l'Université Fédérale comme un important centre de manifestation culturelle de la ville, connu comme le *Palacete Gentil Braga*.

L'idée de créer au Centro Historico de São Luís une *casa de cultura* avec les écrivains du *Cenáculo Graça Aranha*, est partie de Josué Montello. Néanmoins, n'ayant pas de réponse de la part des autres intéressés, il a décidé de la créer tout seul, avec l'aide du gouvernement de l'État du Maranhão. Ainsi, la *Casa de Cultura* Josué Montello a été créée par la loi 4.351 du 31 octobre 1981, destinée à promouvoir des études, de la recherche et du travail dans les domaines de la littérature, des arts, des sciences sociales, de l'histoire et de la géographie. Au moment de son inauguration, elle disposait déjà d'une bibliothèque spécialisée dans le domaine de la littérature avec une collection bibliographique de plus de vingt mille exemplaires, dont une importante partie a été cédée par l'écrivain de son vivant. Nous trouvons aussi un musée d'archives personnelles de l'écrivain contenant ses diplômes, ses médailles, des manuscrits, des lettres, des photographies et un espace dédié à la littérature française.

Les exemples cités ci-dessus nous donnent une dimension de combien cet auteur a été actif dans la création d'instances culturelles brésiliennes, mais leurs actions s'étendent aussi à l'étranger, comme nous l'avons vu au Pérou. De la même façon, en tant que conseiller culturel de l'Ambassade du Brésil à Paris, l'une de ses missions fut celle de diriger la galerie Debret, intégrée à l'Ambassade, réservée à la diffusion de la culture brésilienne à travers les manifestations artistiques et littéraires. Seulement, pour lui, cet espace n'était pas en conformité avec les besoins de ses activités. Ainsi, le conseiller culturel va jouer un rôle fondamental, puisque il va réaliser l'expansion de cette galerie, toujours avec la même idée de la dynamiser pour aller au-delà d'une salle aménagée pour des expositions ou réceptions, pour aboutir à un lieu de production, divulgation, et d'échanges d'expériences culturelles, en tant qu' « instrument d'action » en faveur de la culture brésilienne:

Sa contribution en tant que conseiller culturel auprès de l'ambassade du Brésil, de 1969 à 1971, s'étend également à des activités comme membre de l'Association Internationale de critiques Littéraires, de Paris, et aussi à la diffusion de la langue portugaise, car il s'est appliqué à développer l'enseignement de cette langue dans les lycées français. De retour de sa première mission diplomatique à Paris, il est invité à faire partie du Comité d'honneur de l'Association culturelle franco-brésilienne de Rio de Janeiro.

Il apparaît clairement que Josué Montello avait un devoir de préserver la mémoire qui s'est manifesté par sa préoccupation constante de la mise en place d'établissements qui favorisaient la production sociale de mémoires, non seulement comme des lieux dignes de souvenirs, où la mémoire se cristallise et se réfugie, mais d'ateliers où elle travaille et les traditions se forment. De cette façon, nous pensons qu'il est possible d'établir ici une correspondance avec la notion de « lieux de mémoire », de Pierre Nora, qui défend l'idée que ces organismes culturels, même s'ils sont « géographiquement situés », transcendent la matérialité et cherchent la nature et le sens du mémorisé. La quête de Josué Montello se constitue ainsi en trouvant ce sens à partir de ses mémoires et celles de tous les auteurs qu'il lisait, celles-ci comprises comme des éléments qui « restaurent le présent à lui-même » (Nora, 2011, p. 412).

En tant qu'Ambassadeur du Brésil auprès de l'UNESCO, de 1985 à 1989, toujours intéressé par la thématique de la mémoire historique et culturelle, il va développer une recherche sur des documents et des articles journalistiques ayant un rapport avec l'histoire du Maranhão, dans les archives européennes, travail commencé par le poète Gonçalves Dias et par le journaliste João Francisco Lisboa, dans les archives et bibliothèques du Portugal et d'Espagne. Cependant, nous n'avons pas trouvé dans ses *Diários* d'autres informations concernant le résultat de ces recherches.

A Paris, Josué Montello écrivait des articles pour le *Jornal do Brasil*, où il abordait des aspects de la vie littéraire, culturelle et politique française. Cette multitude d'articles constitue une œuvre aussi bien journalistique que littéraire dont l'exceptionnelle richesse est reconnue par l'Académie Française qui lui confère, en 1987, la Médaille de Vermeil, au titre du Rayonnement de la langue française.¹⁵¹ C'est la deuxième fois qu'il est honoré dans ce pays, vu que en 1981, il fut décoré de l'Ordre National du Mérite par les Forces Armées Françaises et son nom a été inclus dans la Légion d'Honneur. Pour lui, sa mission comme Ambassadeur de l'UNESCO était bien accomplie et la reconnaissance de Brasília au patrimoine mondial, comme le premier bien brésilien représentant de la modernité, était son travail le plus intrépide. C'est dans le *Diário da noite iluminada*, le cinquième de la série de ses journaux, où l'on trouve tout l'itinéraire de sa mission diplomatique.

En plus de sa vie diplomatique, d'écrivain, de professeur et de sa vie d'académicien, il a occupé d'autres postes plus politiques, parmi lesquels nous pouvons citer ceux de : Directeur-Général de la Bibliothèque nationale (à partir de 1947) ; Directeur du Service national du théâtre ; Secrétaire-Général de l'État du Maranhão (1946) ; Sous-Chef de la Maison civile de la Présidence de la République (1956-1957) ; Directeur-Général du Musée historique national ; Fondateur et Directeur du Musée de la République ; membre du Conseil fédéral de la Culture, d'où il devient Président (1967-1968) ; membre de la Direction de la Bibliothèque de l'armée (1961-1968) et membre du Conseil National de Politique Culturel (1993). Certains de ces postes seront abordés, avec plus de détails dans la section suivante.

¹⁵¹ Nous trouvons pertinent d'ajouter, à la fin de ce travail, dans les annexes, le Discours sur les prix littéraires et l'état de la langue, par Maurice Druon, Secrétaire perpétuel, le 10 décembre 1987, à l'occasion du « palmarès » de l'Académie Française, quand Josué Montello a reçu la médaille de vermeil, au titre du Rayonnement de la langue française.

1.3 – Josué Montello et la politique

Nous souhaiterions ici souligner que Josué Montello, étant un écrivain intéressé dans la mémoire collective de son pays, peut être aussi considéré comme un témoin d'une période politique très compliquée au Brésil, à savoir les coups d'État de 1930 et celui de 1964.

Dans le *Diário da manhã*, l'auteur nous révèle, quelques épisodes liés à la politique de cette époque. L'un des plus marquants s'est passé quand il arrive à Rio de Janeiro, en 1937 : le coup d'État pour l'implantation de *l'Estado Novo*, au Brésil. Dans ce même livre, l'auteur parle du suicide de l'ancien président Getúlio Vargas qui, pour lui, était une sommité historique de sa génération, considéré comme « le vieux héros » de la Révolution de 1930. Néanmoins, Josué Montello ne cachera pas ses impressions sur ce président, car ses méthodes de gouverner sont fortement critiquées dans ses chroniques journalistiques. En tant que Directeur de la Bibliothèque Nationale, un poste qui faisait partie de l'administration publique, l'écrivain *maranhense* a continué à exprimer ses pensées sur la politique de son pays, et par conséquent, peu de temps après, il a été démissionné.

Quand il était jeune, il fut invité à participer à des partis aussi bien des « radicaux d'extrême droite » que des « communistes » à São Luis et à Rio de Janeiro, mais il refusa toute affiliation de parti, à cause de sa répulsion pour toute forme de dictature, malgré cela, nous avons appris sa tentative pour se présenter aux élections de Député de l'État du Maranhão, en 1950. Cette tentative ayant échoué, cela lui a permis de prendre conscience que sa vocation était plutôt celle d'un écrivain critique et spectateur plutôt qu'un acteur de la vie politique. C'est lui même qui explique à la fin de son *Diário da Manhã* (p. 663) qu'il ne fera jamais l'option politique, car son art c'est l'écriture. Ce qui n'a pas empêché l'écrivain de jouer un rôle dans la vie politique du Brésil à travers les postes qu'il occupait, ses œuvres et ses articles publiés dans les journaux.

De cette façon, sa participation dans la politique brésilienne est plus importante en 1956, quand il exerce le poste de *Sous Chef* de la *Casa Civil* à côté du Président Juscelino Kubitschek, comme nous l'avons déjà vu, avec qui il tenait une grande relation d'amitié. Cependant, il ne cachera pas son embarras devant un poste très bureaucratique qui lui

demande beaucoup de temps et lui empêche de vivre pleinement sa vocation d'écrivain. Ainsi, un an plus tard, il quittera ce poste pour celui de Professeur de Littérature brésilienne à la Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne.

Selon Josué Montello, un écrivain ne doit rendre service à aucun parti politique, en évitant aussi d'être soutenu par aucun d'entre eux, car l'engagement dans un parti politique entraîne une soumission de la pensée de l'homme de lettres. Néanmoins cela ne veut pas dire que l'écrivain doit vivre hors de la vie politique, au contraire, la politique fait partie de sa position face à la réalité de son temps et de la société à laquelle il appartient :

Nada mais correto do que reconhecer que nós, escritores, também somos uma parcela do todo político. O que não devemos é subordinar nossa obra de arte à solução política, visto que essa solução traz consigo a limitação do poema, do romance, da novela, da peça de teatro. Testemunho sim; denuncia, sim. Mas sem a propaganda da solução política¹⁵².

Ainsi, Josué Montello utilise ses textes pour témoigner et dénoncer, sans aucun engagement politique, même s'il avait quelques amis au pouvoir. Dans le *Diário do entardecer*, nous trouvons des registres des actions de la police politique, pendant l'un des moments les plus tendus de la dictature au Brésil, comme témoigne l'écrivain dans ce passage :

E à medida que o locutor a transmite numa voz de anúncio, nós nos entreolhamos, perplexos, assombrados; estarrecidos com a decretação de um novo Ato Institucional, muito mais forte que o de 1964. (...) compadecido da democracia brasileira, que de todo se desfez, reduzida a cacos, com o novo ato revolucionário, enquanto eu afasto as mãos, também perplexo, também estarrecido, sem saber o que responder. Depois, de cabeça baixa, cada um de nós desce os degraus da escada, com a impressão de que algo nos esmaga¹⁵³.

En France, il exprime son angoisse et sa douleur en apprenant les nouvelles en provenance du Brésil, comme celles des prisons et des tortures, en plus du « terrorisme culturel », la suppression des droits politiques, l'exil des enseignants, des artistes et des politiques. Ainsi, ses *Diários*, vont apparaître comme une dénonciation de la violence de cette époque que, pendant très longtemps, pour des intérêts de certains politiques, a été

152 Josué Montello, *op. cit.*, 1991, p. 37.

153 Josué Montello, *op.cit.*, 1991, p. 162.

dissimulée dans la mémoire historique de ce pays. Prenons l'exemple de ce passage où il dénonce l'action d'une certaine *Polícia política* : « *Dói ver no jornal de Paris a patricia de perna quebrada, ao pé da escada do avião, a caminho do exílio, como tantas outras, vítimas do mesmo rigor da Polícia política.* » (Montello, 1991, p. 268). Dans le même *Diário*, il reprend l'épisode, avec plus de détails et donne le nom du journal qui a diffusé la nouvelle. Ainsi, nous constatons le sentiment de tristesse, mais aussi de révolte de l'écrivain face à la brutalité et à la violence de l'époque :

Tristeza de ver, no recorte de *Le Figaro*, em destaque; a fotografia de uma brasileira embarcando na cadeira de rodas para o exílio - com as pernas partidas pela Polícia política de meu país. (...) humilhado, triste, a sentir mais forte a vontade de ir embora, para dizer no Brasil aos que torturam, aos que matam, aos que prendem, que não é esse o caminho para construir uma grande nação¹⁵⁴.

Dans ce passage, Josué Montello exprime sa volonté de retourner au Brésil pour dire au détenteurs du pouvoir que ce n'est pas ainsi que l'on fait un grand pays. Toutefois, nous observons que l'auteur dans ses textes évitait d'utiliser le terme *regime militar*, préférant toujours la *Polícia política* ou ceux qui *torturam, matam, prendem* (torturent, tuent, emprisonnent). Nous pouvons l'expliquer par le fait que cet écrivain avait quelques amis militaires, de cette façon, il évitait de généraliser. En même temps nous apprenons dans ses chroniques que l'auteur, à Paris, côtoyait et fréquentait des personnalités comme l'écrivain Jorge Amado, le journaliste Edmundo Moniz, le professeur Josué Castro et le président Juscelino Kubistchek, tout en risquant de perdre son poste à l'ambassade, car ceux-ci étaient fichés par le Régime Militaire et d'autres exilés.

Il est un auteur à la fois admiré et contesté, étant donné que, pendant les deux périodes qui comprennent les dictatures au Brésil, il a accepté quelques postes, comme par exemple, celui de Président du Conseil National de Culture. Selon Diogo Cunha (2015), Le Conseil fédéral de la culture (CFP), créé par Josué Montello en 1967, faisait partie de la « structure culturelle conservatrice », parmi lesquelles faisaient partie des institutions comme l'Académie Brésilienne de Lettres (ABL), ainsi que l'Institut Historique et Géographique Brésilien (IHGB). La priorité de ce conseil était de « renforcer les

154 Josué Montello, *op.cit.*, 1991, p. 297.

domaines considérés comme fondamentaux dans la préservation de la mémoire nationale »¹⁵⁵.

L'écrivain *maranhense* fut le responsable pour l'organisation et l'installation du Conseil Fédéral de Culture, d'où il est devenu son premier président. Toutefois, dans l'un de ses articles, publié dans le journal *O Correio da Manhã*, il fait connaître sa position contre le « certificat d'idéologie » distribué par le ministère de l'Éducation à tous les fonctionnaires des universités publiques et privées. Ce document consistait en un code de conduite dans l'enseignement public qui avait pour but d'empêcher la diffusion de certaines pensées contre le régime militaire. L'auteur affirme qu'un tel décret va à l'encontre de ses convictions et principes démocratiques et qu'il ne contribue en rien au rétablissement démocratique du pays. Ainsi, un an plus tard Josué Montello quitte le poste de Président du Conselho Federal de Cultura. C'est de cette façon qu'il défend la liberté d'expression et suit sa carrière littéraire comme, selon lui, un écrivain indépendant, un auteur au service de la culture.

Le fait que cet auteur appartenait à l'Académie Brésilienne de Lettres et par conséquent, considéré comme un intellectuel de l'élite conservatrice, amenait certains chercheurs à le placer dans une position politique du côté des partis de centre ou même de droite, comme le souligne Cunha (2015) :

Les intellectuels forment une élite restreinte qui fréquente en général les mêmes lieux : facultés, cafés, rédactions des journaux, associations littéraires, Itamaraty (ministère des Affaires étrangères), partis politiques, gouvernement. (...) Parmi ces lieux de sociabilité l'Institut historique et géographique brésilien (IHGB) mérite un regard particulier. Cette institution, l'ABL et le Conseil fédéral de la culture (CFC) forment ensemble ce que j'ai appelé une « structure culturelle conservatrice » (Cunha 2014, 130) dans laquelle circulaient les élites de droite. Les militaires eurent recours à ceux qui les fréquentaient, non seulement pour l'élaboration de la politique culturelle du régime, mais également pour pourvoir les postes de la haute administration ou se doter de conseillers politiques écoutés.

155 Diogo Arruda Carneiro da Cunha, « De la « Semaine révolutionnaire » à la « Révolution » de 1964 : itinéraires, réseaux et lieux de sociabilité de la « génération de 1922 » », *Brésil(s)* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 15 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/bresils/1687> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bresils.1687>

Nous pouvons être d'accord avec ce constat en ce qui concerne l'appartenance de Josué Montello à cette "élite intellectuelle", cependant, sa position en tant qu'écrivain appartenant à ces institutions ne prouve ni son affiliation ni son soutien au régime militaire des années qui suivent le coup d'État, comme nous pouvons le constater dans ses *Diários*, quand il se positionne contre la dictature militaire au Brésil. Interrogé sur le fait qu'à Sao Paulo il est appelé Jorge Amado de droite, il répond :

Atravessei vários movimentos políticos, no auge do conflito entre esquerdistas e direitistas, sempre fiel a estes dois princípios fundamentais: o respeito às ideias alheias e a defesa da liberdade. Considero-me engajado, não neste ou naquele partido, mas naquilo que presumo ser a minha verdade. Ou seja: aquela convicção profunda, que adveio de minha experiência pessoal. (...) Nem da direita nem da esquerda. Sempre fui fiel ao pensamento liberal. O mesmo pensamento que me levou a dar ao presidente Kubitschek a mais assídua colaboração ao longo de todo o seu governo, com o hiato do período em que estive na Espanha e em Portugal, como professor, e que se prolongou até a morte do ex-presidente, sobretudo na fase em que teve cassados os seus direitos políticos. (...) No plano literário, nunca fui colaborador do DIP, como tantos de meus confrades, inclusive comunistas, no esplendor do Estado Novo, quando eram fartas as tetas governamentais¹⁵⁶

Nous voyons que sa position politique a été bien synthétisée dans cet extrait, toutefois, cette pensée est plus explicite dans le roman *A coroa de Areia* (1979) où il recompose les révolutions brésiliennes de 1922 à 1935. Il a comme personnages principaux Reis Perdigão, Nelson de Melo, Fernando Perdigão, Astolfo Serra et le leader communiste Luis Carlos Prestes. Selon l'auteur, ce livre peut être considéré comme un témoignage historique, cependant, il reste toujours une œuvre de fiction. Ainsi, les *Diários* de Josué Montello apparaissent non seulement comme une autobiographie, mais tout autant comme un récit de mémoires permettant d'éclairer les enjeux politiques, sociaux et historiques dont il a pu témoigner.

156 Josué Montello, *op. cit.*, 1994, p. 217.

Chapitre II – La présence française dans la pensée et dans l’œuvre de Josué Montello

As águas literárias fluem sempre, em Paris, com a regularidade do Sena atravessando a cidade. E atravessando-a por entre as caixas de livros dos prestimosos buquinistas. Elas passam, e ajudam a passar a vida, como uma dimensão a mais dessa mesma vida.¹⁵⁷

Ce passage, trouvé dans l’une des chroniques de Josué Montello, de tonalité poétique, dénote la vision de l’auteur non seulement par rapport à la ville de Paris comme berceau de la culture, mais également par le plaisir qu’il avait à fréquenter les bouquinistes des quais de la Seine et, en outre, celui d’emporter toujours un peu de cette littérature avec lui. L’auteur nous révèle que beaucoup de ces vieux livres, immergés dans des caisses, sont là dans l’oubli, mais ils trouveront toujours quelqu’un pour les ramener à la surface. Et ces livres qui passent, comme les eaux de la Seine, aident à embellir et enrichir la vie, comme ils l’ont fait durant toute son existence. De la même façon, avec beaucoup de poésie, Josué Montello nous emmène dans la Seine/scène de la littérature française, où il rencontra ses meilleurs amis et maîtres.

Plus qu’un admirateur et passionné, cet écrivain était un profond connaisseur de la littérature française, la preuve en est la quantité d’articles et de chroniques qu’il a écrits sur ses auteurs et leurs œuvres. Nous trouvons les chroniques de Josué Montello sur la littérature française dans ses *Diários*, pourtant, la majorité de ces textes est réunie dans le livre *Areia do tempo*, dédié exclusivement aux articles publiés sur la France. Il s’agit d’un recueil de chroniques publiées, pour la plupart, dans l’hebdomadaire *Jornal do Brasil*, où l’écrivain, pendant 38 ans, était responsable de l’éditorial littéraire.

Dans la présentation d’*Areia do tempo*, Ivone Montello (2009, p. 48) considère que ce livre est « le résultat de l’incorporation du matériel précieux de la culture française au Brésil ». C’est un hommage à la France, pays objet de son immense admiration, où il s’est rendu à deux reprises pour exercer des fonctions diplomatiques : la première, de décembre 1968 à septembre 1970, en tant que Conseiller Culturel auprès de l’Ambassade du Brésil à Paris; et la seconde, du 4 novembre 1985 au 13 octobre 1989, pour le poste d’Ambassadeur du Brésil auprès de l’UNESCO. Ce livre constitue, ainsi, non seulement un

157 Josué Montello, *Areia do tempo : crônicas sobre a cultura francesa e seus autores*, org. Yvonne Montello, São Luis, Ed. SECMA, 2009, p. 48.

bon objet pour la critique littéraire française mais aussi une source de savoir d'ordre historique et culturel sur le Brésil et la France. C'est pourquoi, notre objectif dans ce chapitre sera de démontrer la forte présence et l'influence de cette littérature dans la pensée de cet écrivain, ainsi que dans son œuvre.

2.1. La présence française

Le livre *Areia do tempo* réunit 175 chroniques, écrites entre 1955 à 1993, sont des textes non seulement sur la scène culturelle française, mais aussi sur ceux qui y ont agi en tant qu' écrivains, artistes, philosophes, scientifiques. De cette façon Josué Montello présente aux lecteurs brésiliens des écrivains comme Michel de Montaigne, Molière, Racine, César Vichard de Saint-Réal, Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Sainte-Beuve, Gustave Flaubert, Edmond Goncourt, Anatole France, Jules Renard, Marcel Proust, Émile Zola, André Gide, Colette, Jean Paul Sartre, George Sand, Marcel Pagnol, parmi tant d'autres.

Dans plusieurs chroniques, Josué Montello exprime une sympathie intellectuelle pour ce pays, selon lui, la France et le Brésil sont liés par la culture, et la littérature a contribué à établir ce lien. Les premiers récits sur le Brésil publiés en France sont ceux du Prêtre Claude d'Abbeville et son compagnon de mission, le Prêtre Yves d'Evreux, publiés en 1614 et réédités en 1864 avec le titre *Voyage dans le Nord du Brésil fait durant les années 1613 et 1614*. Pour Josué Montello, ce livre est d'une grande importance pour les deux pays, autant d'un point de vue historique que d'un point de vue culturel. L'auteur nous informe encore que cette présence française a été aussi étudiée par Mário de Lima Barbosa, auteur de *Les français dans l'histoire du Brésil*, publié en 1923 à Paris. Un autre exemple est le livre *Beautés du Brésil*, publié en 1946, à Paris, de l'écrivain Émile Henriot.

En analysant ces œuvres, Josué Montello observe que le processus social et politique brésilien, d'une part, a été développé à partir de l'image et de l'influence de la France, surtout à partir de l'autonomie politique du Brésil, comme une forme d'opposition au Portugal. D'après lui, l'histoire politique du Brésil ne serait pas la même, dans son sens chronologique et dans sa base idéologique, sans la Révolution Française. De cette façon,

dans l'analyse du chroniqueur *maranhense*, les idéaux de liberté, égalité et fraternité ont accéléré la théorie des valeurs sur laquelle s'est fondée l'émancipation brésilienne. Les lettres, les arts et les sciences rassembleront également en France l'inspiration et l'afflux qui consolident cette émancipation. Plus tard, les idées d'Augusto Comte accéléreront à nouveau le processus politique de ce pays, lui donnant la base philosophique associée à l'établissement de la République. Cependant, c'est la Seconde Guerre mondiale qui, en partie, a remplacé la théorie des valeurs françaises par la théorie des valeurs américaines, dans la sensibilité et la préparation des jeunes brésiliens.

En ce qu'il concerne Josué Montello, la présence de l'image de la France et le processus de son influence dans son pays ont une explication plus profonde : « *estão nas identidades naturais do gênio latino. A fonte é a mesma. Por vezes, o rio corre sobre a terra, em plena luz; noutras ocasiões, como que se transforma em rio submerso.* » (Montello, 2009, p. 39). Il explique que lorsque la Mission artistique française est arrivée au Royaume du Brésil, en 1816, la théorie des valeurs culturelles que cette Mission constituait comme une émanation féconde, fonctionnait déjà dans ce pays. Nous pouvons constater sa présence dans la révolte nommée *Conjuração Mineira*¹⁵⁸, avec ses fondements et ses utopies. Ce mouvement, selon notre diariste, a laissé ses racines dans la nouvelle terre, résultant dans la création d'une nouvelle mentalité qui permettra d'installer un nouvel ordre social et politique, avec l'indépendance du Brésil. De ce fait, Josué Montello insiste dans l'idée qu'au niveau politique, la révolution de Minas Gerais a apporté l'idéologie fondamentale de la Révolution de 1789, ouvrant la voie qui conduirait son pays à la République, cent ans plus tard, et qui, sur le plan intellectuel, a apporté au Brésil le Romantisme, le Réalisme, le Naturalisme et le Symbolisme, en plus de toute l'avant-garde avec laquelle s'est façonné le Modernisme de ce pays. Pour lui, ce dernier, nonobstant la préoccupation d'authenticité nationale, est formellement français.

158 La *Conjuração Mineira*, aussi connu sous le nom de *Inconfidência Mineira*, était un mouvement survenu en 1789, dans l'État brésilien de Minas Gerais qui a échoué en raison de la délation d'un des révolutionnaires, en échange de sa liberté. Cette révolution a eu comme causes principales l'exploitation politique et économique exercée par le Portugal sur le Brésil. À l'exemple des excès fiscaux de la domination portugaise et l'exploitation à outrance des richesses naturelles de la colonie par la métropole. Elle avait pour objectif l'indépendance de ce pays du domaine portugais et le déploiement de la République. Le chef principal de ce mouvement était le mineur Joaquim José da Silva Xavier (*Tiradentes*) qui, après son arrestation, a été pendu sur la place publique. Parmi d'autres révoltés, on peut citer le poète Claudio Manuel da Costa et Tomas Antônio Gonzaga qui, comme d'autres, ont été arrêtés et exilés. Le mouvement avait pour devise : *Liberdade, ainda que tardia* ("Liberté, bien que tardive").

Pour cet écrivain, la conscience de la liberté est dans l'essence de la langue comme idéologie fondamentale. Il affirme que toute la culture française a cette inspiration de base. La liberté reflète cette inspiration dans le poème, dans le théâtre, dans le roman, dans l'essai, dans l'histoire, dans la critique. La liberté, en même temps, est dans la poésie de Victor Hugo et dans la poésie populaire de Béranger. Comme c'est autant dans la rhétorique académique que dans les élocutions judiciaires, parlementaires et sacrées.

Au XIX^e et au début du XX^e siècle, les œuvres françaises, autrefois interdites au Brésil, sont diffusées à grande échelle, surtout dans les villes comme Rio de Janeiro et São Luis. Cette dernière était réputée pour les maisons de traduction dans le Centre Historique, comme celle du roman *Les misérables* de Victor Hugo. Toutefois, c'est dans les librairies de Rio de Janeiro qu'on trouvera le plus grand commerce d'œuvres en langue française. Ainsi, Josué Montello s'est identifié très tôt à cette littérature, trouvant l'équilibre des valeurs esthétiques qui correspond à la perfection du mot comme œuvre d'art.

Cette identification et cette reconnaissance sont visibles, dans la mesure où nous examinons ses écrits. Dans ses *Diários*, nous observons qu'il préférerait lire en langue française, même s'il avait la possibilité de lire le même texte dans sa langue maternelle. Nous croyons que cette pratique est due au fait que l'écrivain non seulement appréciait cette langue, mais également possédait le désir de développer ses compétences linguistiques à travers les textes français. L'auteur nous révèle que c'était avec la volonté de maîtriser cette langue qu'il commença sa lecture des quatre volumes de l'œuvre *Vie littéraire* d'Anatole France. Ensuite, les contes, les romans et les réflexions de *Le jardin d'Epicure*. De sorte qu'il va approfondir ses recherches sur la littérature française, celle-ci va devenir la source d'inspiration pour ses conférences à l'Académie brésilienne et ses publications dans les journaux et magazines littéraires.

A l'Académie Brésilienne de Lettres, la littérature française apparaît comme un registre de la résonance de sa culture au Brésil, c'est pourquoi nous pouvons trouver dans cette Institution les plus magistrales études sur Anatole France, Balzac, Stendhal, Molière, Victor Hugo, Émile Zola, Proust, Jean Cocteau, Racine, Jean d'Ormesson, Maurice Druon, Claude Simon, Saint-John Perse, Camus, Sartre, Léautaud, Mauriac, Maurois, Paul Valéry, parmi tant d'autres. Par conséquent, ils ont été incorporés comme des maîtres de la théorie

des valeurs littéraires brésiliennes. Il est important de signaler ici que cette littérature avait une influence incontestable sur les romanciers et poètes brésiliens du XX^e siècle et du précédent, où Victor Hugo rayonnait. Car, cet écrivain a su étendre son génie à des poètes comme Gonçalves Dias et Casemiro de Abreu.

Josué Montello fait partie de ces intellectuels brésiliens qui ont dédié une part de leurs études à la littérature française. C'est à son adolescence qu'il a commencé les lectures de *Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand. Pour lui, Chateaubriand et Stendhal sont les plus grands maîtres de la littérature française étant donné que le premier est l'exemple de l'éloquence du langage, le raffinement de la forme, tandis que le second, l'auteur du roman *Le rouge et le noir*, représente la sobriété et la justesse, autrement dit, l'exactitude des mots avec une rigueur expressive. D'après Montello (2009) ce sont deux lignes contrastées de la littérature française : l'un, éloquent ; l'autre, sobre, limité aux mots essentiels. Stendhal, dévot de Napoléon I^{er}, n'a pas perdu l'occasion de s'opposer à Chateaubriand, comme s'il réagissait en faveur de son idole. En fait, ils ne pouvaient pas se comprendre sur le plan littéraire.

Avec cette pensée, cet écrivain rejoint l'un des plus grands critiques littéraires au cours de l'entre-deux-guerres, Albert Thibaudet, qui a séparé la littérature française en deux grandes filiations, celle du vicomte et celle du consul. Autrement dit : celle de Chateaubriand et celle de Stendhal. La première, venant des rhétoriques romaines en passant par Bossuet, Massillon, toucha Rousseau, pour s'épanouir chez Chateaubriand et Barrès ; la seconde, dont les origines lointaines sont grecques, a eu sa période naturelle à Amyot et Montaigne ; sa période remarquable avec Voltaire ; nous lui devons le lieutenant Henri Beyle et la prose de Valéry.

Dans ses chroniques, on observe que Josué Montello, en plus d'étudier ces écrivains, s'intéressait aussi à la lecture des journaux intimes, comme ceux de Maurice Donnay, Maurois, Jules Renard, Alexandre Dumas, André Gide, Julien Green et les frères Jules et Edmond Goncourt. D'après lui, ces derniers, avaient pour intention le registre de l'histoire en direct, dans ses aspects morcelés et avec les témoignages individuels. Ce journal serait, en effet, un miroir fidèle de la vie littéraire de Paris au XIX^e siècle, s'il n'était pas brouillé par l'ombre d'une passion personnelle, comme l'affirme notre écrivain

brésilien. Cette ombre, pourtant, était inévitable, car, entourée par le triomphe des autres – le triomphe de Zola, Daudet, Renan, Victor Hugo, Sainte Beuve – selon lui, les frères Goncourt ont vécu l’angoisse de l’indifférence du public, de leur époque, par rapport à la reconnaissance de ce qu’ils étaient en tant que créateurs littéraires. Selon Montello, après la curiosité du Journal, ce qui survit au Goncourt, en tant que postérité littéraire, n’est que le prix qui chaque année rappelle leur souvenir, étant donné que :

Os diários dos irmãos Goncourt não se limitaram ao registro factual, que os dois autores iam recolhendo nas impressões da vida política, da vida social, da vida artística de Paris, entre 1851 e 1896. Jules e Edmond guardavam também as reações pessoais que essas impressões lhe suscitavam, e aqui o sobrevivente, Edmond, soube ser fiel, com vigor de forma ainda maior¹⁵⁹

Cependant, l’écrivain *maranhense* insiste dans l’idée que plus qu’une forme d’expression littéraire, un journal, comme celui de Julian Green et comme celui des frères Goncourt, est une forme de connaissance d’autres expériences humaines, car il nous fait approfondir le mystère de ces expériences, tout en ouvrant la voie à notre identification et nos désaccords :

De qualquer forma, ali uma vida, ou muitas vidas, no espelho de um testemunho. Ainda que a verdade nos advenha de modo fraccionário ou parcelado o importante é que esse testemunho traga consigo a preocupação de exprimir o que o seu autor sentiu e observou a luz da sinceridade objetiva¹⁶⁰

Pour Josué Montello, dans l’écriture d’un journal intime, l’écrivain est l’homme, avec ses faiblesses, et non l’historien, avec sa vue sortante et ses indulgences. Il ne faut pas confondre – et c’est un aspect d’une importance exceptionnelle – le diariste, qui se confesse, avec le mémorialiste, qui donne son témoignage. En cela, ce qui doit se produire, c’est toute la vérité – alors que ce qui prévaut, c’est la vérité du détail, censurée chez les deux frères français. Jean-Louis Cabanès nous parle de cette vérité du détail, de l’intime, chez les frères Goncourt : « l’intime, c’est aussi le corps, ses humeurs, ses viscères, ses excréments. C’est le sang qui fait défaut, c’est la lymphe qui surabonde, ce sont les nerfs

159 Josué Montello, *op. cit.*, 1991, p. 20.

160 *Id.*, 2009, p. 21.

hyperesthésiés. » Cabanès (2009, p. 05). Pour cet auteur, analyser les travaux de ces écrivains, était lié aussi à l'analyse du « retentissement de l'écrit sur la chair ».

En parlant de la littérature française, Josué Montello déclare que l'une de ses caractéristiques est la réflexion, le jugement objectif, « l'inclination satirique à synthétiser la condition humaine dans de petits textes lapidaires. » (Montello, 2009, p. 87). C'est pourquoi, pour lui, elle est avant tout une littérature de moralistes, autrement dit, des esprits nettement réfléchissants : Qu'il soit romancier comme Balzac, Stendhal ou Proust, qu'il soit poète comme Victor Hugo ou Claudel. Ou un essayiste comme Valéry. Sans préjugé pour les moralistes du pouvoir, comme Pascal ou La Bruyère. Dans ce sens, pour Josué Montello, Marcel Proust figure dans la liste des plus grands moralistes français, car pour lui, cet auteur a été l'écrivain qui a su plonger sous la conscience humaine, dévoilant certains de ses mystères les plus profonds:

Assim como Balzac soube ser na França o romancista da burguesia, descrevendo-lhe as lutas, as vicissitudes e a ascensão vertiginosa, e Zola se fez o romancista do povo, dando voz a seus protestos, reanimando-lhe tipos e figuras, recompondo-lhe dramas, Proust escreveu genialmente o romance da aristocracia. Mas não da aristocracia estável, firme, vitoriosa, com seus preconceitos e seus privilégios, e que se refletiu nas Memórias de Saint-Simon, e sim da aristocracia decadente e ociosa, que sobreviveu à Revolução Francesa, com suas etiquetas, seus vícios, seus melindres¹⁶¹

A l'exemple de Proust, Josué Montello a écrit *Noite sobre Alcântara*, le roman de l'aristocratie *maranhense*, non de l'aristocratie victorieuse, avec ses privilèges, mais de l'aristocratie décadente et oisive, avec ses vices, ses scandales et ses dettes qui, comme dans l'œuvre *A la recherche du temps perdu*, a survécu à la Révolution Française. Celle de Josué Montello a survécu à l'abolition de l'esclavage, à la République. *Noite sobre Alcântara* (1978) montre la décadence de la société *maranhense*, racontée à partir des réminiscences des personnages comme Natalino, et les écrits diaristes de Maria Olivia, ce qui donne au roman une tonalité mémorialiste.

Pour cet auteur brésilien, l'écrivaine Colette fait aussi partie des grands moralistes de la littérature française. Selon lui, elle ne figure pas comme un modèle de morale bourgeoise, mais plutôt comme quelqu'un qui savait être une « miniaturiste extraordinaire

161 Josué Montello, *op. cit.*, 2009, p. 66.

de l'âme humaine », capable de pénétrer dans les galeries les plus secrètes et souterraines, pour apporter une prose vraiment incomparable, « quelque chose sur nos vérités, ces vérités que seul les saints et les grands écrivains sont capables de capturer, de comprendre et de résumer » (Montello, 2009, p. 82). Selon lui, il s'agit des moralistes, bien entendu, pas des moralisateurs. Des écrivains, comme Stendhal, dont la tendance naturelle est l'observation psychologique, tout en visant la connaissance profonde des hommes dans le mystère de leurs attitudes et réactions.

Josué Montello estime que seulement un moraliste pouvait écrire un livre comme *De l'amour*. Ses livres les plus représentatifs, ceux qui expriment le mieux la culture, la sensibilité et les idées, sont inspirés par le fait littéraire, comme miroir et synthèse de l'esprit humain. Au lieu de l'observation directe, le moraliste a préféré concentrer son attention sur la littérature, qui lui donne aussi la vision des hommes, à travers le regard des autres, transformé en œuvre d'art. Pour Josué Montello, cette réalité des romanciers, poètes et dramaturges est la substance qui nourrit certains écrivains dans leurs méditations moralistes.

Toujours attentif à tout ce qui a été publié à Paris, dans l'ordre de la production littéraire, notamment dans le domaine du roman, il observe que la tradition littéraire de la France, présentant chaque jour un nouvel écrivain, recommandé par la clarté du style et la recherche de l'originalité, a fait apparaître de nombreuses vocations authentiques, qui, avec la même vitesse, ont brillé et ont très tôt disparu, supplantées par d'autres vocations arrivantes. Pour lui, la nouveauté d'aujourd'hui, cachant la nouveauté d'hier, a fait en sorte que de nombreuses expressions littéraires françaises n'ont pas eu l'attention qu'elles aient vraiment méritée pour la vigueur de leur message.

Tout en faisant une réflexion sur le roman comme un genre littéraire en cours de renouvellement, Josué Montello affirme que ce genre, à l'origine populaire, a subi une tentative de dénaturalisation, c'est-à-dire que certains auteurs, au nom d'une esthétique moderne, ont incorporé dans ce texte certains instruments de philosophie ou de politique comme substance de renouvellement de ce genre. Toutefois, ce renouvellement est purement technique, limité à l'art de la narration. Néanmoins, pour cet auteur, le lecteur du

roman cherche dans les livres une forme rigide et finie, c'est-à-dire une histoire avec début, milieu et fin, contrairement au chaos des sociétés dites modernes.

L'écrivain *maranhense* nous avertit aussi que les nouveaux romanciers, confrontés à la technique de la narration et à la substance romanesque, ont fait leur choix en faveur des premiers. Pour eux, l'important ne serait pas d'avoir son originalité, son atmosphère et sa ligne dramatique, mais la façon personnelle de développer le moindre pan de l'histoire avec le maximum de « *célébralisme lucide* » (Montello, 2009, p. 06). C'est avec beaucoup de succès que le nouveau roman est rentré dans les collections des livres de poche, vendues chez les marchands de journaux. Josué Montello rappelle qu'au début des années 60, pour tenter d'empêcher la mort du roman, les éditeurs français auraient commencé à faire appel aux rééditions des vieux romans.

Dans le livre *Areia do tempo*, il nous fait savoir que c'est le roman traditionnel qui venait de remporter le prix Goncourt à Paris. Ainsi, Josué Montello nous interroge : « Y aurait-il une intention dans ce prix de revaloriser l'ancien roman? Ou serait-il une exception distraite ? » (Montello, 2009, p. 07). Et ensuite lui-même nous donne la réponse : « La vérité est que l'admirable petit livre de Félicien Marceau, s'il n'avait pas remporté le prix bruyant, aurait ouvert son chemin tout seul, comme un récit classique d'intérêt séduisant » (Montello, 2009, p. 07).

Toutefois, il est important de nous rappeler ici que le roman français des années 60 a acquis des valeurs universelles incontestées. L'étude de Jean-Bloch-Michel, *Le Présent de l'indicatif, essai sur le nouveau roman*, publié aux Éditions Gallimard, a mis pour la première fois ce problème, en termes d'objectivité et de clarté. Ainsi, le nouveau roman n'est pas opposé au roman traditionnel, qui, selon Josué Montello (2009, p. 32), est, en réalité, « quelque chose de différent, qui serait mieux d'appeler méta-romance ».

Josué Montello décrit la France comme un pays en renouvellement constant, toujours ouvert aux nouvelles expériences intellectuelles et, en même temps, comme un pays qui préserve ses traditions. Cette dichotomie, à son avis, est aussi vue dans la littérature, puisqu'en France il y a des écrivains qui, dans leur processus de composition littéraire, innovent en créant de nouvelles techniques, tandis que d'autres préfèrent

maintenir la tradition, sans être empêchés d'utiliser les innovations suggérées par les premiers. Pour lui, Proust fait partie du groupe des créateurs, des innovateurs, tandis que Gide, Mauriac et Montherlant sont les responsables d'une certaine tradition, sans renoncer aux nouvelles ressources.

Balzac, dans l'unité globale de la « Comédie humaine », devient singulière par la transposition de personnages d'un roman à l'autre. De cette façon, le processus de composition du roman de cet écrivain ressemble à celui de l'élaboration du roman historique de Walter Scott qui consiste à transférer dans la fiction la reconstitution de la réalité. Dans le texte ci-dessous l'auteur *maranhense* nous conseille à lire Balzac:

É necessário ler Balzac. Mais do que isso: é indispensável viver com ele, na intimidade estudiosa de seus grandes livros. Depois de lê-lo, conheceremos melhor a realidade que nos cerca, muitos dos seus segredos e mistérios. Sempre que posso, tiro da estante um de seus romances, e abro-o ao acaso. E Balzac me dá lições como esta, que reencontro em *Eugénie Grandet*: “Todo poder humano é uma mistura de paciência e de tempo.”¹⁶²

Ainsi, pour notre chroniqueur, la littérature, loin d'être une occupation épisodique dans la capitale française, est une motivation privilégiée : « qu'il s'agisse de la littérature académique, déjà ancrée dans le temps ; ou de la littérature d'avant-garde, qui cherche encore son moment d'irradiation sur les ruines de la littérature traditionnelle »¹⁶³.

Nous constatons dans notre recherche que le nouvelliste *maranhense* non seulement a étudié la littérature française, mais a apporté également à ses romans des personnages qui sont, eux aussi, des lecteurs de cette littérature. A la suggestion de son médecin, l'écrivain part en congé pendant un mois à la *Serra de Cambuquira*, en raison d'un problème pulmonaire. Pour se distraire, il prend avec lui quatre-vingt-dix pièces de théâtre qui composaient *La petite illustration*, une grande partie du théâtre français, du début du XX^{ème} siècle, suivies de leurs critiques et de ses respectives photographies des soirées d'ouverture. L'un des personnages de son roman *Labirinto de espelhos*, Tio Alberto, est né de cette expérience, car, pour se distraire de sa solitude, à l'exemple de son créateur, il passe la plupart de son temps sur une chaise, dans une vieille maison de São Luis, en lisant

162 Josué Montello, *op.cit.*, 1991, p. 404.

163 *Id.*, 2009, p. 48. Notre traduction.

les comédies françaises. De cette façon, le meilleur de Sacha Guitry, de Porto Riche, de Louis Verneuil, de Georges Courteline, de Jules Renard fait partie de l'imaginaire des personnages de Josué Montello.

Cette influence française est très présente dans ses *Diários*, dans ses chroniques mais aussi dans quelques romans, car il révèle que le premier roman d'inspiration maritime qui le fascinait était « Pêcheurs d'Islande », de Pierre Loti, ce qui ne nous laisse pas de doute sur le fait qu'il ait trouvé l'inspiration pour le roman *Cais da Sagração* dans l'émotion des images retenues de la lecture de l'ancien livre français.

Les lecteurs de l'écrivain *maranhense*, habitués au scénario de la ville de São Luís dans ses romans, sont étonnés par la découverte de l'œuvre *Antes que os pássaros acordem*, écrit en France, publié au Brésil en 1987. Cette fois, l'écrivain a choisi comme scénario la France, dans un contexte très particulier, car il s'agit d'un roman sur la société française pendant l'occupation. Ce roman met en scène le drame d'un jeune dessinateur français face à la deuxième Guerre Mondiale. Le texte offre un double enjeu sur la fin de la guerre : d'un côté, la joie de trouver un Paris libéré des troupes allemandes et dans l'autre, la révolte, le désir de vengeance de la part des résistants.

Dans ce contexte, l'auteur nous fait connaître les drames personnels des personnages comme Gérard, David, Isabelle et Florence. Avec beaucoup de maîtrise, notre auteur traite de cette thématique, en faisant preuve d'une connaissance approfondie sur ce sujet. Ce qui nous attire également dans ce récit, c'est la connaissance de Josué Montello en ce qui concerne la ville de Paris. De cette façon, grâce aux personnages, nous sommes invités à découvrir la ville de Paris dans un autre point de vue, non plus la ville des lumières, rêvée par les touristes du monde entier, mais la ville menacée par des bombes et des canons face à un ennemi, parfois invisible, dans un climat tendu de peur, qui, en même temps, fait resurgir les meilleurs et les pires sentiments humains, comme ceux de l'amour, de la compassion, de l'amitié, du pardon, ainsi que ceux de la jalousie, de la haine, de la trahison et de la vengeance.

C'est dans le *Diário de minhas vigílias* que nous trouvons plusieurs informations sur les lectures qui l'ont aidé à concevoir ce roman. Il s'agit des études sur l'occupation de Paris, à l'exemple du récit d'Emmanuel d'Astier *De la chute à la libération de Paris*.

Nous pouvons, par conséquent, affirmer que ses dévotions littéraires figurent comme un prétexte pour qu'il puisse trouver son chemin, dans un processus d'influence consciente, sans jamais se soumettre à un modèle préconçu. Josué Montello est venu d'une expérience *verbalista*, terme employé par lui dans le livre *Areia do tempo*, dans laquelle la parole écrite était une forme naturelle d'éloquence, où le goût ornemental du mot excessif prédominait. A l'exemple des écrivains comme Coelho Neto, Justino de Montalvão, D'Annuzio et Paul de Saint Victor. Sous l'afflux de modèles français et avec le sens renouvelant des valeurs méthodiques de la langue française, Montello a amélioré dans son texte, la construction directe, abordable et claire.

La lecture attentive de l'œuvre d'André Gide, a servi à Josué Montello, comme préceptes esthétiques d'expression littéraire, surtout quant à la compréhension exacte du roman. *Le Journal des Faux-monnayeurs* l'a aidé dans la composition de certains de ses livres : le processus de développement du roman *Cais da Sagração* est régressif, car nous avons l'impression que le récit est à l'envers ; c'est d'André Gide aussi que vient, d'une part, l'inspiration pour croiser les deux axes narratifs qui composent le roman *Les Tambours Noirs*. Même s'il affirme avoir eu une grande influence du roman allemand dans ce dernier, il admet aussi que le processus de composition narrative de celui-ci est une association entre la tradition et les modernes solutions techniques, basées sur Proust, Faulkner et Virginia Woolf.

De l'écrivain belge Georges Simenon, il a recueilli les leçons de sa sobriété démonstrative, c'est à dire, son langage clair, la sécurité dans le dialogue, dans la concaténation de l'intrigue, dans le dessin des personnages, dans la singularité de l'observation, dans la création de l'environnement. Le tout sans excès de mots, avec un domaine remarquable de ressources narratives, surmontant, de cette façon, l'excès de mots qui, au début de sa carrière, tendait à noyer ses personnages dans le dialogue et la description. Pourtant, c'est avec Stendhal qu'il va apprendre à être plus clair et objectif dans ses textes, sans pour autant perdre l'ondulation rythmique de ses phrases.

Dans le livre *Areia do tempo* l'écrivain fait une confession de combien il doit à cet auteur, parmi les maîtres qu'il a toujours eu à portée de main, et qui l'a aidé à le former en tant que romancier. Ainsi, pour lui, Stendhal est le plus grand exemple d'écrivain qui a su être un témoin et à la fois le promoteur, tout en faisant de son œuvre un miroir du monde où il a vécu. Lu à l'adolescence, à l'aide d'un dictionnaire bilingue, Stendhal ne s'est pas imposé à sa convivialité dans cette première lecture de *Le chasseur-vert*. Ce n'était pas encore le Stendhal qu'il va découvrir plus tard, celui de *La chartreuse de Parme* et de *Le rouge et le noir*. C'est en *Souvenirs d'égotisme* qu'il va trouver les expressions nouvelles, selon lui, la concision épigraphique qu'il va adopter dans son œuvre.

Josué Montello doit aussi à Stendhal l'inspiration de son quatrième roman, *A décima noite* (1959), dont la thématique est celle de l'annulation du mariage, basée sur le paragraphe IV de l'article 219 du Code Civil Brésilien. La similitude avec l'auteur français n'est pas sur le thème en soi, mais sur son origine, car, comme l'auteur *maranhense*, Stendhal, lui aussi, a lu le Code Civil Français pour écrire le roman *La chartreuse de Parme*. Et c'est l'auteur du *Diário da Manhã* qui nous informe que « *Em carta a Balzac, confessou Stendhal, ao escrever La Chartreuse de Parme, que lia, todas as manhãs, pour prendre le ton, duas ou três páginas do Código Civil.* » (Montello, 1984, p. 592).

2.2. L'essai « un maître oublié de Stendhal »

Spécialiste de Stendhal, il découvre Abbé de Saint-Réal (César Vichard), contemporain de Racine et compatriote de Joseph de Maistre. Cet écrivain, étant considéré comme un écrivain oublié des français, attire l'attention de Josué Montello, à qui il va dédier l'étude intitulée *Un maître oublié de Stendhal* (1970)¹⁶⁴, comme résultat d'une longue et rigoureuse recherche de 20 ans, ayant comme point de départ l'épigraphe du cap. XIII de *Le rouge et le noir* : « Un roman c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin. » (Montello, 1970, p.20). Quelques années plus tard, il découvre dans une ancienne librairie, à Rio de Janeiro, les huit volumes des *Œuvres complètes de l'Abbé*

164 Cette étude est classée dans *Les annales du Midi*, p. 552, revue de référence pour l'histoire de la France méridionale, abordant tous les secteurs de la recherche historique histoire économique, sociale, politique et culturelle, histoire de l'art et archéologie pour les périodes médiévales, modernes et contemporaines.

Saint-Réal, qui remontaient à 1757. Désormais, il commence sa quête à la recherche de cet écrivain du XVIII^e siècle, et par conséquent la publication de quelques articles sur César Vichard dans la presse brésilienne¹⁶⁵.

En 1957, à Paris, il se rend à la librairie *Le Divan*¹⁶⁶, dans le but de rencontrer le critique et historien littéraire Henri Martineau, celui qui a organisé les œuvres complètes de Stendhal pour la *Pléiade*. Dans la préface de son livre français, Josué Montello nous révèle qu'à cette occasion il a eu une promesse d'édition de son étude, vu qu'il s'agissait d'un sujet inédit à l'époque. Hélas, cela ne s'est pas réalisée parce que cet éditeur est mort un an plus tard. De retour à Paris, en 1969, Montello est présenté à Pierre Seghers, et à cette occasion ils parlent de ses recherches sur Saint-Réal, à la surprise de ce *stendhalien*, l'éditeur s'intéresse à son étude et propose qu'elle soit publiée par sa maison d'édition. Ainsi, le 13 mars de cette même année, il signe avec cet éditeur le contrat pour la publication de son étude qui paraîtra l'année suivante à Paris.

Pourquoi L'Abbé de Saint-Réal serait-il considéré comme l'un des maîtres de Stendhal ? C'est la première question qu'on se pose devant cette œuvre. Avant de nous répondre, Josué Montello, tout d'abord, nous invite à découvrir cet écrivain qui était injustement oublié. Selon lui, Stendhal admirait profondément Saint-Réal au point d'affirmer, dans « *mélanges intimes et marginalia* » (publié par Henri Martineau, dans les Editions *Le Divan*), qu'il avait, « peut-être, plus d'esprit et de mérite que tous ceux qui vivent en 1826, et pourtant il est oublié ou connu seulement de quelques doctes » (Montello, 1970, p. 01). Dans ses recherches il constate également que même dans la nomination des histoires littéraires figure Saint Réal, comme s'il n'avait pas existé et comme s'il n'avait rien publié. A cet égard, cet essai, publié seulement en langue française, donne, avec justesse, une vision sur ces deux écrivains qui, selon son auteur, se trouvent sur le même plan littéraire :

165 Le premier article de Josué Montello sur l'Abbé de Saint-Réal date de 1944, publié dans le *Correio da Manhã*, à Rio de Janeiro ; dix ans plus tard, dans la même ville, il publie une étude dans le *Diario de Noticias* ; en 1962, également à Rio de Janeiro, il publie un article sur l'œuvre de l'Abbé, intitulé *Um fantasma literário*.

166 Cette ancienne librairie située à côté de l'église Saint Germain des Près, a été remplacée par la librairie *Gallimard* et aujourd'hui dans ce bâtiment se tient une galerie d'art.

Les rencontres de Stendhal et de Saint-Réal, bien que les deux écrivains aient été séparé par une longue distance dans le temps, pourraient encore se multiplier, puisque tous deux appartiennent à la même famille spirituelle – celle des écrivains qui, s'intéressant à l'âme humaine, veulent en sonder les mystères les plus cachés.¹⁶⁷

L'auteur de cet essai nous montre l'importance de Saint-Réal pour la formation de Stendhal comme romancier, ainsi que le courant d'affinité littéraire qui devait rapprocher ces deux écrivains. Il met en évidence les textes dans lesquels Stendhal conseille à ses proches et ses lecteurs, avec enthousiasme, la lecture de cet écrivain. Pareillement, il nous montre comment l'écrivain français décrit les qualités littéraires de Saint-Réal, celles qui ont fait de lui son grand Maître. La similitude entre les deux va de l'espagnolisme et de l'italianisme, dans ses œuvres, aux questions les plus subjectives, comme la façon de comprendre l'histoire et les hommes, tout en évoquant des textes de ces deux auteurs, d'où on peut tirer la raison de dire que « tous deux appartiennent à la même famille spirituelle » (Montello, 1970, p. 62). En analysant et en comparant certains aspects des œuvres de ces deux écrivains, Josué Montello nous montre pourquoi Saint Réal est considéré comme l'un des maîtres de Stendhal :

C'est beaucoup plus la passion des hommes et non la réalité froide des événements enregistrés par les historiens, qui constitue l'intérêt essentiel de Stendhal. (...) Saint-Réal s'harmonisait avec exactitude à cette pensée de Stendhal. L'abbé n'était pas l'historien des événements, mais l'historien de l'âme humaine, reflétée dans le miroir du temps.¹⁶⁸

Ainsi, Josué Montello considère que l'auteur de *De l'amour*, avec ce récit, « se rapproche plus encore du vieil abbé de Saint-Réal, qui a écrit lui aussi sur les femmes et sur l'amour, sur l'inconstance de l'homme et sur la galanterie, en baignant le cœur humain de la même lumière froide de lucidité et d'ironie. ». (Montello, 1970, p. 52) A l'affirmation que Saint-Réal fait partie des écrivains qui aidèrent Stendhal à rencontrer son propre chemin, Josué Montello nous permet de dire aussi que l'auteur du *Le rouge et le noir* se rencontra également dans la riche liste des auteurs qui aussi l'aidèrent à trouver son chemin littéraire. Il est important de signaler ici que c'était très loin de Paris, à travers un autre

167 Josué Montello, *Un maître oublié de Stendhal*, Paris, Ed. Seghers, 1970, p. 62.

168 Josué Montello, *op.cit.*, 1970, p. 36.

maître, Machado de Assis, qu'il a eu accès au texte de Stendhal, dans les *Memórias póstumas de Brás Cubas*, comme il nous l'indique dans cet extrait :

Ce fut le plus grand écrivain brésilien, Machado de Assis, dans un de ses chefs-d'œuvres, le roman *Mémoires d'outre-tombe* de Brás Cubas, qui m'a donné ma première curiosité pour l'œuvre stendhalienne. Au début de ce livre, l'auteur nous parle de Stendhal, à propos des rares lecteurs qu'il pensait rencontrer pour son ouvrage. Beaucoup plus tard j'ai constaté que ma connaissance préalable des romans et nouvelles de Machado de Assis avait été mon initiation véritable à la connaissance de Stendhal, puisque les deux écrivains appartiennent à la même famille intellectuelle.¹⁶⁹

De notre part, nous constatons que, l'étude de l'ensemble des préoccupations littéraires qui ont conduit Josué Montello dans son parcours d'auteur, éclairé par la poésie et la fiction des personnages des écrivains français dans leurs œuvres, nous prouve à quel point l'influence narrative des ouvrages que Montello laisse aujourd'hui à travers une empreinte à la fois historique autant que fictive dans ses écrits. Son cheminement initiatique littéraire largement influencé par les auteurs français dont ses préférés Stendhal, Chateaubriand, Balzac et Proust, laisse à penser que peut être l'héritage de ses romans aurait été tout autre sans ces rencontres avec cet univers littéraire français. Nous nous apercevons aussi que comme ses maîtres, Josué Montello, dans ses *Diários* et ses chroniques, ainsi que dans ses œuvres romanesques, exprime une écriture engagée à l'humanisation de ses lecteurs. Par ailleurs, ses romans vont s'inscrire eux aussi comme des miroirs qu'il les a promenés au long de plusieurs chemins, qu'ils soient au Brésil ou en Europe. Il nous reste désormais le travail d'analyse de quelques romans de cet écrivain afin de vérifier à quel point ceux-ci peuvent contribuer à la formation d'une mémoire et d'un imaginaire.

169 Josué Montello, *op.cit.*, 1970, p. 36. p. 11.

Chapitre III – Nostalgie, pittoresque et valeurs universelles dans la production romanesque de Josué Montello

3.1. Du pittoresque à l'universel

Nous trouvons dans la critique de l'œuvre *montelliana* des auteurs qui la considère comme régionaliste, étant donné la présence des éléments qui relèvent du pittoresque et de l'exotisme; et d'autres qui défendent l'idée que tout en choisissant São Luís comme espace central de la plupart de ses romans, où d'autres lieux réels ou imaginaires gravitent dans ses alentours, l'auteur change et rompt avec ce concept de régionalisme brésilien des années 1940 et 1950, celui d'une littérature produite en dehors de Rio de Janeiro et São Paulo qui mettait en scène des individus issus des zones rurales des différentes régions du pays, avec leurs spécificités spatiales, identitaires et langagières.

Selon Márcia Manir (2021), l'auteur *maranhense*, contrairement à ses contemporains littéraires, échappe à ce régionalisme pour se pencher vers une esthétique littéraire très proche de celle de l'écrivain Machado de Assis, avec quelques techniques du *romance cidadão*¹⁷⁰. Pour cette auteure, Josué Montello a adapté son style et finit par s'introduire à l'universel, révélant et soulignant la complexité des relations humaines.

Comment expliquer alors cette universalité thématique et l'absence d'un régionalisme au sein d'une vaste production littéraire, dont le récit est centré dans un lieu très éloigné et différent du reste du pays ? Et comment expliquer aussi le fait que l'auteur *maranhense* demeurant pendant toute sa vie d'écrivain en dehors de son État a su transmettre à travers ses romans l'univers réel et mythique de cet endroit ?

170 Le « romance cidadão », aussi appelé roman urbain ou de coutumes, est une modalité littéraire qui surgit avec les auteurs du romantisme brésilien comme José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Franklin Távora, parmi d'autres. Une grande partie des auteurs régionalistes et réalistes ont continué à écrire leurs œuvres dans ces modalités, même si d'autre part, ils présentaient des innovations esthétiques. Le critique Antônio Cândido a créé la notion de « super-regionalismo » pour parler de l'oeuvre de Guimarães Rosa, ainsi qu'Alfredo Bosi avec celle de « romance de tensão transfigurada ».

*Saudade*¹⁷¹ - c'est avec ce mot de la langue portugaise, très difficile à traduire, car on a plutôt la possibilité de l'expliquer, que Josué Montello justifie le fait qu'il parle souvent dans ses textes de la ville de São Luís. Ville qu'il avait quitté depuis sa jeunesse, avant d'être connu comme écrivain. Cette nostalgie de sa ville natale, évoquée par la couleur locale, liée au désir de la reconstitution du passé, a rendu à son ouvrage un caractère considéré par la critique littéraire brésilienne comme pittoresque.

Il faut reconnaître que son premier roman *Janelas fechadas* (1941) reste enfermé dans l'univers de la ville et les problèmes de ses habitants tout en abordant l'histoire d'une lycéenne qui tombe amoureuse d'un homme marié. Enceinte, sans jamais révéler le nom du père de l'enfant, elle doit fuir avec sa famille dans un quartier excentré du Centre Historique, loin des commentaires de cette société qui ne pouvait pas reconnaître une mère célibataire. Ce roman désigne ainsi la situation d'une jeune femme rejetée par ses amis et qui trouve l'exil dans une vieille maison de campagne d'où elle n'ose pas sortir ni ouvrir les fenêtres pour se mettre à l'abri des commentaires malveillants.

Cette histoire de jeunesse rejoint l'histoire de l'auteur qui, lui aussi, à l'âge de quinze ans, a dû quitter son école à cause de la tuberculose, qui était considérée comme un facteur d'isolement social pour se reclure dans la maison de campagne de ses parents, située dans le même quartier de Benzinho, personnage principal du roman. L'expérience vécue par Josué Montello lui a probablement inspiré l'écriture de *Janelas fechadas* d'où nous pouvons détacher la mélancolie évoquée par cet endroit pittoresque.

Ainsi, dans la production romanesque de Josué Montello entrent en scène concomitamment des aspects conscients et inconscients de sa vie, ainsi que l'influence du contexte dans lequel il a vécu.

Parler du pittoresque dans l'œuvre de Josué Montello, remonte souvent au fait qu'il aborde dans son ouvrage un certain enracinement tellurique par ses évocations de l'État du Maranhão. Ceux-ci, cependant, ne concernent pas seulement les aspects naturels du

171 Interrogé par un journaliste dans une interview sur la raison pour laquelle il avait tant parlé de São Luís dans ses romans alors qu'il habitait depuis des années à Rio de Janeiro, Josué Montello répond par un seul mot : « *saudade* ». Dans le célèbre dictionnaire Aurélio de langue portugaise, ce mot est défini comme une « *lembrança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave e melancólica de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las.* ».

paysage, mais aussi revisitent un passé glorieux, qui a eu comme toile de fond les vieilles constructions architecturales. Ainsi, l'auteur laisse sous-entendre au lecteur un certain désir de préservation de cet espace comme témoignage d'une époque, liée à l'espoir que cet endroit pourrait redevenir ce qu'il était ultérieurement.

Au milieu du XVIII^e siècle, la notion du pittoresque n'est plus seulement celle de la nature et d'un paysage qui inspire l'imagination des artistes et des écrivains, car avec l'attention qu'on passe à porter aux ruines et aux vestiges de constructions humaines, ont été ajoutée à cette notion des réflexions nostalgiques et mélancoliques sur le passé et notre existence. De cette façon, ont surgi les premiers textes qui décrivaient cette nature singulière et qui ont servi de guide aux peintres de cette époque.

Dans ce genre textuel appelé « voyages pittoresques » nous pouvons citer l'ouvrage du Baron Taylor et Charles Nodier *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, publiée de 1820 à 1878. Selon Tim Farraut (2004, p. 116) le pittoresque du début des années 1820 est considéré dans « l'optique d'une identité à refaire » ; Cette évocation idéologique du passé pour « mettre à plat l'écart entre le passé et le présent » comme l'affirme Tim Farraut est trouvé aussi chez Walter Scott avec le peintre Turner. La nostalgie et le pittoresque du passé se trouvaient aussi chez l'écrivain Honoré de Balzac dans son ouvrage *Histoire de France pittoresque*, une série de romans basée sur les événements historiques. Cependant, son projet de faire l'histoire pittoresque des guerres civiles du passé ne va pas aboutir, laissant ainsi l'auteur se tourner vers l'histoire contemporaine de son époque¹⁷².

C'est très probable que Josué Montello, à l'exemple de Balzac, songeait à réaliser lui aussi une histoire pittoresque du Maranhão tout en abordant le passé historique de cet État avec ses paysages, son identité, ses habitants, et son imaginaire. Dans ses *Diários completos* nous trouvons des informations sur son projet d'écrire une série de romans ayant comme espace principal la ville de São Luís. En effet, son projet initial était d'écrire un ouvrage nommé *Trilogia da Província* dont faisait partie les romans *Janelas fechadas*,

172 Farrant Tim, « Balzac : du pittoresque au pictural », *L'Année balzacienne*, 2004/1 (n° 5), p. 113-135.
DOI : 10.3917/balz.005.0113. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-113.htm>.

Sobrado et Cidade iluminada, toutefois, seulement le premier volume a été publié, car selon lui les deux autres manuscrits ont été déchirés.

À la suite de la publication de son premier roman il décida de revenir à ce genre seulement après avoir étudié les techniques des grands romanciers contemporains, notamment Faulkner et Virginia Woolf. Toutefois, il a conclu que chez des écrivains universels comme Hemingway, le noyau fondamental du roman reste fidèle à la littérature du témoignage et de la dénonciation, « obéissant simultanément à une ourdissage théâtrale du début, du milieu et de la fin »¹⁷³.

Pour expliquer son itinéraire en tant qu'écrivain, Josué Montello reconnaît dans le *Diário da tarde* que la tradition narrative est celle qui s'ajuste à son idéal d'art, de cette façon il l'a choisie, consciemment, délibérément mais en essayant d'intégrer les ressources techniques qui, au cours du vingtième siècle, l'ont enrichie grâce également à l'étude des écrivains comme Proust et Joyce¹⁷⁴.

De cette façon, avec l'inébranlable décision de rejoindre les deux aspects de la production romanesque, c'est-à-dire celui de la tradition et celui des nouvelles ressources qui sont incorporées dans le roman, Montello voulait innover, sans trop d'artifice et en même temps sans tomber dans la répétition du roman du dix-neuvième siècle. C'est ainsi qu'il va à la recherche d'une clarté *démonstrative* dans le texte, sans aucun préjugé quant à sa contemporanéité. A fortiori, dans son ouvrage il dépasse le sens du pittoresque en utilisant dans ses romans des thématiques universelles avec des personnages en quête de plénitude existentielle.

Pour exemplifier cela nous pouvons citer le roman *Aleluia* (1982), présenté comme un monologue interrompu seulement à la fin du récit. C'est ce que Beth Braid (2017, p. 85) appellera de « *monólogos de reminiscência* », également trouvé chez des écrivains comme Virginia Woolf et Marcel Proust. Dans un autre roman, *um beiral para os bem-te-vis* (1989), l'auteur a préféré donner au monologue intérieur une solution extérieure : le personnage parle à une image de São Bento (Saint Benoît), à une tortue ou à un fil d'eau

173 Josué Montello, *op.cit.*, 1984, p. 37.

174 *Id.*, 1987, p. 15.

qui coule du robinet. Ces êtres, à travers ses monologues expriment la manière dont ils aperçoivent le monde, tout en relevant de l'intime et de la conscience individuelle.

L'univers fictionnel de l'auteur peut aussi se confondre avec sa vie. Issu d'une famille de protestants, Montello a refusé de suivre le chemin souhaité par son père, celui de pasteur d'église. Nonobstant cela, il va écrire un roman sur ce sujet, sur lequel il dirige le thème avec une « extrême vigilance », comme lui même l'affirme dans son *Diário da tarde*, afin qu'il ne se défigure pas dans la caricature ni résonne dans un pamphlet excessif. C'est ainsi qu'il va composer le roman du fanatisme religieux, en ajoutant son expérience personnelle la plus intense, rassemblée tout au long de son enfance et de sa jeunesse. De cette façon, *Os degraus do paraíso*, (1965), qui a comme scénario la ville de São Luís, est un livre sur le fanatisme religieux, mais libre de positions préconçues. Bien qu'il ne soit pas un roman autobiographique, dans le sens où l'auteur ne figure pas parmi les personnages, l'écrivain ne l'aurait pas écrit sans avoir vécu l'angoisse, le doute et le réconfort que le protestantisme a laissé dans sa mémoire.

Certains critiques, comme Franklin de Oliveira (1978), se réfèrent à l'œuvre romanesque de Montello comme la saga *maranhense*. Cependant, ce terme ne devrait être appliqué qu'à l'ensemble des romans dont l'espace est le Maranhão, à savoir *Janelas fechadas* (1941), *Labirinto de espelhos* (1952), *A décima noite* (1959), *Os degraus do paraíso* (1965), *Cais da Sagração* (1971), *Os tambores de São Luís* (1975), *Noite sobre Alcântara* (1978), *Largo do Desterro* (1981), *Pedra viva* (1983), parmi d'autres.

Nous trouvons dans ces œuvres certains éléments caractéristiques de la saga, tels que l'importance accordée aux liens familiaux, les héritages et les successions générationnels, comme ceux trouvés dans le roman *Os tambores de São Luís* (1975), ces éléments semblent s'intégrer dans un ensemble de récits qui cherche à représenter la société *maranhense* (l'histoire, les traditions, les valeurs). Ces composants rapprochent l'œuvre de Josué Montello plutôt de l'épopée, dans la mesure où l'auteur tient à restituer la mémoire collective d'un peuple.

Le projet initial de l'auteur pour le roman *Os tambores de São Luís* (1975), était de présenter trois générations de Noirs, dont les héros seraient tous appelés Damião, comme

le protagoniste de ce roman. C'est le plus long de ses romans, et il se déroule en une nuit, où il fait vivre environ quatre-cents personnages, concentrant les trois siècles de l'esclavage au Brésil. C'était dans «*Les faux monnayeurs*» de l'écrivain français André Gide qu'il s'est inspiré pour croiser les deux axes narratifs dont se compose le récit. L'auteur lui-même désigne son roman comme une «*saga romanesca*», car, pour lui l'objectif serait d'exposer au cours de la narrative certaines énigmes humaines, sans perdre de vue l'utilisation de l'écrit comme substance de l'œuvre d'art.

Si d'un côté *Os tambores de São Luís* (1975) peut être considéré comme la *saga maranhense*, le roman *Largo do Desterro* (1981) est le livre de sa maturité en tant qu'écrivain. Dans cette œuvre, l'auteur dépeint l'environnement et les personnages de sa terre natale et surtout la vieille capitale avec son architecture d'inspiration portugaise, ses façades de carreaux en céramique, ses rues pavées, ses églises, ses monuments, ses traditions, sa culture et son folklore. Ce sont les aventures du Major Ramiro Taborda, un vieux de 150 ans qui survit à ses contemporains, «*comme s'il avait le don de la vie éternelle.*»¹⁷⁵. Les ruines et le cimetière sont très présents dans le récit, ainsi que l'observation de la disparition de quelques monuments historiques de la ville. Des trois romans étudiés dans ce travail, nous pouvons affirmer que *Largo do Desterro* est celui qui suscite le plus de nostalgie, tandis que *Cais da Sagração* (1971) est celui qui relève plus du pittoresque.

Dans ces récits l'écrivain nous fait aussi connaître la culture du peuple du Nord-est qui est mise en exergue par le mode de vie de ses personnages, par leurs convictions, leurs opinions, leurs comportements et leurs parlers. Une grande diversité linguistique confère à ses œuvres leurs caractères singuliers : un vaste lexique d'origine amérindienne et africaine, fait de son ouvrage un champ très riche de recherches en linguistique brésilienne. Cette diversité, illustrée surtout par le lexique – très spécifique du Maranhão – de la faune, de la flore et des pratiques culinaires, résulte d'un processus de mélange des cultures amérindiennes, africaines et européennes.

Après le roman sur le fanatisme religieux, l'auteur va écrire un livre dont le récit interroge le sens de la vie et l'attachement à celle-ci comme un acte de volonté et courage,

175 Josué Montello, *op.cit.*, 1994, p. 171.

tout en évoquant l'expérience des anciens bateliers qu'il voyait au Cais da Sagração pendant ses promenades à proximité de la rampe du Palais, à São Luís.

L'auteur ressuscite dans le roman *Cais da Sagração* l'énigme de Capitu¹⁷⁶, personnage très connu de la littérature brésilienne, cette fois à travers Vanju, prostituée qui conquiert le cœur de Mestre Severino, batelier et gardien des valeurs et des traditions de son époque. La question centrale de l'œuvre est de savoir si Vanju a vraiment commis un adultère comme le soupçonne son mari. On aura pas de réponse, et pas plus en ce qui concerne la virilité/hétérosexualité de Pedro, un autre personnage énigmatique.

Le thème du roman est universel et complexe, malgré la simplicité des personnages, dont la majorité habite un petit village de pêcheurs. Petit à petit, il nous révèle des étranges et véritables paradigmes de la vie humaine. Tout cela se déroule dans un langage fluide et clair qui traduit la vie des personnages et l'ambiance du roman. C'est à la fois un regard sur des êtres élevés à l'opposé les uns des autres, mélange de sentiments légués par l'héritage familial lié aux valeurs du travail, où la place de l'homme dans la famille a toute son importance, et aussi une tragique histoire d'amour entre deux personnes possédant des valeurs différentes.

En plus de ces thèmes abordés, le roman nous transporte dans un univers resté un peu en retrait par rapport à une société en marche vers le modernisme. L'espace du récit est situé entre l'anonyme village de pêcheurs et la ville de São Luís, séparés par l'immense mer du Maranhão, au Nord-est du Brésil. Là on découvre, ou on redécouvre pour certains, la vie d'un batelier faisant du cabotage, transportant marchandises et personnes entre un petit village de pêcheurs et la capitale.

L'auteur initie l'histoire à partir des fortes douleurs cardiaques dans la poitrine de Mestre Severino, l'obligeant à aller, contre sa volonté, chez le médecin. A partir de ce moment-là, Mestre Severino commence à se souvenir de Vanju, une prostituée avec qui il prétend se marier à l'église, en faisant entrer sa fiancée avec voile et couronne. La demande essuie le refus du Padre Dourado. Sur la Place de la Matrice, après la consultation, une autre pensée soudaine ressurgit de sa mémoire: il se rappelle de sa première nuit d'amour avec Vanju, dans son bateau.

176 Personnage du livre *Dom Casmurro* (1899) du célèbre écrivain brésilien Machado de Assis.

Josué Montello a sorti, depuis quelques vies anonymes et simples, mais pleines de caprices, de voluptés et d'anxiétés, l'essence de son roman *Cais da Sagração*. De la matière brute de l'existence humaine, il en a extrait l'essence émotionnelle de son œuvre. Néanmoins, ces vies ne sont pas aussi simples qu'on le croit, Mestre Severino par exemple ne l'est pas. C'est une vie rudimentaire avec un destin tragique que la rend complexe, pleine d'adversité et de tribulations. Cet homme, vieux batelier du littoral du Maranhão, qui a vraiment existé (comme l'indique l'auteur dans l'introduction du roman), a un caractère intègre, toujours fidèle à son propre raisonnement et à ses convictions morales.

C'est un héros problématique, c'est l'histoire d'un homme qui vit pendant des années avec une femme, mais un jour il tombe amoureux d'une autre. Dès lors, ils habitent tous les trois ensemble, la première ayant le statut d'amie, murée dans son silence. A tout cela, qui est déjà extraordinaire, on ajoute autre chose : Mestre Severino découvre que sa femme, celle avec qui il a choisi de se marier pour la sortir de sa vie de prostituée, est sur le point de commettre un adultère. Pour empêcher que la femme de sa vie, en qui il voit tous les attributs de pureté, ne se perde, et pour la protéger, il la tue. Sans remord, mais avec beaucoup de lucidité, il va au commissariat de police et avoue son crime. Après 22 ans de prison il sort et continue sa vie de batelier. Plus respecté que jamais.

Pendant ces longues années de prison, sa fille a été élevée par sa première femme, Lourença, qui, malgré l'ingratitude de Mestre Severino, est restée dans la maison où elle a dédié toute sa vie à celui-ci sans se plaindre. Sa fille, déjà femme, s'est mariée avec un jeune batelier qui va disparaître en mer par une nuit de tempête. De cette union est née un fils, Pedro, qui va devenir l'espoir de Mestre Severino pour préserver la profession de batelier héritière d'une tradition familiale. Néanmoins, Pedro ne montre que peu d'intérêt pour la profession de son grand-père. C'est seulement à la fin du roman qu'il se révèle un véritable batelier, sans savoir que Mestre Severino, qui doutait de sa virilité, s'appêtait à se débarrasser de lui en le jetant à la mer.

Il s'agit donc d'un roman, avec des aspects pittoresques, certes, mais de grande valeur esthétique-littéraire où l'auteur s'attache à nous décrire dans le détail les lieux, les habitudes et les enjeux humains essentiels, retranscrivant la force de la nature de cette

région du Brésil, tout en utilisant des procédés narratifs et des ressources linguistiques qui relèvent la qualité de son ouvrage.

La narration *montelliane* n'obéit ni à un développement « linéaire » ni à un plan unique et défini. Elle dessine les faits comme un tout qui trouve sa place dans un axe de références. C'est à partir de cet axe de références que les parties sont éclaircies. Dans les trois romans l'écrivain utilise la technique du *flash-back*, qui exige plus d'attention de la part du lecteur ; toutefois, ce n'est pas là que réside la fascination principale de ces récits. Le processus se déroule naturellement, comme résultat de la pensée rétrospective de ses personnages : Damião, Major Ramiro Taborda et Mestre Severino. La technique narrative n'occupe pas le premier plan, elle est à peine un moyen commun de mouvementer les récits (faire avancer l'intrigue). La force centrale et la dynamique de chaque livre consistent en des drames de l'humanité.

Comme nous pouvons l'observer, dans ces trois romans l'espace est l'État du Maranhão, qui englobe un grand nombre de microcosmes. C'est pourquoi, nous démontrerons dans notre thèse l'importance de certains lieux (microcosmes) qui constituent cet espace majeur. Ces endroits peuvent être une rue, une place, une église, une maison, un bateau, une chambre, un tiroir, ou même le hamac accroché au coin de l'alcôve.

C'est donc à nous maintenant de faire une observation plus attentive sur ces lieux, tout en considérant les dimensions du particulier, du pittoresque et de l'universel chez l'auteur *maranhense*.

3.2 . La dynamique de l'espace montelliano

Chaque fois que nous abordons la thématique de la mémoire dans la littérature nous pensons toujours à l'œuvre de l'écrivain français Marcel Proust, dont le héros restitue le temps perdu par le phénomène de la mémoire involontaire, provoqué par la tasse de thé et par la célèbre madeleine. Ce que nous oublions, ou parlons moins, c'est que de la même façon que le temps, les lieux, eux aussi, ont été perdus et oubliés dans cette œuvre.

Selon Georges Poulet (1982, p. 87), « ni le temps ni l'espace chez Proust sont réellement ou complètement retrouvés », car ce qui est retrouvé ce sont quelques moments dans le temps, ainsi qu'également que certains lieux dans l'espace. De cette façon, le roman *A la recherche du temps perdu* de Proust s'initie par une double reconquête : « reconquête du temps perdu et reconquête de l'espace perdu. » (Poulet, 1982, p.87). Ainsi comme chez Proust, où nous trouvons un parallélisme entre la dialectique du temps et celle de l'espace, chez Josué Montello il existe aussi un double enjeu caractérisé par ces deux éléments constitutifs du genre roman.

Josué Montello, est aussi à la recherche de l'espace perdu, à travers ses personnages, il « ressuscite » toute une époque peuplée par des êtres sortis de son imagination et venus de quelque part, là où se trouve ses souvenirs. De cette façon, son œuvre, représentée par ces trois romans, est à la fois une échappée hors du monde et une représentation du monde, car l'auteur nous entraîne dans quelques villes du *Nordeste* du Brésil, et nous dépeint une partie de la société brésilienne de la fin du XIX^e et du début du vingtième siècle, où les personnages sont pris entre la rigidité d'une certaine tradition et le passage à l'inévitable progrès.

Dans les trois romans évoqués au cours de ce chapitre nous allons considérer l'espace comme un important élément dans lequel s'accomplissent les transformations sociales et psychologiques des personnages. Nous analyserons la relation de cet espace avec les motivations et les choix de ces êtres, étant donné que c'est le lieu de transitions et de ruptures où ils existent et se transforment.

Par conséquent, l'espace ne sera pas considéré ici comme un cadre matériel statique dans lequel jouent les personnages, ayant comme rôle l'emplacement de ceux-ci, vu que la diversité des lieux dans les récits ne caractérise pas tout simplement un changement de place des personnages, mais aussi, un changement de nature, ce qui nous permettra d'observer la dynamique de l'espace *montelliano* dans les romans choisis. C'est dans ce sens que nous allons rejoindre la pensée de Georges Poulet (1982, p. 50-51) quand il explique qu'aussi bien que, les personnages qui ne peuvent être compris « que dans leur originalité propre, les lieux ne peuvent être réduits à de pures localisations dans l'espace ».

Ces romans ont une forte appellation au temps, car le lecteur se trouve face à un temps chancelant, entre le passé de ses personnages et le présent vécu par eux, situés dans un contexte historique qui lui apporte des références sur l'histoire du Brésil de l'époque de la colonie, de l'esclavage, de l'empire et de la république, avec ses révolutions sociales et technologiques. Ce qui fait de ces personnages des témoins des transformations dans la société *maranhense*. Néanmoins, ce mouvement ne concerne pas seulement le temps vécu par eux, mais aussi les espaces et les lieux qui se modifient également.

Dans le roman *Os tambores de São Luís*, par exemple, l'espace est présenté au lecteur de deux façons : la première par le déplacement de Damião qui quitte sa maison dans un quartier de São Luís, traversant le Centre Historique, pour se rendre de l'autre côté de la ville; et l'autre à travers le processus de remémoration. Au début du récit, l'auteur met en scène le personnage Damião, âgé de 80 ans, particularité que l'on retrouve dans les autres romans étudiés ici. Ce choix de personnages âgés facilite le rôle de témoins qu'ils jouent tout au long de l'intrigue.

Le récit se développera au long de la promenade nocturne qu'il fait jusqu'à la maison de sa petite-fille. Dans cette marche, ce sont les sons des tambours qui développent également le rôle de guide, tant pour les lecteurs que pour le personnage qui décide de prolonger un peu plus son chemin en le détournant à la *Casa das Minas* :

Até ali os tambores da Casa Grande das Minas tinham seguido seus passos, e ele via ainda os três tamboeiros, no canto esquerdo da varanda, rufando forte os seus instrumentos rituais, com o acompanhamento dos ogãs e das cabaças (...) Por vezes, no seu passo firme pela calçada deserta, deixava de ouvir o tantantã dos tambores, calados de repente no silêncio da noite, com o vento que amainava ou mudava de direção. Daí a pouco Damião tornava a ouvi-los, trazidos por uma rajada mais fresca (...) Vez por outra sentia necessidade de ir ali, levado por invencível ansiedade nostálgica, que ele próprio, com toda a agudeza de sua inteligência superior, não saberia definir ou explicar.¹⁷⁷

177 Josué Montello, *Os tambores de São Luís*, edição especial 40 anos, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2005, p. 15-16. Traduction française : Jusque-là les tambours de la Maison des Mines avaient accompagné ses pas, et il apercevait encore les trois tambourinaires, sur la gauche de la véranda, qui battaient à grands coups leurs instruments rituels sur fond de clarines et de Calebasses (...) De temps à autre, le vent se calmait ou changeait de direction, son pas décidé sur la chaussée déserte étouffait le martèlement des tambours soudain muets dans le silence de la nuit. Mais presque aussitôt, leurs battements (...) revenaient à son esprit (...) Il sentait par moments le besoin d'y aller, irrésistiblement poussé par une nostalgie malade qu'il n'aurait su lui-même définir ou expliquer, malgré toute l'acuité de son intelligence supérieure. (...) (Josué Montello, *Les tambours noirs*, traduit par Jacques Thiériot,

Ce texte constitue les premières lignes du roman et invite le lecteur, en compagnie du personnage jusque-là inconnu, à entrer dans l'univers fictif de l'auteur. Cet univers pourrait être le nôtre, car certains lecteurs, eux aussi, se laissent emporter par les sons des tambours et partent à la recherche d'un souvenir emballé par ces sons mystérieux de l'île de São Luís. Les ressources linguistiques utilisées par Josué Montello pour décrire cet espace offrent des éléments sur le personnage Damião qui est présenté à partir de ses propres réminiscences de ce lieu.

Ainsi, le récit nous présente le premier lieu parmi d'autres que nous découvrirons dans l'espace romanesque qui est la ville de São Luís. Comme nous pouvons le voir dans ce texte, la *Casa-Grande das Minas* est un espace de transformation d'appartenance identitaire, de rencontres, non seulement dans le sens d'aller vers les autres, mais avec soi-même.

En décrivant cet endroit, l'auteur nous donne quelques indices comme celui qui indique que cette maison a été construite au XVIII^e siècle, en plein régime esclavagiste. Il ajoute que dans la municipalité il n'y a pas d'information sur son origine, mais il informe au lecteur sur le fait que dans la rue où elle est située, contrastant avec les riches *casarões de azulejos* du Centro Histórico, on trouve des pauvres « *casinhas agachadas e baixas* » (Montello, 1975, p. 278), les unes collées aux autres, comme si elles voulaient se protéger mutuellement des transformations de la ville. À côté, se trouvait la *Casa-Grande das Minas*, un peu plus grande que les autres, comme si elle était là pour les protéger.

Ces descriptions révèlent non seulement un état d'esprit, mais aussi la position sociale des habitants qui étaient, pour la plupart, des Noirs et des femmes qui essayaient de s'intégrer dans une société patriarcale dominée par des Blancs.

Ce roman, comme les autres, détache la sublimité de la ville de São Luís, mais ce que nous observons en plus de cela, c'est le fait que dans cet espace majeur d'autres lieux se révèlent comme des lieux de refuge, d'identité et de liberté. À l'exemple de la maison de Genoveva Pia, amie très proche de Damião qui aide les esclaves à s'enfuir. Cette maison est le refuge où ils se rendaient tard dans la nuit pour essayer d'embarquer au port de São Luís, ayant l'espoir de trouver leur liberté. Le passage ci-dessous montre la détresse de ces

Marie Pierre Mazeas et Monique Le Moing, Paris, Flamarion, 1987, p. 11-12).

esclaves devant le péril qui les entourait, car ce jour là, ils ont profité du mouvement dans les rues pendant la fête du *bumba-meu-boi* pour se cacher dans la maison de la vendeuse de « *cocadas* » :

Nesse momento a lua tinha subido, e a sua luz macia, de uma brancura leitosa, entrava pela varanda escancarada, descobrindo os dezesseis negros que esperavam pela Genoveva Pia. - Cadê ela ? - Insistiu o crioulo da zabumba. (...) E tão grande era a tensão de todos eles, de sobreviso a qualquer ruído vindo da rua, que a simples entrada de um besouro esfuziante, trazido até ali por uma lufada, fez que os dezesseis se levantassem, inclusive o preto do tambor-onça, e foi este que, num único sopro, apagou a lamparina, ao mesmo tempo que seus companheiros se esgueiravam para o fundo da casa, o passo leve, na ponta dos pés. Ali ficaram à espreita.¹⁷⁸

Nous observons que les lieux dans ce roman ont un rôle qui dépasse le caractère spatial de l'image pour devenir l'espace où les êtres se retrouvent, s'identifient, se transportent dans un autre monde, habité par ses ancêtres, comme une forme de revendication de la liberté qu'ils avaient dans leur pays d'origine.

Alors que la *Casa das Minas* et la maison de Genoveva Pia sont des lieux d'émancipation et de lutte de la population Noire, la *Plaçã da Alegria*, autrement appelée de *Largo da Força Velha* est devenue un lieu du symbole des atrocités commises par les propriétaires d'esclaves. Par la voix de son narrateur, l'auteur de ce roman nous fait savoir que cette place était l'endroit où les esclaves condamnés à mort étaient pendus et que son nom « *alegria* » (joie) est dû au fait qu'une fois suspendus avec la corde autour du cou, les pendus donnaient l'impression de sauter de joie.

En contrastant avec tout cela, se dessine la prospère ville de São Luís du dix-neuvième siècle à travers les mémoires de Damião :

Haveria uma cidade maior que São Luís ? E com os sobrados tão bonitos ? Duvidava muito. E ao embalo da rede, sentiu-se de novo no campanário, senhor negro da velha cidade, dominando-lhe as ruas em ladeira, os mirantes de azulejo, os telhados escuros, as grades de ferro

178 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 354. Traduction française : La douce lumière de la lune, d'une blancheur laiteuse, s'abattait sur les seize esclaves terrorisés qui l'attendaient sur la véranda : Oùs-qu'elle est ? Insista le Noir à la grosse caisse. Au moindre bruissement d'insecte, au moindre bruit de pas venu de la rue, ils sursautaient, même celui à la *cuica* qui avait éteint la lampe pour les tranquilliser. Sur un signe de celui-ci, tous se glissèrent à pas de loup vers le fond de la maison et y restèrent, aux aguets. (Josué Montello, 1987, p. 290).

das sacadas, os lampiões nas esquinas. Nunca se sentira tão feliz. Para trás, ficara o seu passado de muitos tormentos. Agora era uma outra vida, sem o braço do senhor a erguer a palmatória e dilacerar-lhe as mãos.¹⁷⁹

Nous observons également que les personnages référencés dans ce travail essaient de s'attacher à des lieux comme si ceux-ci étaient ancrés, et par conséquent ne pouvaient pas s'altérer, même si tout autour d'eux, ou en eux, était en constante mutation. Jusqu'au moment où ils se rendent compte qu'il n'y a rien sur quoi s'accrocher, étant donné que tout, comme les temps et les individus, « les lieux aussi sont emportés dans cette course qui ne mène qu'à la mort »¹⁸⁰.

Le roman *Largo do Desterro* est un autre remarquable exemple de ce mouvement, car, dès les premières pages du livre, le récit nous révèle un personnage centenaire, le Major Ramiro Taborda. L'espace de ce roman est aussi la ville de São Luís avec le « Largo do Desterro », le « Largo do Carmo », la « Praia Grande », la « Rua Formosa », la « Rua de Santana », la « Rua Grande » avec ses « *sobrados* et *casarões* ». Ces lieux, apparemment immobiles, au fil du temps se transforment, de la même façon, les personnages, eux aussi subissent des changements profonds, car, certains deviennent orphelins ou veufs, enfermés dans leur solitude, sans la lueur de leur jeunesse et de leur joie d'antan. D'autres ne survivent pas, disparaissent et meurent.

La plupart de ces *casarões* du XIX^e siècle, comme nous l'avons vu plus tôt, étaient habités par des familles de l'élite *maranhense*, comme des riches commerçants, des médecins, des juges, des hommes politiques, mais aussi par des artistes et des poètes. Beaucoup de ces personnalités resurgissent dans le roman comme des amis du Major Taborda.

Des lieux comme les vieux *casarões* et les vieilles églises gagnent une grande importance dans le récit, cependant, même ces dernières ne résistent pas aux changements

179 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 190. Traduction française : Existait-il une ville plus grande que Saint-Louis ? Avec des demeures aussi belles ? Il en doutait fort. Et au rythme du hamac, il se sentit de nouveau maître noir de la vieille cité, dominant du clocher ses rues en pente, ses *mirantes*, couverts d'*azulejos*, ses toits sombres, ses grilles de fer des balcons, ses réverbères au coin des rues. Jamais il ne s'était senti aussi heureux. Il laissait derrière lui son passé de tourments. Désormais s'ouvrait une nouvelle vie, sans le bras d'un maître dressé pour le frapper et lui déchirer les mains. (Josué Montello, 1987, p. 158).

180 Georges Poulet, *l'espace proustien*, Gallimard, 1982, p. 20.

de la ville, ce qui provoque une grande perplexité chez le Major quand il apprend que l'ancienne église où il a été baptisé, marié et aussi là où il a célébré la messe de ses cent ans avait disparue. Après un long séjour à l'intérieur du Maranhão, une quarantaine d'années, le personnage centenaire décide de retourner à son ancienne demeure, au *Largo do Desterro*. En faisant le tour de la ville, à la recherche de ses amis, il se rend compte que certains des anciens *casarões* d'autrefois sont toujours au même endroit, mais sont habités par d'autres personnes qui n'ont pas toujours connu les anciens propriétaires, comme nous pouvons le constater dans ce passage :

- Esse Dr. Luna morou aqui ? Não, não pode ser. (...) Esse Dr. Luna já morreu há mais de vinte anos. Eu não sabia que ele tinha morado aqui. De novo no automóvel, o Major se lembrou de outro amigo, o Dr. Santos Jacinto (...) Mas também ali, na casa de esquina da Rua dos Afogados, o morador era outro. ¹⁸¹

Ayant presque renoncé à sa recherche, il se souvint d'un autre ami, mais comme il l'avait prédit, celui-ci aussi était mort, et ainsi le Major s'assurait de plus en plus que son temps dans le monde était épuisé, comme si la mort l'avait oublié, parce qu'en plus de ces nouveaux résidents qui ne connaissaient pas ces illustres personnages, ils faisaient aussi des plaisanteries sur eux, demandant au Major de les chercher dans un centre spirite pour parler avec lui :

No caminho, rodando os polegares, pôs-se a conjecturar se também o Dr. Afonso Saulnier de Pierrelevée já havia falecido. E não tardou a ter a certeza, na voz descansada da preta gorda, de olhos redondos, pele lustrosa, que o atendeu na cancela da porta, com ar de riso nas bochechas aumentadas : - Hoje quem mora aqui é o neto dele. Seguiu para a Rua das Violas, à procura do Dr. Silva Maia. Também já havia morrido. Na Rua Grande, antiga casa do Dr. Ricardo Jauffret, nem precisou descer : a senhora morena que tomava fresco na janela pôs-se a rir, assim que ele lhe perguntou pelo médico, na porta do automóvel. - Para o senhor falar com ele, só na sessão espírita. ¹⁸²

Progressivement, le personnage est pris d'une sorte d'angoisse, comme si ce n'était pas seulement ses amis qui disparaissaient, mais toute une ville, car les rues et les places sans les personnages d'autrefois ne seraient pas les mêmes. Comme si tout São Luis de son

181 Josué Montello, *op.cit.*, 1981a, p. 244.

182 Josué Montello, *op.cit.*, 1981a, p. 245.

temps avait déménagé au cimetière. Devant cela, peut-être le mieux, selon lui, serait aussi de les rejoindre :

Esse Dr. Jauffret foi namorado de minha avó. Há muitos anos que ele se mudou para o Cemitério do Gavião. (...) E agora, a quem recorrer ? Parecia que toda a São Luís de seu tempo se havia mudado para o Cemitério. Nas várias vezes em que saíra do Largo do Desterro para dar um passeio nas ruas próximas, não encontrava um único conhecido. Eram outros agora os vizinhos de seu sobrado. Debalde ia ao Largo do Carmo, em busca de um tipo, uma cara, uns olhos de outrora. Não reconhecia ninguém.¹⁸³

Le cimetière de la ville devient un espace assez cité dans l'œuvre, car c'est le seul endroit où le personnage croit encore trouver ses amis. Et en effet, comme il l'affirme, tous, sans exception, sont là-bas. C'est ainsi que lors d'une de ses visites sur les tombes de sa femme et de sa fille, au cimetière du *Gavião*, le plus ancien de São Luís, il se laisse emporter par ses souvenirs. Il leur parle comme si elles étaient à son écoute, il leur raconte les dernières nouvelles, sa routine et les changements que la ville a subi. Au fur et à mesure qu'il marche dans les mausolées, il lit les inscriptions sur les tombes et commente sur chacune, comme s'il connaissait les habitants de cet endroit. Et en fait, il en connaissait beaucoup. Ainsi, il se souvient des rencontres, des aventures, des désillusions, des victoires et des faiblesses de chacun. Alors, des questions sur la pérennité de la vie face à la mort, sur l'amour et le pardon, sur la vieillesse et sur certaines valeurs matérielles et spirituelles sont ainsi abordées. Tout cela dans un espace qui entraîne à la méditation et à la contemplation, devant les lumières du coucher du soleil, rendu plus poétique par les mots du narrateur. Et devant le lecteur apparaissent des figures du « au de là », comme la célèbre Ana Jansen, des gouverneurs, des évêques et des personnages d'autres romans comme Damião e Benigna de *Os tambores de São Luís*.

Déjà passé de ses cent-quarante ans, en sortant du cimetière, devant la grande porte en fer, encore une fois le Major Taborda se trouve face à son dilemme : ne devrait-il pas également être de l'autre côté de la porte ? Qu'est-ce qui le fait vivre tout ce temps ? Serait-il condamné à vivre pour toujours ? Et il constate :

183 *Ibid.*, p. 245.

- É verdade : já vivi demais – suspirou. Embora não sentisse, em seu íntimo, a acumulação do tempo que havia vivido, podia ajuizar-lhe a extensão com os mortos que deixara no seu caminho. (...) todos eles estavam agora por trás do portão de ferro que o zelador do Cemitério tinha acabado de fechar. Só ele, Major Ramiro Taborda, nascido ainda no tempo da Colônia, permanecia do lado de fora, condenado à vida. Iria viver para sempre, como o judeu errante que escarnecera de Cristo ?¹⁸⁴

Dans la mesure où les espaces dépeignent un mouvement de rupture avec un passé, il y a aussi une digression à partir des mouvements de la mémoire du Major Ramiro Taborda : alors que l'on voit en lui un privilégié parce qu'il est encore vivant, par ailleurs, il est saisi par le sentiment d'une profonde nostalgie, avec la sensation de ne plus trouver sa « place » dans le monde où il vit. Puisque l'espace, la ville de São Luís, n'est plus le même et ce nouvel espace l'opprime d'une telle façon, comme si chaque lieu, chaque immeuble restauré lui demandait de partir pour laisser la place à une autre génération. Ainsi, la coexistence avec la jeune Tinhinha, à qui il pense laisser son héritage, est l'espérance qui justifie encore son existence à l'extérieur de la « porte en fer ».

Désormais, face à ce lieu, le cimetière, avec toutes les charges symboliques qu'il porte en lui, c'est un autre Major qui se montre, un homme qui se pose des questions et cherche un sens pour être vivant, ou plutôt pour être déjà mort. Pour cela il ne va plus chercher dans ses réminiscences ou dans ses mémoires, sa recherche n'est plus seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace. De même, pour le lecteur qui passe à chercher les personnages dans l'espace perdu, car « ce sont les lieux qui précisent leur image, et qui nous donnent ainsi le support nécessaire, grâce auquel nous pouvons leur assigner une place dans notre espace mental, rêver d'eux et nous souvenir d'eux. » (Georges Poulet, 1982, p. 40).

Pour éclairer cette déclaration de Georges Poulet il suffit de nous rapporter aux journaux intimes de Josué Montello, où plusieurs fois l'auteur nous raconte ses promenades, soit à São Luís, soit à Lisbonne ou encore à Madrid et à Paris. En lisant ses chroniques nous pouvons sentir la dimension de la vision créatrice de l'écrivain qui se confond avec les images de la réalité. Ces images qu'il décrit sont souvent liées à des

184 Josué Montello, *op.cit.*, 1981a, p. 271.

personalidades conhecidas e de personagens de romances de seus autores preferidos, como nós podemos constatar neste trecho escrito em Lisboa :

No entra-e-sai dos fregueses, por entre o tinido das xícaras, acode-me a impressão instantânea de que entrou ali o Dâmaso Salcedo ou o João da Ega, vivos como em *Os Maias*. Também em Madrid, por certas ruas e praças; a memória me restitui, genuínas, muitas personagens de Perez Galdós. E em Paris, caminhando por antigas vielas, Balzac sempre me acompanhou, e tanto Vautrin quanto Lucien de Rubempré vêm comigo. Pouca coisa mudou, a despeito do tempo transcorrido. O passado ainda mora nestas velhas ruas, fiel a si mesmo, e vem ao nosso encontro, trazido pela pena dos romancistas.¹⁸⁵

Como nós o vimos neste trecho, a maioria do tempo estas imagens oníricas chegam-lhe em circunstâncias de distração, de abstração, de exílio, em se promeneando pelas ruas. Assim, elas pedem « a neutralidade e o apagamento do mundo » (Blanchot, 1955, p. 341), nós podemos ainda dizer que elas querem que « tudo volte ao fundo indiferente onde nada se afirma » (Blanchot, 1955, p. 341). Pois, para Josué Montello, isto não é um sonho, ou uma visão, é a verdade. A verdade que ultrapassa o mundo real, a verdade dos artistas, o imaginário, que faz o reflexo mais espiritual que o objeto refletido – « a presença libertada da existência » - como afirma ainda Maurice Blanchot (1955, p. 344) : « E os artistas que se exilam na ilusão das imagens, não têm a tarefa de idealizar os seres, de os elevar à sua semelhança desincarnada ? ».

Para Josué Montello os personagens são envolvidos e caracterizados por lugares onde eles se descobrem, onde eles vivem. De esta maneira, são os lugares que determinam suas imagens, « sem os lugares, os seres não seriam senão abstrações. » (Georges Poulet, 1982, p. 40). Assim, a ausência ou a mudança de seus lugares dá aos personagens como o Major Taborda e Mestre Severino a estranha vontade de morrer para os restituir :

umas imagens vinham por si, flutuavam-lhe um momento na consciência, e apagavam-se ; outras, ele próprio as buscava, impelido pelo desejo nostálgico de revê-las pela última vez, e elas efetivamente acudiam ao seu apelo, como se refluíssem ao lume do tempo, na reversibilidade dos dias extintos, cada uma com a sua emoção efêmera, e também lá se iam, como que esvaídas no próprio ato de recordar. E o mais estranho é que essas emoções momentaneamente redivivas, aguçando os seus olhos

185 Josué Montello, *op.cit.*, 1998, p. 574.

parados, traziam-lhe agora a vontade de morrer, como se a morte pudesse afinal restituir-lhe o seu mundo perdido.¹⁸⁶

Dans sa conscience, Mestre Severino savait qu' en ressuscitant les jours anciens il ne pouvait obtenir que des émotions éphémères, les lieux ne sont plus les mêmes, ils sont devenus mobiles et d'autres isolés et introuvables, comme nous avertit Georges Poulet (1982, p. 21) sur la conséquence de cette mobilité. Selon lui, avec le temps, les lieux se déplacent et s'isolent les uns par rapport aux autres. Dans le roman *Cais da Sagração* par exemple, même si la ville de São Luís est liée à la ville de Mestre Severino par la mer, cette dernière ne mène plus à d'autres lieux, elle reste isolée, coupée du reste du monde.

Ce lieu, dont on ne connaît pas son nom, « subsiste en lui-même et de lui même, telle une citadelle assiégée, lieu situé dans l'absence, la négation ou l'inaccessibilité des autres lieux, lieu qui alors semble absolument perdu dans la solitude de l'espace »¹⁸⁷, comme nous pouvons le vérifier dans ce passage :

Não era mais a cidadezinha natal, com seu trapiche de velhas tábuas, as ruas de areia, a Matriz de fachada pobre, o casario acachapado, muita gente de pés no chão, o rangido lento e triste dos carros de boi.¹⁸⁸

Sur cette petite ville, nous ne savons pas grand chose, ni son nom, ni son emplacement précis, il semble que l'auteur ait eu intérêt à garder ce mystère, si l'on tient compte des descriptions faites sur elle dans l'œuvre. Ainsi, ce qui prend de l'importance pour le lecteur ce sont les lieux, les micro-espaces qu'on trouve dans ce petit village, comme la maison de Mestre Severino. Ainsi, cet espace sera traité comme « une sorte de

186 Josué Montello, *Cais da Sagração*, Póvoa de Varzim, Publicações Europa-América, 1982, p. 201. Traduction française : Quelques-unes de ces images apparaissaient spontanément et flottaient un instant dans sa conscience, avant de s'éteindre ; d'autres étaient attendues ou provoquées par son désir nostalgique de les revoir une dernière fois. Elles accouraient effectivement à son appel, comme affleurant à la surface du temps, ressuscitant les jours anciens, chacune porteuse d'une émotion éphémère, puis s'en retournaient, annihilées par le seul fait de se souvenir. Plus étrange encore, ces émotions, revécues l'espace d'un instant, faisaient monter des larmes à ses yeux. Il avait maintenant envie de mourir, comme si la mort pouvait finalement lui restituer le monde qu'il avait perdu. (Josué Montello, *Les tribulations de Maître Severino*, Traduit par Florence Benoist, [s.l.], Éditions Maritimes et d'Autre-mer, 1981, p. 237).

187 Georges Poulet, *op.cit.*, p. 22.

188 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 214. Traduction française : Elle était loin, sa petite ville natale, avec son ponton de vieilles planches, ses rues de sable, sa basilique à la façade si pauvre, ses vieilles maisons blotties les unes contre les autres, ses habitants souvent pieds nus, le grincement plaintif de ses charrettes à bœufs. (Josué Montello, 19081b, p. 254).

milieu indéterminable, où errent les lieux, et les lieux comme des îles dans cet espace, comme de « petits univers à part » (Georges Poulet, 1982, p. 50-51).

Dans les romans, en général, nous avons pour habitude de lier le paysage à l'état d'esprit des personnages, cette façon d'interpréter n'échappe pas au lecteur de Josué Montello, car de cette brève description du village il peut percevoir un sentiment de ralentissement, suspension et retard lié à cet espace. De la même façon ce sentiment peut être trouvé dans la description de la maison de Mestre Severino, cependant, ce qui nous interpelle ici, c'est le fait que cette maison, à peine décrite de son extérieur, nous révèle une certaine intimité. Cet exemple nous fait mieux comprendre l'affirmation de Gaston Bachelard (1961, p. 97) : « la maison, plus encore que le paysage, est un état d'âme ».

Chez Josué Montello, la description donne lieu à la poésie, car, même si nous trouvons un certain air pittoresque dans ses romans, celui-ci ne dévoile pas tous les mystères de ces lieux, dont on a besoin pour imaginer. Le lecteur progressivement rentre dans la maison de Mestre Severino, qui n'est jamais vide, toujours gardée par Lourença qui nous révèle dans de nombreux passages, son rôle de gardienne des traditions. C'est elle qui s'occupe des tâches ménagères, tout ce que nous savons sur ce personnage a un rapport avec la maison, qui, comme elle, vieillit et résiste au temps :

Enraizada no tempo e no chão de areia, ela dava a impressão de ter sido fincada no topo da duna para dominar a extensão da barra, e ia agora a caminho de um século, com o mesmo alpendre escancarado para o mar, o mesmo telhado escuro onde os urubus secavam as asas negras, pousados na crista da cumeeira, depois das pancadas de chuva.¹⁸⁹

Ce passage repose sur l'image d'une maison qui, même située au bord de la plage, garde une certaine pénombre, un « état d'âme », le mystère qui fait rêver le lecteur et le renvoie à des maisons de son enfance. Les *urubus* (espèce de vautour) sur le toit, synonymes de mauvais présage, apparaissent sur la scène comme rappelant les tristes événements qui se sont passés dans cette maison et ceux qui sont encore à venir. A partir de

189 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 54-55. Traduction française : Enracinée dans le temps et dans le sol sableux, la maison donnait l'impression d'être fichée au sommet de la dune pour bien dominer la vaste étendue de mer. Elle atteignait maintenant un siècle d'âge, avec son auvent grand ouvert sur les flots et sa toiture sombre où les urubus venaient sécher leurs ailes noires après les averses, perchés sur la poutre maîtresse.(Josué Montello, 1981b, p. 44).

la phrase «*Enraizada no tempo e no chão de areia* », nous pouvons ôter l'idée sur laquelle ses habitants sont emprisonnés par les traditions anciennes, malgré la société et les villes qui, comme le sable, sont en constant mouvement. C'est pourquoi, cette image porte, à la fois, du solide et de l'éphémère, car on n'a pas besoin d'être un grand lecteur de la bible pour savoir la signification du fameux texte: « mais quiconque entend ces paroles que je dis, et ne les met pas en pratique, sera semblable à un homme insensé qui a bâti sa maison sur le sable ». (Matthieu 7:26).

On imagine les pièces qu'elle doit avoir, et encore une fois c'est Lourença qui nous fait découvrir la cuisine, avec ses plats typiques et savoureux que nous arrivons à sentir le goût et l'odeur qu'ils possèdent. La cuisine est l'endroit où Lourença se réalise, car elle prend plaisir à en donner du plaisir à Maître Severino pour les plats qu'elle prépare avec dévouement. C'est aussi dans la cuisine, après lui avoir servi un dîner copieux, qu'elle reçoit la nouvelle du mariage de Maître Severino avec Vanju, ce qui, bien que cela la dévaste, elle devra l'accepter. C'est ainsi qu'à partir de ce jour, elle se retire dans une autre pièce, confinée, sans dire plus jamais un mot à personne, pendant longtemps :

(...) e se fechou no novo aposento, muda, fisionomia devastada. E pela primeira vez na vida, embora tivesse o sono fácil, que lhe cerrava pesadamente as pálpebras assim que encostava a cabeça, os punhos de sua rede gemeram durante toda a noite no metal dos armadores, pra lá pra cá, pra lá pra cá, acompanhando-lhe o desassossego da insônia irreduzível.¹⁹⁰

Paradoxalement, ce mutisme de Lourença devient la voix du narrateur qui nous fait découvrir l'univers des personnages et de cette femme, battue par son père, sauvée par Maître Severino qui, plus tard, va la remplacer par une autre plus jeune et plus belle, selon ses propres mots. C'est de sa nouvelle chambre, au fond de la maison, dans les « va et vient » de son hamac, dans les nuits d'insomnie, que sont révélées non seulement ses tribulations et ses angoisses, mais aussi celles des autres, surtout celles de son compagnon, Mestre Severino. De cette façon, l'espace du personnage en question devient la chambre, symbole d'intimité, mais ici, aussi symbole de confession et de révélation. Ainsi,

190 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 50. Traduction française : Puis elle s'enferma à clé dans sa nouvelle chambre, le visage défait, sans mot dire. Les crochets de son hamac grincèrent toute la nuit, de-ci de-là, de-ci de-là, accompagnant le tourment d'une irréductible insomnie. (Josué Montello, 1981b, p ; 38).

contrairement à ce que l'on va penser, Lourença ne sera pas enfermée dans cette pièce, car son espace, même s'il se trouve être dans un coin de la maison, une petite chambre, celui-ci va aller en grandissant, il sera l'expansion de son être, de sa pensée, de ses plus profonds sentiments, de son intime, et il va devenir une valeur, donc il va devenir immense.¹⁹¹

Alors que pour Lourença ses principes et valeurs sont établis par une relation directe avec la demeure, dans l'image de la vieille maison familiale, pour Mestre Severino le lieu sûr et de réconfort est son bateau, le « *Bonança* ». Ainsi, la maison et le bateau établissent entre eux une relation de plénitude, telle que Lourença et Mestre Severino :

A casa e o barco se completavam, unidos pela pequena ponte de tábuas, em forma de trapiche, que avançava mar adentro, por cerca de cem metros, e que as ondas cobriam nas marés altas, sobretudo nas noites de plenilúnio. Embora a casa ficasse longe, na eminência da ribanceira, acima das palmas dos coqueiros-anões, o trapiche a prolongava, como se fosse a extensão da nesga de praia de seu quintal.¹⁹²

De même que la maison et le bateau, ces deux personnages, bien que séparés par le mariage de Mestre Severino avec Vanju, étaient reliés par un pont qui devenait quelque fois visible et qui disparaissait selon les caprices de la nature. De cette manière, le pont suit la relation entre eux tout au long du roman. L'un dépend de l'autre, l'un ne vit pas sans l'autre. C'est Lourença qui prépare la maison pour recevoir la nouvelle maîtresse, à qui elle va servir, sans rien dire, mais elle l'écouterà, et c'est elle qui élèvera aussi les enfants de sa rivale, Mercedes et son fils Pedro, comme une façon de payer la dette qu'elle aurait envers Mestre Severino, celle de ne pas lui avoir donné un enfant, comme elle murmurait dans un coin de la maison :

(...) Pensando bem, quem tinha culpa era ela. Mestre Severino dera-lhe casa, dera-lhe comida, dera-lhe roupa, dera-lhe carinho, tirara-a das mãos do pai que lhe batia, e a verdade é que não lhe tinha dado, ao fim de tantos anos, o filho que ele sempre deixava dentro dela, à noite, quando voltava das viagens. - A culpa é minha, de mais ninguém.¹⁹³

191 Cette dialectique de l'espace intime et l'espace extérieur, du dedans et du dehors, ainsi comme celle du centre et de l'horizon est très abordé par Gaston Bachelard, dans son ouvrage *La poétique de l'espace*, 1961.

192 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 54. Traduction française : La maison et le bateau se complétaient, unis par un petit pont de planches formant hangar, qui s'avancait profondément dans la mer sur près de cent mètres et que les vagues recouvraient lors des marées hautes, surtout les nuits de pleine lune. (Josué Montello, 1981b, p. 44).

En fin de compte, même si Mestre Severino se marie avec Vanju, c'est toujours Lourença, d'une certaine façon, qui sera la maîtresse de la maison, car elle est une « rêveuse de maison », tandis que Vanju est un « être de l'extérieur », pour reprendre les termes de Bachelard. Les premières présentations de Vanju nous donnent déjà cette indication, contrairement à Lourença, ce qui comptait pour elle était d'être toujours belle et à jour avec les actualités sur la capitale, son espace était le « dehors ». Elle aimait se pencher sur la fenêtre, pour regarder la rue, les passants, même contre la volonté de mestre Severino. Quand elle a accouché de sa fille, elle la livra aussitôt à Lourença, en l'installant dans la chambre de celle-ci, prétendant qu'elle ne savait pas comment s'occuper d'un enfant, et à l'occasion du baptême de la petite, c'est encore Lourença qui va la porter à l'église. Ainsi, Vanju se comporta comme si elle était de passage dans cette maison, sachant que finalement tout reviendrait à l'autre, qui ne semblait pas pressée, enfermée dans son silence, enfermée dans une pièce au fond de la maison.

Le pont est un espace inconstant, car dans le même temps il est l'élément de séparation et de liaison entre le bateau et la maison, étant donné qu'il peut disparaître selon le mouvement des eaux, selon la marée. Ne serait-il pas juste de considérer aussi Vanju comme un élément de séparation et de liaison? Ainsi comme le pont, elle apparaît et disparaît dans l'eau, et c'est grâce à sa disparition que la maison reviendra à Lourença : « (...) *e aconteceu por fim o que parecia impossível : a Vanju morta, tu novamente no teu lugar, uma menina nos teus braços, e Mestre Severino a depender de ti (...)* » (Montello, 1982, p. 187).

L'extension de la maison, le bateau *Bonança* est le microcosme de mestre Severino, où le personnage vit aussi ses moments les plus intimes, les plus heureux et les plus malheureux. La première fois qu'il embrassa Vanju fut dans le bateau, c'est aussi là qu'il décida de l'épouser dans l'espoir qu'elle lui donnerait l'héritier tant attendu qui perpétuerait la tradition familiale, car pour lui, « ... *a família era uma dinastia de varões, e todos sobre as águas, indômitos, queimados de sol, rompendo as ondas com a quilha de*

193 Jousué Montello, *op.cit.* 1982, p. 50-51. Traduction française : A bien y penser, celui des deux qui avait failli, c'était elle. Maître Severino Severino lui avait donné maison, nourriture, vêtement, affection ; il l'avait tirée des mains de son père, qui la battait et, à la vérité, elle n'avait pas réussi, pour finir, à lui donner – au bout de tant d'années – le fils qu'il laissait immanquablement en elle, la nuit, à chacun de ses retours de voyage. - C'est ma faute, uniquement ma faute. (Josué Montello, 1981b, p. 38).

seus barcos.» (Montello, 1981, p. 55). Maître de son espace, Severino se trouve dans la plus profonde angoisse, celle de savoir qu'il est atteint d'une maladie qui l'empêche de poursuivre sa profession. Malgré tout, il ne l'abandonne pas, il préfère défier la mort plutôt qu'abandonner son bateau :

Estava cansado, perdera o gosto da vida. Que ficava fazendo neste mundo ? Pensando bem, não ia matar-se – ia ao encontro da morte, para lutar com ela, limpamente, até que as forças lhe faltassem. Não queria morrer em terra, no fundo de uma rede, como qualquer pessoa – queria morrer no mar, barqueiro no seu barco.¹⁹⁴

L'idée de quitter son bateau lui revient comme quitter aussi un plus vaste espace : la mer. Mestre Severino se voit comme un homme de la mer, impossible pour lui de vivre hors de cet espace, qui est fréquemment associé à l'idée d'immensité. Même quand il est dans la maison, il voit la mer, car sa terrasse est grande ouverte (*escancarada*) vers la plage.

Ce besoin de mer est aussi présent dans la plupart des romans de Josué Montello, dont souvent il ouvre au lecteur une fenêtre du haut de l'un des *mirantes* qui donne vers l'immensité de la mer. Du haut de chaque fenêtre ou sur les toits sombres, l'auteur fait rêver son lecteur par l'immensité de couleur et la luminosité du paysage. D'ailleurs, des termes comme « *amplidão* », « *vasto* », « *largo* » et « *infinito* », dans le sens d'immensité sont très utilisés dans son œuvre : « *E a consciência de que a escuridão não tardaria a densar-se sobre as águas, apagando no horizonte a linha da terra, fê-lo contrair as sobranceiras, sentindo-se pequeno, como que esmagado pela imensidão que o rodeava.* » (Montello, 1982, p.154); « *O cais se apaga, e é o mar que se alonga numa planura infinita.* » (Montello, 1982, p.167); « *E mestre Severino se alvoraça, reconhecendo que o Bonança vai por mar largo, longe da costa.* » (Montello, 1982, p, 169).

194 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 253. Traduction française : Il était fatigué, il avait perdu le goût de vivre. Que faisait-il encore en ce monde ? Tout bien réfléchi, il ne se tuerait pas ; il allait simplement à la rencontre de la mort, pour lutter contre elle, proprement, jusqu'à ses dernières forces. Il ne voulait pas périr sur la terre ferme, au fond d'un hamac, comme n'importe qui. Il voulait mourir en mer, en marin, dans son bateau. (Josué Montello, 1981b, p. 302).

Si on considère l'utilisation de ces termes, dans le sens d'immensité, comme un « élément révélateur de l'intimité »¹⁹⁵, étant donné qu'elle (l'immensité) est en nous, on peut également dire que chez Josué Montello, les images qu'il nous livre à travers sa littérature vont plus loin que des simples descriptions du pittoresque, pour nous exprimer tout un état d'âme, non seulement celui de ses personnages mais aussi celui de l'écrivain.

Le vaste, l'immensité, révèle aussi de la solitude, ou l'envie d'être ailleurs, comme nous pouvons lire dans ce passage, le désir vague et imprécis qui poussait le personnage à contempler la mer :

Com o tempo, e à medida que ia ficando mais magro e mais alto, crescia nele o gosto da solidão. Por vezes vinham-lhe ânsias de ir embora. Mas era um desejo vago, impreciso, que o levava a alongar a vista para o mar, de pálpebras entrefechadas, como a buscar mais longe ainda a linha azul do horizonte.¹⁹⁶

Les journaux intimes de Josué Montello peuvent nous aider à expliquer ses choix par rapport aux espaces qu'on trouve dans l'ensemble de son œuvre. Nous avons vu que l'écrivain a passé la plupart de sa vie hors de sa ville natale, São Luís, toutefois cette ville avec ses alentours fait partie de la majorité de ses romans. Comme lui même affirme dans son *Diário* que la ville de São Luís demeure en lui, avec ses rues, ses places, ses *sobrados*, sa lumière, ses habitants, son quai (*Cais da Sagração*) et, bien évidemment, la mer, l'immense mer du Maranhão, d'où il livre aux lecteurs des passages comme ceux-ci :

Aos poucos, na orla do cais, as lanternas dos barcos ancorados iam-se apagando. Dirse-ia que a claridade do novo dia só esperava por isso : logo a luz cresceu, derramou-se sobre a cidade, alastrou-se mar a fora. Pelos braços de mar, entre as faixas e coroas de areia, entraram a deslizar as canoas e os igarités, a princípio movidos pelas pás dos remos, em seguida levados pelo vento que lhes tufa as velas coloridas.¹⁹⁷

195 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961, première édition, 1957. Collection, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1961. p. 210.

196 Josué Montello, *op.cit.* 1982, p. 90. Traduction française : Avec le temps, au fur et à mesure qu'il grandissait et maigrissait, il prenait de plus en plus le goût de la solitude. Parfois, il avait des envies très fortes de s'en aller. Mais c'était un désir vague, imprécis, qui le poussait à contempler la mer, les yeux mi-clos, comme pour chercher plus loin encore la ligne bleue de l'horizon. (Josué Montello, 1981b, p. 90).

197 Josué Montello, 1982, p. 203-204. Traduction française : Peu à peu, au bord du quai, les lanternes des bateaux à l'encre s'éteignaient une à une. On eût dit que la lumière de cette nouvelle journée n'attendait que cela : immédiatement elle grandit, se répandit sur la ville, gagna la haute mer. Le long des bras d'eau entre les bancs et les crêtes de sables, canots et pirogues se mirent à glisser, poussés d'abord par les rames, puis bientôt entraînés par le vent qui gonflait leurs voiles colorées. (Josué Montello, 1981b, p. 240).

Des passages comme ceux présentés plus haut nous en trouvons communément dans ses journaux et dans ses romans, ils démontrent que Josué Montello à travers ses descriptions ne cherchait pas seulement l'expression pittoresque. Les métaphores et les personnifications donnent ainsi au texte un caractère onirique, le paysage n'est pas immobile, il suit une dynamique liée à un jeu de couleurs et de lumières. Tout grandit, tout s'intensifie dans l'intime du personnage. Comme partie de l'imagination poétique de l'écrivain, ces expressions sont là non pour donner une idée du contemplatif, mais surtout pour faire rêver son lecteur comme un « appel intime de l'immensité »¹⁹⁸ : « *Atento às mutações da luz na crista das ondas, Pedro resvalava o olhar na imensidão das águas.* »¹⁹⁹

D'une autre façon, le passage cité ci-dessous nous révèle tout un état d'âme du personnage de Pedro, qui, en partant de son village, vers la capitale, se voit devant une sorte d'obscurité, sans pouvoir avoir une vision claire de ce qui l'attendait sur son avenir. En même temps comme si la petite ville, pour lui, à partir de ce moment là, allait se transformer en une simple ombre d'un passé disparu à l'horizon.

A luz da tarde tinha-se tizado com as primeiras sombras do anoitecer. Não se via mais a tonalidade rósea, riscada de barras sanguíneas, que tomava o horizonte quando o sol se escondia. Ainda se podia distinguir na claridade violácea o contorno dos objetos e mesmo parte de seu relevo voltada para o poente. A cidade havia ficado para trás com o trapiche coberto pela preia-mar, a orla de casas velhas, as ladeiras, os barcos ancorados, as redes de pesca estendidas na areia. A direita do barco, alongava-se uma linha de terra escura, entre o mar e o céu, envolta na luz desmaiada, e parecia acompanhá-lo.²⁰⁰

Un autre aspect qui attire notre attention dans ce passage et qui va contribuer à l'ampleur de cet espace est le jeu de couleurs et de lumières, très commun chez Josué Montello, comme une forte appellation visuelle : « la nuance rosée, griffée de traces

198 Bachelard, *op.cit.*, 1961, p. 224.

199 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 174 . Traduction française : Attentif aux variations de la lumière jouant sur la crête des vagues, Pedro contemplait l'immensité des eaux. (Josué Montello, 1981b, p. 204).

200 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 154. Traduction française : La lumière de l'après-midi déclinait sous l'assaut des premières ombres du soir ; on ne voyait plus la nuance rosée, griffée de traces sanglantes, qui fermait l'horizon au moment où le soleil s'était caché. On pouvait encore distinguer dans la lueur violacée le contour des choses et même une partie de leur relief, frappée par le couchant. La cité avait disparu au loin avec le ponton recouvert par la marée haute, les façades de ses vieilles maisons, ses raidillons, ses bateaux à l'encre, ses filets de pêche étendus sur le sable. Sur la droite du bateau s'étirait une bande de terre obscure, entre mer et ciel, nimbée d'une clarté évanescence, qui semblait l'accompagner. (Josué Montello, 1981b, p. 177 - 178 .

sanglantes » ; « la lueur violacée » ; « clarté évanescence ». Tandis que dans ces exemples nous observons une déclinaison, liée au crépuscule, dans d'autres c'est tout au contraire, c'est l'éclosion des couleurs avec l'éblouissement des lumières qui font le spectacle : « *O sol ainda rubro acima da linha do horizonte. Sua luz ainda não queima, espalhada sobre o mar, como que se estilhaça na dança das águas.* »²⁰¹ ; « a luz se estilhaçava sobre as ondas, numa refulgência que doía na vista »²⁰² ; « *sob o doirado translúcido da claridade crepuscular.* »²⁰³. Nous sommes face à une écriture qui nous permet d'imaginer, sans être enfermés dans de simples descriptions spatiales ou de simples descriptions affectives. Ainsi, de n'importe quel lieu qu'il s'agisse, du plus ample, dans le sens géographique du terme, au plus petit, il y aura toujours une certaine grandeur, car « l'espace poétique, puisqu'il est exprimé, prend des valeurs d'expansion. »²⁰⁴

Tandis que dans *Cais da Sagração* la vision est un sens très exploitée, vu que ce sont les lumières et les couleurs qui accentuent l'amplitude de l'espace, dans le roman *Os tambores de São Luís*, même si nous trouvons aussi cet appel chromatique, ce sont les sons de la ville qui se mélangent avec les souvenirs des personnages, dans un processus de mémoire involontaire, comme chez Proust, en évoquant, de cette façon, des images du passé à partir d'une couleur, d'une lumière ou d'une mélodie. A la mesure où Damião passe par certains endroits, son histoire est révélée et avec elle, c'est toute une histoire d'une ville et d'une société marquée par l'esclavagisme et les préjugés qui se montrent.

Les sons des tambours sont présents tout au long du récit, ils accompagnent Damião pendant tout son trajet et ils sont responsables aussi pour transporter ce personnage dans un autre monde, dans un espace où il est réintégré avec ses ancêtres :

O certo é que, ouvindo bater os tambores rituais, como que se reintegrava no mundo mágico de sua progênie africana, enquanto se lhe alastrava pela consciência uma sensação nova de paz, que mergulhava na mais profunda essência de seu ser. Dali saía misteriosamente apaziguado, e era mais

201 *Ibid.*, p. 172. Traduction française : (...) et un soleil encore vermeil au-dessus de la ligne d'horizon. Sa lumière n'éblouit pas encore, elle se répand sur les eaux comme volant en éclats sur la houle qui danse. (Josué Montello, 1981b, p. 201).

202 *Ibid.*, p. 190 Traduction française : la lumière volait en éclats sur les vagues, en un reflet éblouissant. (Josué Montello, 1981b, p. 224).

203 *Ibid.*, p. 195. Traduction française : dans l'or translucide du couchant. (Josué Montello, 1981b, p. 231).

204 Bachelard, *op.cit.*, 1961, p. 227.

leve o seu corpo e mais suave o seu dia, qual se voltasse a lhe ser propício o vodum que acompanha na Terra os passos de cada negro.²⁰⁵

Les chants des oiseaux sont aussi très marquants dans son œuvre, ceux des « *bem-te-vis* » ont un important rapport d'identification avec la ville de São Luís, car ils sont présents en tout lieu, comme nous pouvons lire dans ce passage :

(...) e debaixo das nesgas azuis, irromperam das árvores, ainda úmidas de chuva, bandos ruidosos de bem-te-vis. De início, Dom Manuel ouviu-lhes ao tatar das asas nervosas. E eram tantas, que ele se assustou. Depois, começou, no largo espaço entre o Palácio do Bispo e o Palácio do Governo, a bulha dos gritos divertidos, ora aqui, ora alí, ora mais além, depois novamente aqui, e sempre no tom de uma vaia peralta, que só mesmo os bem-te-vis sabem dar. Da gosto ouvi-los, ainda cedo, à primeira luz matutina, ou depois de uma pancada de chuva, assim que o sol se abre, esses bem-te-vis de São Luís. Umas cidades têm as suas andorinhas ; outras, os seus pardais ; São Luís tem os seus bem-te-vis. (...) Há momentos em que os gritos se repetem com tanta frequência, que o canto solto se transforma em alarido. E é essa bulha brejeira que se ouve todos os dias em São Luís, de janeiro a dezembro, sempre que haja sol, de preferência quando as janelas dos sobrados se escancaram sobre a rua ou as rótulas dos mirantes se descerram para o mar. (...) Andam atrás da gente com esses gritos. Não conheço um só trecho de São Luís onde não haja bem-te-vis. Nem o cemitério, que é lugar de silêncio, eles respeitam. Lá também dá muito bem-te-vi²⁰⁶.

Nonobstant la prédominance des évocations visuelles, nous trouvons aussi dans le roman *Cais da Sagração*, une poésie que naît de la simplicité pittoresque transformée en musicalité :

205 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 16. Traduction française : Oui, à écouter battre les tambours rituels, il se sentait réintégrer le monde magique de ses origines africaines : une sensation nouvelle de paix l'envahissait jusqu'au plus profond de son être. Ils en sortait étrangement apaisé : son corps semblait plus léger et plus exquises ses journées, comme si la divinité qui accompagne sur terre les pas de chaque Noir lui fût à nouveau propice. (Josué Montello, 1987, p. 12).

206 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 78-79. Traduction française : (...) et, dans ce coin de ciel bleu, jaillirent des arbres encore humides des bandes bruyantes de bem-te-vis. Dom Manuel n'entendit d'abord que le froissement fébrile de leurs ailes, si fort qu'il en fut surpris ; Ensuite entre la vaste étendue entre le palais de l'évêque et le palais du gouverneur, éclata le charivari des cris joyeux, ici, un peu plus loin, là-bas, ici encore, mais toujours sur le ton d'une coquetterie moqueuse que seul les bem-te-vis savent donner. C'est un plaisir que de les entendre, très tôt, à la première heure du jour, ou après une ondée, quand le soleil se dégage, ces petits tyrans de Saint-Louis. Certaines villes ont leurs hirondelles, d'autres leurs moineaux. Saint-Louis a ses bem-te-vis (...) Les cris se répètent parfois avec une telle fréquence que les chants déchaînés se transforment en vacarme. Et c'est ce même tapage polisson que, de janvier à décembre, tous les jours, on entend à Saint-Louis, dès qu'il fait beau et de préférence quand les fenêtres s'ouvrent sur la rue ou que les volets des mirantes s'entrouvrent sur la mer. (...) Du matin au soir ils nous poursuivent de leurs cris. Je ne connais pas un seul recoin dans Saint-Louis qui ne soit infesté par ces bem-te-vis. Ils ne respectent même pas le silence du cimetière. Là aussi ça pullule, les bem-te-vis. (Josué Montello, 1987, p. 64 – 65).

A viração úmida, quase molhada, não espalha apenas o cheiro de maresia pelas ruas tortas dos arredores do cais. Traz por vezes a toada de um violão boêmio, que ali vai, ladeira acima, ou o choro de um assobio na praça deserta, ou ainda o gemido dos velhos barcos ancorados. A essas vozes da noite em agonia somam-se as que cada um de nós leva dentro de si e que só nós ouvimos, vozes que hão de morrer conosco, perenemente amalgamadas à nossa própria substância, e que vêm de longe, como ecos da juventude passada ou da infância perdida, companheiras diletas dos longos silêncios que se fecham à nossa volta²⁰⁷.

Dans ce passage nous pouvons percevoir un travail de langage exquis développé par l'auteur. En faisant appel à d'autres modalités sensorielles, sa description se développe de façon synesthésique et des éléments de nature comme le vent sont personnifiés. La nuit possède des voix. Des objets tels que les bateaux ancrés sur le quai et la guitare expriment des sentiments, de la nostalgie, ce sont des échos, des voix de la jeunesse. Le texte exprime l'agonie d'un espace face à la nuit, ainsi que celle des êtres face à son existence.

Ainsi, l'espace *montelliano* se caractérise par des lieux vastes ou intimes et aussi par toute une ambiance multicolore et sonore. Ce sont des lieux qui ne peuvent se révéler que par l'imagination artistique de l'écrivain, même si nous savons qu'ils existent dans la ville et que souvent quand nous passons devant eux, nous ne leur accordons aucune importance, parce qu'il faut une image neuve pour qu'on puisse être touché, car « l'image littéraire rend l'âme assez sensible pour recevoir l'impression d'une absurde finesse. »²⁰⁸.

De la même façon que la ville, la mer, la maison, le bateau et le pont, certains meubles comme l'armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs sont également dignes d'attention, car dans une œuvre littéraire ils fonctionnent comme des organes vitaux de la psychologie des personnages. Ce sont eux aussi qui nous inspirent et nous servent de modèle d'intimité. « Ce sont des objets mixtes, des objets-sujets. Ils ont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité. »²⁰⁹. Le vieux *sobrado* do Major Ramiro Taborda, du roman

207 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 244. Traduction française : La brise humide, presque mouillée, n'apporte que légèrement l'odeur des embruns le long des rues tortueuses des environs du quai. Elle répand parfois la chanson d'une guitare bohème qui résonne là-haut au sommet de la côte, un sifflement sur la place déserte, ou encore le gémissement des vieux bateaux à l'ancre. Ces voix de la nuit (agonisantes) s'ajoutent à celles que porte chacun de nous, que seuls nous entendons, voix qui mourront avec nous, amalgamées à jamais de notre substance. Elles viennent de loin, échos de la jeunesse passée ou de l'enfance perdue, compagnes choisies de longs silences qui se font autour de nous. (Josué Montello, 1981b, p. 290).

208 Bachelard, *op.cit.*, 1961, p. 190.

209 *Ibid.*, p. 105

Largo do desterro, garde aussi dans ses « tiroirs », dans le meuble qui « dort » au fond de sa chambre, quelques secrets, de l'intime, révélés seulement après la mort de son épouse:

Desviando a vista para o fundo do aposento, tentando afastar da memória a recordação da morta no leito vazio, o Major deu com os olhos na pequena secretária de pés torneados, encimada pela jarra azul que a Minervinha florira todas as manhãs, durante anos seguidos, e que exibia agora uma rosa seca e negra, vergada sobre o gargalo. Foi até lá, lembrando-se que ali a Minervinha guardava os seus papéis. Assim que abriu uma das gavetas do móvel, encontrou medalhinhas e estampas de santos, estas últimas com a mesma súplica manuscrita na costa da figura : « Pelas bentas chagas, ajudai meu filho Filinto a ficar bom. » Noutro maço de estampas : « Deus não me quis ouvir, curando meu filho, que ao menos o chame à sua glória, antes de mim. » E por fim, numa estampa maio de Nossa Senhora da Conceição, este apelo desesperado, ao pé da imagem : « Quem cuidará de meu filho, depois de minha morte ? Chamai-o ao Céu, bendita Mãe de Deus ! ²¹⁰

De cette façon, ces espaces, vastes, universels, intimes ou microcosmes en plus de soustraire le lecteur à l'univers du personnage, ils lui entre ouvrent une porte de la rêverie, « les valeurs d'intimité sont si absorbantes », comme nous explique Gaston Bachelard (1961, p.42), que le lecteur ne lit plus les lieux du roman, désormais c'est tout son imaginaire qui travaille : « Il est déjà parti écouter les souvenirs d'un père, d'une aïeule, d'une mère, d'une servante (...), bref de l'être dominant le coin de ses souvenirs les plus valorisés »²¹¹.

3.3. L'espace comme protagoniste dans Cais da Sagração

Dans les romans de Josué Montello, certains lieux vont jouer un rôle aussi important que celui de ses personnages. São Luís par exemple, avec son histoire, ses mythes et ses mystères, ne reste pas immobile. Ce sont les personnages qui restent paralysés et en silence devant cette ville, si charmante, qui va à la rencontre de ses personnages pour les séduire et les inspirer des désirs : « *Em silêncio viam a cidade vir ao encontro do barco, com os seus sobrados de azulejos equilibrados no flanco das ladeiras* »²¹².

210 Josué Montello, *op.cit.*, 1981a, p. 86-87.

211 Bachelard, *op.cit.*, 1961, p. 42.

212 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 195. Traduction française : En silence, ils voyaient la ville venir à leur rencontre, avec ses immeubles coloniaux aux carreaux de faïence, bien équilibrés sur le flanc des côtes ;

La ville dispose d'une localisation privilégiée, d'où nous pouvons admirer plusieurs paysages, à savoir le quai, la végétation et la mer. Pour ceux qui arrivent en bateaux, elle offre son plus beau « visage », qui se dévoile et se cache, avec les jeux des lumières, comme si elle voudrait dérober un secret. C'est de cette façon que le roman va offrir au lecteur des émotions uniques qui vont faire jouer leur imagination, comme s'il se trouvait devant un tableau. C'est pourquoi, à travers la poésie qui dépasse la description, l'espace réel devient irréel et le lecteur est entraîné dans un univers à part :

Firmou a vista, não tardou a ver a Lua apontar por cima dos telhados, grande, cheia, cor de gema de ovo, galgando devagar o amplo céu escampado. A cidade agora parecia irreal na claridade transparente que a envolvia. As fachadas de azulejos, na orla de sobradinhos que beirava o cais, tinham tonalidades de porcelana velha. E a luz do luar dava mesmo a impressão de descer pelas ladeiras, de resvalar pelos telhados, de esorregar pelas folhas das árvores, de cair a prumo pelo muro escalavrado do Baluarte, por onde subiam os ramos de uma trepadeira.²¹³

C'est cette unicité qui fait le charme de São Luís : « *Que beleza ! Não há São Luís como esta! Que maravilha !* ».²¹⁴ S'exclama David en arrivant à la ville en bateau, en criant aux autres passagers qui préféreraient la contemplation immobile de ceux qui sont émerveillés : *Que maravilha ! Numa luz assi, que amor ! E com as primeiras estrelas por cima dos telhados escuros !* »²¹⁵. Plusieurs passages comme ceux-ci dans l'œuvre de Josué Montello attirent notre attention du fait que les lieux peuvent aussi être considérés comme des personnages, comme l'a bien dit Georges Poulet (1982, p. 47) : « Aussi les lieux méritent-ils d'être l'objet de notre curiosité admirative et même de notre amour : « Les lieux sont des personnes », écrit quelques part Proust. ».

(Josué Montello, 1981b, p. 230).

213 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 199. Traduction française : Il l'observa et ne tarda pas à voir la lune qui s'élevait lentement, grande, très colorée, pleine comme un jaune d'oeuf. Maintenant la ville semblait irréelle, dans la clarté transparente qui la baignait. Les façades ornées d'azulejos des petits immeubles qui bordaient le quai avaient des teintes de porcelaine ancienne. Et la lueur du clair de lune semblait véritablement descendre les côtes, dévaler les toits, se faufiler dans les feuilles des arbres, tomber à pic sur le mur écorché du Bastion, le long duquel grimpait quelque plante touffue. (Josué Montello, 1981b, p. 234)

214 *Ibid.*, p. 194. Traduction française : Quelle beauté ! Il n'y a pas deux São Luís comme celui-ci ! Quelle merveille ! (Josué Montello, 1981b, p. 230).

215 *Ibid.*, p. 194. Traduction française : Quelle merveille ! Dans cette lumière, quel amour ! Et les premières étoiles au-dessus des toits sombres ! (Josué Montello, 1981b p. 230).

Cette même São Luís a enchanté Mestre Severino, car même attaché à ses traditions, enracinées dans sa ville natale, son attention et ses plus grandes émotions sont liées à la capitale, qu'il voit changer avec le temps, tandis que la petite ville est toujours là, de loin, comme dans l'oubli. Devant lui, ces deux espaces vont s'opposer, comme les deux femmes de sa vie, Lourença et Vanju.

Bien qu'il apprécie la capitale, il sait que c'est pour sa petite ville, avec son retard, qu'il doit revenir, elle, comme Lourença, l'attend chaque fin d'après-midi, comme à l'époque où il pouvait exercer pleinement sa profession de batelier, comme un rituel : « *Quarenta e dois anos em cima do mar. E sempre no mesmo caminho.* »²¹⁶

Persuadé que ce serait son dernier voyage à São Luís, Mestre Severino, après un fort malaise, exprime son émotion devant la ville qu'il ne reverra jamais :

Essa sensação gradativa de alívio, que lhe destravou as sobranceiras e o levou a correr o lenço no rosto banhado de suor, foi acompanhada pela convicção de que era aquela a derradeira vez que entrava em São Luís no comando do seu barco. Nunca mais transporia a Cerca de Alcântara no sentido da cidade. Quando tornasse a transpor a barra, de volta à sua terra, tudo aquilo que descortinava agora ficaria para trás, como um mundo para sempre perdido. Voltou a entrecerrar os olhos, buscando graduar as pupilas à intensidade da luz vespertina ; e sentiu que eles se humedeciam, na irreprimível emoção da despedida.²¹⁷

Son petit-fils, Pedro, qui ne connaissait la ville que par les magazines et les histoires qu'il entendait par les habitants de son village, lorsqu'il débarqua sur le *Cais da Sagração*, pour la première fois, il éprouve le sentiment d'avoir trouvé sa place. Ne sachant pas où diriger son regard devant la grandeur de la ville colorée et illuminée, il reste immobile, avec le sentiment que ce n'était pas lui qui allait vers la ville, mais elle qui venait vers lui, haute et imposante. Ce qui pour Pedro était un rêve imprécis devient une décision, avec la certitude de pouvoir la réaliser : « *E o sonho impreciso, que só de longe*

216 *Ibid.*, p. 156. Traduction française : Quarante-deux ans sur la mer. Et toujours le même trajet. (Josué Montello, 1981b, p. 180).

217 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 194. Traduction française : Une sensation de soulagement progressif, qui détendit ses traits et le poussa à passer un mouchoir sur son visage baigné de sueur s'accompagna de la conviction que c'était la dernière fois. Mais jamais plus il ne franchirait les brisants d'Alcântara en direction de la ville. Quand il repasserait la barre, de retour vers son pays, tout ce qu'il voyait se découper à présent resterait derrière lui, comme un monde à jamais perdu. Il ferma à demi les yeux, pour accommoder ses pupilles à la lumière intense du couchant, et sentit qu'ils se mouillaient, dans l'irrésistible émoi d'un adieu. (Josué Montello, 1981b p. 229).

*em longe o salteava como uma realidade idealizada, volvia-lhe agora à consciência como uma determinação irreversível de todo o seu ser : ficar para sempre ali, morando na cidade grande. »*²¹⁸

La ville de São Luis prend une partie très importante dans le roman *Cais da Sagração*, cependant c'est à la mer que l'écrivain va accorder une place royale. La mer dans ce roman a une double fonction : de décor et de protagoniste. Toujours présente : soit comme témoin ; soit comme confidente ; soit comme conseillère ; soit comme complice des personnages. C'est sur la mer où l'auteur nous fait connaître d'anciens mythes comme celui du roi Dom Sebastião. Cela peut être considéré comme une tentative de préserver ces récits mystérieux de la mer du Maranhão, transmis de génération en génération, joyaux du patrimoine culturel de cet État.

Les expériences de Josué Montello sur la mer ont commencé très tôt. Vivant sur l'île de São Luís, il était coutumier de se promener sur le bord de la plage avec sa famille, moment où il contemplait l'immensité des eaux ayant toujours le désir de découvrir ses mystères. Dans ces *Diários completos*, il nous confesse que la mer est essentielle à son corps et à son esprit. Ce qui peut justifier sa présence dans la plupart de ses romans. Encore jeune, il voyage en bateau à la ville de Belém, moment aussi enregistré dans ses mémoires, ainsi que son voyage par navire à la ville de Rio de Janeiro. Mais c'est en allant en Europe, pendant la grande traversée de l'océan Atlantique qu'il a eu l'inspiration pour terminer l'œuvre *Cais da Sagração*, roman qu'il a fini d'écrire en mars 1969 à Paris.

Bien qu'il aimait beaucoup Paris et se sentait privilégié d'avoir eu la chance de vivre au centre de la culture occidentale, il a découvert qu'il lui manquait quelque chose : « *o mar, com as ondas que se espreguiçam nos lençóis de espuma. O mar com que fui criado. O mar defronte de minha janela e cujo ruído é também música de minha infância.* »²¹⁹.

Fasciné par la mer depuis son enfance, le premier roman d'inspiration maritime qui l'a impressionné a été *Pêcheurs d'Islande*, de Pierre Loti. Dans ce travail nous observons

²¹⁸ *Ibid.*, 1982, p. 197. Traduction française : Et son rêve imprécis, qui de loin en loin lui apparaissait comme une réalité idéalisée, lui revenait à présent. Cette fois, il prenait une décision irréversible : rester ici pour toujours, habiter dans la grande ville. (Josué Montello, 1981b, p. 233)

²¹⁹ Josué Montello, *op.cit.* 1998, p. 812.

qu'il n'y a pas chez Josué Montello la description systématique des écrivains naturalistes. Tout comme Loti, il fait plutôt de l'évocation poétique, avec une sensibilisation visuelle, sans pour autant épuiser le sujet. Dès lors, nous pouvons faire un rapprochement entre ces deux romans, concernant les passages qui décrivent le coucher de soleil, le clair de lune et la mer, d'où nous pouvons percevoir une émotion similaire:

Le soleil, déjà très bas, s'abaissait encore; donc c'était le soir décidément. A mesure qu'il descendait dans les zones couleur de plomb qui avoisinaient la mer, il devenait jaune, et son cercle se dessinait plus net, plus réel. On pouvait le fixer avec les yeux, comme on fait pour la lune. Il éclairait pourtant; mais on eût dit qu'il n'était pas du tout loin dans l'espace; il semblait qu'en allant, avec un navire, seulement jusqu'au bout de l'horizon, on eût rencontré là ce gros ballon triste, flottant dans l'air à quelques mètres au-dessus des eaux.²²⁰

Les deux écrivains, avec beaucoup de poésie et avec « les yeux tournés vers l'intérieur du pays » (Pierre Loti, p. 85) prennent la place des peintres et livrent aux lecteurs une sorte de tableau qui fait de cet espace des sensibilités usuelles un espace nouveau, éclairé par l'imaginaire romanesque, avec une émotion qui s'approche d'un Géricault, d'un Turner ou encore d'un Claude Monet, selon les sentiments évoqués. Les tonalités roses et violacées, ainsi que le bleu pâle qu'on trouve chez Pierre Loti est facilement reconnaissable chez Josué Montello, que nous pouvons comparer dans les fragments suivants :

Ce qui avait été un crépuscule blême, une espèce de soir d'été hyperborée, devenait à présent, sans intermède de nuit, quelque chose comme une aurore, que tous les miroirs de la mer reflétaient en vagues traînées roses.
(...)

La mer s'était faite très douce; elle était partout du même bleu pâle, et restait tranquille. le soleil brillait d'un grand éclat blanc, et le rude pays breton s'imprégnait de cette lumière comme d'une chose fine et rare; il semblait s'égayer et revivre jusque dans ses plus profonds lointains.²²¹

A lua, redonda, que perdeu seu brilho amarelo, aos poucos vai alvejando por cima do mar cinzento, enquanto o céu se cobre de um azul desmaiado que esconde as ultimas estrela. Olhando para o nascente, ja se pode, sobre as linhas de terra ainda escura, um leve tom cor-de-rosa, que gradativamente se acentua, com alguns pontos esbraseados.²²²

220 Pierre Loti, *Pêcheurs d'Islande*, 45 ed., Paris, Calmann Levy éditeur, 1887.

221 Pierre Loti, *op.cit.*

222 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 170. Traduction française : La lune ronde, qui a perdu son éclat jaune, pâlit peu à peu au dessus de la mer argentée, tandis que le ciel prend une teinte bleu fané, qui cache les dernières étoiles. On peut voir déjà, en regardant vers le soleil levant, un léger ton rosé, qui domine les

Comme une métaphore du mouvement humain, la mer a ses caprices, ses humeurs et plus que n'importe quel autre espace ici étudié, elle révèle l'état d'âme des personnages. Par des caractéristiques qui reflètent leur état d'esprit, elle devient fureur, danger, mais aussi amour ; parfois calme et sereine parfois nerveuse et en furie. Voici un passage qui illustre bien la personnification de la mer, ici elle se montre agitée, semblable à un troupeau en débandade:

Mestre Severino sabe que a serenidade do mar nem sempre perdura. De repente o vento cresce, vira e desembesta. Seu gemido longo e fino se converte em alarido de muitas vozes, enquanto as velas do barco se debatem numa palpitação de asas em agonia, cercadas pelas ondas revoltas de um rebanho em disparada²²³.

Dans *Cais da Sagração*, la mer sert de confidente devant l'angoisse de Mestre Severino face à l'avenir de son petit fils, celui qui aurait dû prendre sa suite. Cependant, c'est dans cet espace que Mestre Severino va vivre son heure de gloire, quand il voit Pedro prendre le contrôle de son bateau et dominer la tempête, comme un véritable batelier. L'espace dans cette œuvre a pour fonction de refléter dialectiquement l'état d'esprit des personnages, spécialement celui de maître Severino. Il existe donc un mouvement entre la zone de confort et l'état d'angoisse qu'il éprouve.

C'est la mer qui témoigne de la santé fragile du batelier, de son agonie quand il s'en faut de peu qu'il ne meurt, mais aussi de son courage devant les tempêtes. Pareillement à la mer, face à la crise, devant la tempête, il ne veut pas se laisser dominer. Ainsi, il réagit en colère, sans vouloir accepter sur son dos le poids de son destin. Nous pouvons associer ce passage à sa lutte contre la maladie.:

A quilha da proa havia descido fundo, como se fosse mergulhar no cavalo das águas revoltas, mas logo empinou, subiu, saltou, ao mesmo tempo que a onda cresceu ainda mais, escancarando as mandíbulas gigantescas. (...) A toalha de espuma, rasgada para um lado e para outro, tufou, ferveu, subiu, alcançou parte do convés, molhou a bujarrona, e outra onda

lignes de terre, et accentuées progressivement, avec quelques points embrasés. (Josué Montello, 1981b, p. 199).

223 *Ibid.*, 1982, p. 167. Traduction française : Maître Severino sait que la sérénité de la mer ne dure pas toujours. Soudain, le vent augmente, tourne et jaillit. Son long gémissement ténu se mue en chœur polyphonique, les voiles se débattent en une palpitation d'ailes agonisantes, entourées par les ondes en furie, semblable à un troupeau en débandade (Josué Montello, 1981b, p. 195).

cresceu a seguir, tomada da mesma cólera. (...) O mar alto dir-se-ia não querer aceitar no seu dorso o peso da embarcação que o vento empurrava, e de repente reagia, com uma onda alta atrás da outra, sempre rebramindo²²⁴.

De même, la mer dénote les émotions de Pedro, quand en haute mer, il se trouve face à une tempête de doutes qui l'avait conduit sur le chemin de la liberté de choix. C'est l'incertitude face à la nouvelle vie qui l'attend, ainsi, le sentiment qui peut être traduit de ce passage est aussi celui de la peur de l'inconnu:

O próprio vento tinha ali uma voz diferente, a esfuziar no velame, a correr por cima das ondas. Criado ouvindo-lhe os gemidos, Pedro agora o desconhecia. Não era o vento que sibilava nas palmas dos coqueiros do quintal e fustigava os ramos das samambaias do alpendre, nem a brisa crepuscular que levantava o pó do chão e fazia bater as janelas e as portas enquanto espalhava na casa o cheiro activo das latadas do jasmineiro ; porém uma força brutal e cega que enchia as velas, adernava o barco, alteava as ondas bravias e era assobio e ameaça, vaia e lamento.²²⁵

Ce passage apparaît dans le texte comme l'annonce de la métamorphose par laquelle le personnage va subir, après avoir affronté plusieurs luttes et épreuves. L'utilisation des mots « *assobio* » (sifflement), « *ameaça* » (menace), « *vaia* » (huées) et « *lamento* » (regret), apparaît comme une confirmation qu'à partir de ce moment là, la vie de Pedro ne serait pas facile, qu'il devrait prendre des décisions sérieuses qui ne plairaient certainement pas à son grand-père, en plus de laisser Lourença, avec qui il devrait se séparer, dans une profonde tristesse. Et c'est ainsi que, voyant le bateau s'éloigner de la petite ville en direction de la mer haute, il soupire profondément : « *O mar, aqui, não*

224 *Ibid.*, p. 154. Traduction française : L'étrave avait plongé à pic comme pour couler, mais elle se redressa tout de suite, monta, sauta, tandis que la vague continuait de grossir, écartant ses mâchoires gigantesques. (...) La nappe d'écume se déchirant en deux enfla, bouillonna, monta, recouvrit une partie du pont, trempa le foc, tandis qu'une autre vague grandissait à sa suite, prise de la même furie. (...) La haute mer – semblait-il – refusait et réagissait brutalement, une énorme vague suivant l'autre, sans cesser de mugir. (Josué Montello, 1981b, p. 177).

225 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 154-155. Traduction française : Même le vent avait ici une voix différente. Il soufflait dans la voilure, il glissait au-dessus des ondes. Habitué dès son plus jeune âge à entendre ses gémissements, Pedro ne le reconnaissait plus. Ce n'était pas lui qui chuintait dans les palmes des cocotiers du potager et fouettait les rameaux de la fougère de l'auvent, ni la brise vespérale qui faisait tourbillonner la poussière du sol et battre portes et fenêtres, tout en répandant dans la maison un pénétrant parfum de jasmin. C'était une force brutale, aveugle. Elle gonflait les voiles à craquer, soulevait des rouleaux déchaînés, faisait gîter le bateau, hurlait et menaçait. (Josué Montello, 1981b, p. 178)

tinha sossego. » (Josué Montello, p . 174). Ainsi comme la mer, l'esprit de Pedro à cette hauteur de sa vie ne sera plus tranquille.

Dans le dernier chapitre, la mer passe du statut de témoin à celui de complice, car c'est cet espace que Mestre Severino, persuadé de l'infidélité de Vanju, va choisir pour « rétablir l'honneur de sa famille ». Or, pour lui il ne s'agissait pas de punition, plutôt d'un acte d'amour, de protection envers celle qu'il aimait. C'est ainsi qu'il l'invita à faire une promenade sur la plage, sans qu'elle sache ce qui l'attendait. Pour le lecteur ça serait aussi un mystère, vu qu'on apprend depuis le début du roman que Mestre Severino avait commis un crime et sortait de prison, cependant on ignore dans quelle circonstance il avait tué son épouse.

Nous pouvons comparer cet épisode à un rituel de sacrifice, car avant qu'ils partent, Mestre Severino a demandé à Vanju de mettre sa nouvelle robe et a insisté qu'elle passe à l'église pour se confesser. Sans rien comprendre, elle hésita, mais après l'insistance de son époux, et commençant à être intimidée par son dur regard, la jeune femme a fini par accepter et après avoir réalisé la volonté de Mestre Severino, elle lui donna la main, gentiment, en signe d'apaisement.

Après une longue promenade, sur la plage déserte, au bout d'une longue bande de sable mouillé, que la marée descendante était en train de découvrir, Vanju s'est arrêtée, et a exprimé sa fatigue en lui demandant de s'arrêter. Malgré cela il ne s'arrêta pas, son but étant d'attendre le rocher lisse qui émergeait des eaux, entouré d'écume, devant un promontoire. Ce rocher peut être aperçu ici comme un autel, symbole de l'immolation, comme dans tous les rituels de sacrifice,

Déjà effrayée par la voix et le regard de son compagnon, en vain elle insista. Il était décidé, le moment était venu et comme dans un rituel, il fallait emmener l'offrande, sans aucun défaut, vu qu'elle avait déjà fait sa confession à l'église, jusqu'à l'autel pour être sacrifiée. Ainsi, en la tirant par la main, Mestre Severino l'a saisie par les épaules et la soulevant du sol, fermement, d'un geste résolu, il est entré dans la mer complice, sa compagne de toujours qu'il n'avait jamais abandonnée, et qui en ce moment rugissait

autour de lui, en folie, pour le soutenir, comme si elle approuvait son terrible geste. De cette façon, dans un acte plus de désespoir que d'obéissance, il offre Vanju à la mer:

Porém, mestre Severino, de braços rijos como barras, avançava sempre, de modo que as ondas mansas da enseada já lhe cobriam as pernas, por vezes subiam à cintura, começando a alcançar o corpo da Vanju, sempre preso pelos músculos retesados, que não cediam às contorções com que ela procurava libertar-se. As ondas subiram mais, molharam-lhe os pés e os cabelos soltos, e ele sempre caminhando, agora mais fundo, ainda longe da pedra, o mar a rugir em seu redor.

Foi então que ela gritou, de olhos muito abertos, no pressentimento do que ia acontecer : - Não ! Não! Pelo amor de Deus, não me mata!²²⁶

Ces passages composent les moments les plus tendus du roman, où l'espace entier conspire en faveur de Mestre Severino, cela peut être observé à partir de la description de la plage déserte où seulement quelques mouettes ondoyant paresseusement au dessus des vagues, indifférentes au désespoir de Vanju, comme des témoins muettes de la tragédie qui s'annonçait. Le sifflement du vent, ainsi que le bruit des vagues se chargeaient d'emporter le cri de cette femme :

E como o deserto se fechava em toda a volta, sem uma casa, sem uma palhoça, sem uma canoa de pesca, apenas com umas gaivotas lerdas ondulando sobre as vagas, ainda na luz radiante, o grito da Vanju foi levado pelo sibilo do vento e o ruído das vagas, sem que ninguém lhe acudisse²²⁷.

Comme si elle refusait de participer au rituel, elle réagit à nouveau, secouant sa tête mouillée par l'eau salée, semblable à un enfant qui réagit à l'eau baptismal:

Ela volveu a gritar, sacudindo de si a água salgada que lhe molhara a cabeça:

- Não, não me mata! E então mestre Severino, receando fraquejar na sua determinação obstinada, mergulhou-a num só impulso, flectindo as pernas, como se fosse sentar. Ela reagiu, atirando o corpo para cima, e ainda o seu rosto moreno aflorou à tona das águas, os olhos crescidos, um brilho de pavor nas pupilas. Mas logo ele andou outro passo, em busca de lugar mais fundo, e tornou a imergi-la. Com a cabeça da Vanju submersa, firmou bem os pés e os braços, até sentir que ela ia se aquietando²²⁸.

226 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 262. Ce texte a été supprimé de la traduction française.

227 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 262. Ce texte a été supprimé de la traduction française.

228 *Ibid.*, p. 262. Ce texte a été supprimé de la traduction française.

La mer dans cet épisode peut être interprétée aussi comme symbole de purification, car devant cet espace Mestre Severino est face à la divinité, car pour lui « la mer lave toutes les souillures des hommes », comme disait l’auteur grec Euripide. Il fallait donc « immoler » Vanju pour l’empêcher de continuer dans son péché et se perdre pour toujours. Il voit la mort en mer comme une forme de renaissance, c’est l’espoir que du sacrifice ne sortira plus la vie terrestre, mais la résurrection de son âme dans la vie éternelle.

Nous avons observé que Mestre Severino est un homme prêt à tendre la main à ceux qui en ont besoin, mais aussi à se faire justice de ses propres mains, allant jusqu’à commettre un meurtre. Son crime, pourtant, n’a pas pour lui un sens de punition, mais de justice et de protection de la victime contre son péché, comme on peut le voir dans ce passage qui suit cet épisode : - *Eu tinha que fazer isto contigo, antes que tu me deixasses, antes que tu te perdesses !* (Josué Montello, p . 262). (Il fallait bien que je le fasse, avant que tu me quittes, avant que tu te perdes!)²²⁹. Ainsi, ce personnage croit que c’est son rôle d’annihiler tout ce qui peut représenter une menace pour ses convictions et ses valeurs.

Après Vanju, c’est de Pedro que vient le péril, car, pour Severino, il est préférable de le voir mort plutôt que de supporter son homosexualité. Convaincu d’être son dernier voyage de retour de São Luís, en raison de son problème de santé, il n’accepte aucun passager à bord du *Bonança*. De cette façon, il pouvait profiter de l’occasion pour mettre fin à la vie de son petit-fils en le jetant dans l’océan, croyant que Dieu lui pardonnerait à nouveau. Pour lui, pareillement à ce qu’il a fait avec Vanju, cela serait une délivrance, avant que Pedro puisse succomber à la tentation mondaine, représentée par la nouvelle ville de São Luís. Ainsi, contre sa volonté, le jeune homme est obligé de retourner à la petite ville, voyant son rêve de vivre à la métropole s’éloigner comme le bateau *Bonança*. De plus en plus loin, le tableau qu’il voyait n’était plus le même, l’explosion de lumières et de couleurs d’aparavant allait se transformer en obscurité et tristesse :

Em redor, por toda a extensão da enseada, as ondas eram mansas, quase sem brilho, de um cinza forte, tirando a negro, na modorra da maré-cheia. Embora faltasse aproximadamente uma hora para o Sol se esconder, a noite parecia querer antecipar-se (...) ²³⁰

229 Notre traduction.

230 Josué Montello , *op.cit.*, 1982, p. 252. Traduction française : Sur toute l’étendue de la baie, les vagues étaient molles, presque ternes, d’un gris plombé, tirant sur le noir, dans l’apathie de la marée haute. Une

De même pour la ville qui l'avait jadis enchanté, maintenant il la voyait sans aucune splendeur. En plus, le ciel se refermait sur des nuages sombres et annonçait une grosse tempête : « *olhava a cidade sem brilho, olhava o mar estranhamente manso, e o sentimento instintivo do medo, na premunição do que ia acontecer lá fora, na imensidade da barra.* »²³¹.

Malgré le mauvais temps qui s'annonçait, Mestre Severino décida de partir. Ce voyage de retour est marqué par de violentes tempêtes. Ces perturbations sont aperçues aussi dans les esprits de ces deux personnages qui, désormais, se trouvent face à l'immensité, sans horizon, confrontés à eux mêmes. Et encore une fois, la mer sera le personnage principal dans cette intrigue. Néanmoins, cette fois-ci elle préserve le jeune homme d'avoir le même destin que sa mère, car au moment du danger, quand le vent se leva plus violemment et les vagues surgissaient de partout et envahissaient le bateau, c'était Pedro qui a saisi la voile d'une agilité surprenante, avec une bravoure et une astuce inventive devant le danger de la tempête, comme un véritable batelier :

Por instinto, obedecendo à inspiração que vinha de seu sangue, da essência mais profunda de sua natureza, Pedro não permitira, uma só vez sequer, que a ventania lhe arrebatasse o pano, nem sentira fugir-lhe dos pés as tábuas do chão no balanço do barco, bailarino que afinal descobre ao meio do bailado a alma da dança, acrobata que se empolga pelo próprio salto e tem certeza de que a argola do trapézio está no ar à sua espera.²³²

C'est à travers ce double enjeu entre la tradition et le nouveau, que les personnages de ce roman se révèlent et s'articulent avec l'espace qui a un rôle très important, vu qu'ils transforment l'espace en même temps que l'espace les transforme.

heure avant le coucher du soleil, déjà, la nuit semblait s'annoncer (...) (Josué Montello, 1981b, p. 300).

231 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 254. Traduction française : Pedro, qui savait maintenant le départ imminent, gardait la tête haute, regardait son grand-père droit dans les yeux ; il voyait le ciel couvert, la cité éteinte, la mer étrangement calme, et une peur instinctive, une prémonition de ce qui allait arriver, là-bas, au large, lui serrait le cœur. (Josué Montello, 1981b, p. 302).

232 *Ibid.*, 1982, p. 256-257. Traduction française : D'instinct, obéissant à l'inspiration à la voix de son sang, pas une seule fois Pedro n'avait laissé le vent violent lui arracher la voile ; il n'avait pas senti les planches du pont glisser sous ses pieds. Il était le danseur qui soudain découvre au milieu du ballet l'âme de la danse, l'acrobate accroché à son propre bond, sûr que la barre du trapèze est là, dans l'air, qui l'attend. (Josué Montello, 1981b, p. 305).

3.4. L'articulation entre la tradition et le nouveau dans Cais da Sagração et Largo do Desterro

Bien qu'on puisse percevoir clairement dans les trois romans étudiés ici la dichotomie de la tradition et du nouveau, nous avons choisi de travailler sur ce sujet seulement avec les romans Cais da Sagração et Largo do Desterro, puisque la thématique abordée dans le livre *Os tambores de são Luís* est tournée vers celui de l'historique-social brésilien en apportant directement la question de l'esclavage, ce qui sera abordée dans le troisième chapitre de notre thèse.

Nous revenons au sujet de la mémoire collective, car comme nous l'avons observé précédemment, elle trouve sa place dans la tradition. L'imaginaire prend le rôle de réinterpréter le passé de telle sorte que certains faits anciens sont adaptés en croyances. Cependant les traditions se dynamisent, et chaque génération ou groupe va lui donner des traitements différents selon leur besoins. Ce qui parfois peut apparaître inconcevable pour les générations précédentes. Nous pouvons observer cela dans les deux romans cités dans ce chapitre à travers la relation des personnages avec le passé. Tout cela est possible grâce au choix esthétique de l'écrivain en ce qui concerne l'espace, la narration et le temps dans ces œuvres.

Ainsi comme l'espace, le temps dans ces romans relève du psychologique, puisque que les évènements vécus par les personnages ne constituent pas une archive de la mémoire, car il ne s'agit pas d'une répétition linéaire des événements et des simples souvenirs du passé : ils sont le résultat d'une construction subjective de chaque narration. C'est pourquoi, les deux protagonistes, à travers leurs réminiscences, récupèrent leurs événements et expériences vécus dans leurs groupes sociaux respectifs, tout en évoquant leurs coutumes, leurs croyances et leurs traditions dans des contextes actuels propres à chacun.

Nous pouvons mieux expliquer cela à travers les concepts de Halbwachs. Selon lui, même si les souvenirs sont individuels, celui qui se souvient est toujours quelqu'un inséré dans un groupe de référence, car la mémoire est toujours construite en groupe, elle est le résultat d'un processus collectif. De cette façon, les mémoires du Major Ramiro Taborda,

ainsi que celles de Mestre Severino, sont liées aux groupes de référence dont ils font partie et avec lesquels ils ont établi une communauté de pensée, se sont identifiés et ont confondu leurs passés.

Devant l'absence de ces groupes, surtout dans le cas du Major Ramiro Taborda, dû à son âge, les personnages se sentent impuissants, comme s'ils n'avaient plus de raison d'exister. Cependant pour certains, ils ont besoin de perpétuer leurs traditions, même si leur groupe de référence n'est plus présent physiquement, ce qui selon Halbwachs n'est pas nécessaire, puisque le groupe est présent par la possibilité que l'individu doit reprendre les modes de pensée et l'expérience commune de ce groupe. Cette possibilité est transférée aux personnages plus jeunes, comme Tininha (Largo do Desterro) et Pedro (Cais da Sagração). Cependant, les nouvelles générations peuvent refuser de poursuivre ces traditions, ou lorsqu'elles acceptent le défi de les perpétuer, celles-ci ont déjà souffert et continueront de subir des profondes modifications.

Ces deux romans reposent donc sur la description du passage de flambeau entre deux générations, l'une ayant un sens aigu du devoir, attachée au travail et à ses traditions, presque dans une sorte de résignation de devoir bien faire, sans se départir, avec comme seul objectif la transmission du savoir-faire d'un métier à l'héritier, l'autre tournée vers un nouveau monde, sensible à l'appel des sirènes du progrès. Cela peut être observé de façon très évidente dans les deux romans, lorsque les deux personnages Tininha et Pedro découvrent la ville, avec ses lumières, les automobiles et la foule dans les rues.

Le Major Ramiro Taborda est un individu qui essaye, malgré son âge, de vivre avec le temps présent, il est un témoin de plusieurs changements de la ville de São Luís, comme l'apparition des premières voitures et l'émergence de l'énergie électrique. Il a connu personnellement plusieurs générations d'évêques, de politiques, ainsi que des hommes et des femmes illustres de la société *maranhense*. Cependant, passés ses cents-quarante ans, il s'aperçoit que beaucoup de choses ont changé dans cette société.

Tout comme le Major Ramiro Taborda, Mestre Severino nous présente la vieille ville de São Luís et ses transformations, toujours accompagné de l'inquiétude que les conséquences de ces changements peuvent avoir, comme la disparition des traditions. Pour

ces personnages, cet espace représente la permanence et la stabilité, car il est marqué par la présence du groupe dans lequel ils appartenaient. S'il disparaît, c'est toutes leurs vies qui s'effacent également. Maître Severino, dans le passage au-dessous, montre la transformation de São Luís, surtout celle du Centre Historique qui, avec l'expansion de la ville vers d'autres quartiers, paraît être abandonnée comme une cité fantôme, il se demande ainsi « quel sera le destin de ces immeubles à l'agonie, avant que les marteaux destructeurs ne frappent leurs murs en plein milieu pour les démolir » :

Nos largos aposentos, outrora inundados de luz tropical, descem hoje as sombras do dia, com o renque triste das janelas fechadas. Se uma delas se abre de repente, cedendo ao sopro de uma rajada mais forte, fica a bater doidamente, sem ter quem volte a cerrá-la. Os mirantes esquecidos, de onde antigamente se descortinavam os barcos que ainda velejavam no mar alto, têm agora o ar dos aposentos fechados de onde saiu um enterro. Lá dentro, o silêncio. Aqui fora, também silêncio.

Nas altas cumeeiras, que se destacam contra o céu nitidamente azul, os sinistros urubus parecem mais conspícuos, assim negros, de bico recurvo, os olhos cruéis. De noite, os andares desertos sibila no ar a ronda cega dos morcegos. E de dia, ao sol, já se afoitam as ratazanas ;

Antes que as marretas destruidoras batam em cheio nas suas paredes para tentar destruí-las, que destino terão estes sobrados em agonia ? Talvez a sorte decadente das belas casas de azulejos da Rua do Giz, algumas de beiral de porcelana, filigranas de ferro nas sacadas, hoje convertidas em prostíbulos, nos arredores do venerado Convento das Mercês, que o tempo transformou em quartel de Polícia.²³³

Comme la ville de São Luís, où subsiste un passé de gloire, Mestre Severino, qui auparavant avait plein de force et de courage, s'affaiblit de plus en plus, en même temps que ses convictions et ses valeurs face à la modernité. A travers ses yeux et son image, nous voyons le reflet de la ville de São Luís, qui devient aussi un espace de transition, chargé de nostalgie.

233 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 209. Traduction française : Dans les pièces spacieuses, jadis inondées de lumière tropicale, les ombres de la journée tombent aujourd'hui par le sinistre éventail des fenêtres fermées. Si l'une d'elles s'ouvre soudain, sous une rafale plus violente, elle se met à battre follement, mais il n'y a plus personne pour venir la fermer. Les mansardes abandonnées, d'où, autrefois, on découvrait les bateaux qui naviguaient en haute mer, ont aujourd'hui cet air des chambres closes juste après le départ d'un enterrement. A l'intérieur, c'est le silence. Dehors aussi. Sur les sommets des maisons, se découpant avec netteté contre le ciel bleu, les sinistres urubus semblent encore plus graves. La nuit, dans les étages déserts, la ronde folle des chauves-souris sifflent dans l'air. Et, le jour, les rats se hasardent au soleil. Avant que les marteaux destructeurs ne frappent leurs murs en plein milieu pour les démolir, que sera le destin de ces immeubles à l'agonie ? Connaîtront-ils le sort des belles maisons à carreaux de faïence de la rue de la Craie, dont certaines s'enjolivent d'une corniche en porcelaine et de filigrane de fer aux balcons, aujourd'hui transformées en maisons closes, dans les parages du respectable couvent des Grâces, que le temps a converti en commissariat de police. (Josué Montello, 1981b, p. 248).

Une autre préoccupation de ce personnage se trouve être le nouveau quai qui a été construit pour remplacer l'ancien *Cais da Sagração*. Cet endroit pour Mestre Severino représente le lieu où plusieurs générations de bateliers ont été formés, y compris celle de son père. C'est l'endroit où lui aussi a appris les premières leçons de sa profession. Toutefois, il était menacé de disparaître, comme nous le montre le passage suivant :

Antes de alcançar a rampa para descer ao barco, anteviu a morte do Cais da Sagração – prolongamento natural do silêncio da Praia Grande. Certo, sobreviveriam as casas, o passeio, as árvores, a avenida, a muralha de cimento e a pedra rente ao mar, mas os barcos que vêm de longe não ancorariam mais naquela enseada. A praia do Caju, que continuava o cais até à praia do Jenipapeiro, junto às ruínas da Quinta da Vitória, já havia desaparecido, com seu mercado, suas barracas, suas quitandas de peixe frito.²³⁴

Ainsi, par la matérialité de l'environnement, on peut identifier le conflit intérieur des ces deux personnages sous l'étrangeté des changements de ces espaces qu'ils ne reconnaissent plus. En ayant des expériences dans ces espaces transformés, les personnages découvrent que ce monde est incompatible avec le leur.

L'écrivain y décrit ainsi le choc entre deux mondes différents : le monde traditionnel qui est en train de disparaître et la société moderne qui est vue comme une agression contre les coutumes de l'époque tout en étant novatrice. Comme nous pouvons le constater dans ce passage du roman *Largo do Desterro* :

Fora de balde também que, à noite, dera uma volta lenta pelas ruas escuras dos arredores do Largo do Ribeirão, tentando encontrar, por cima de uma porta, a lanterna vermelha das quitandas de peixe frito. Onde as pilhas de melancia da orla do Cais da Sagração ? E as cadeiras nas calçadas, nas noites de luar ? Os amigos, mortos ; os costumes, mudados. Em vez das carruagens douradas, que tilintavam os guizos de seus cavalos, por entre o tinido das ferraduras, rolavam nas pedras das ruas os automóveis barrulhentos, que enchiam o ar de ruído e de fumaça. Que fora feito dos seresteiros de outrora, que cantavam com tão bonita voz « A gentil Carolina era bela »? Tudo acabado, tudo esquecido. E por que ?²³⁵

Le protagoniste de ce roman essaye de trouver des traces de son ancienne vie, pour cela il va à la recherche de vieilles traditions comme celle de la lanterne rouge des kiosques

234 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 224.

235 Josué Montello, *op.cit.*, 1981a, p. 245-246.

à poisson frit ; ou des coutumes comme celui de mettre des chaises sur les trottoirs pendant les nuits de clair de lune pour discuter avec les voisins. Pour sa grande tristesse, tout cela avait disparu, au lieu des « cars dorés, qui sonnaient les cloches de leurs chevaux, au tintement des fers à cheval, roulaient sur les pierres des rues les voitures bruyantes, qui remplissaient l'air de bruit et de fumée »²³⁶. Il s'interroge pourquoi tout était oublié. Se remémorer de tout cela et essayer de les trouver signifie plus qu'une reconnaissance de leurs existences dans un passé, dénotant le désir de reconstruire ce monde oublié.

Par ailleurs, le « moderne » dans ces romans apparaît pour écarter ce que l'on considère comme le retard, car le terme moderne « marque la prise de conscience d'une rupture avec le passé ». (Le Goff, 1992, p. 172). Ce « nouveau », cette rupture, traverse tous les deux récits, et est vue par certains personnages comme une menace, comme nous pouvons le voir dans les attitudes de Mestre Severino à l'égard de sa profession de batelier, qui pour lui doit à tout prix être préservée. A l'égard aussi de sa maladie, de son mariage avec Vanju et de son attitude homophobe envers son petit-fils Pedro.

Dans le roman *Cais da Sagração* deux lieux se présentent, par lesquels il sera possible d'établir la dichotomie entre la tradition et le nouveau : la ville de São Luís et la ville où vit Mestre Severino, Lourença et Vanju. C'est la tension entre l'espace urbain et l'espace rural. Ce paradoxe entre les valeurs conservatrices et novatrices de cette société, entre le petit village du bout du monde avec ses traditions et la capitale de l'État en pleine évolution est aussi présent dans la vie des personnages. En effet, Josué Montello les présente d'un point de vue idéologique.

L'image de la femme, par exemple est représentée par un paradoxe : d'un côté Lourença, la première femme de Mestre Severino, icône de la femme soumise, résignée, très croyante, dévote de Saint Antoine, le saint des mariages pour les brésiliens. Cette femme, par amour, par devoir, est capable d'accepter l'humiliation de vivre sous le même toit que celui du couple Severino et Vanju. Cette dernière représente la jeunesse, la femme émancipée, jolie et désirée. Le contraste entre ces deux personnages peut être observé au moment où elles sont présentées, quand Lourença entre dans son mutisme. Pendant presque tout le roman, la parole qui lui a été retirée se fait entendre seulement dans la nuit,

236 Josué Montello, *op.cit.*, 1981a, p. 246. Notre traduction.

dans la solitude de sa petite chambre à côté de la cuisine. L'auteur nous révèle de cette façon l'image de la tradition, de l'ancien qui se tait devant le moderne et qui va rester dans l'oubli pour toujours. Voyons le passage :

É minha sina, tenho de sofrer, preciso de paciência. E o certo é que, momentos depois, ao levantar os olhos para a Vanju, que tinha entrado na varanda, precedida de uma onda forte de perfume que parecia encher a casa, não pôde deixar de erguer um pouco mais as sobrancelhas, maravilhada com a beleza da rival, toda metida nos panos, pente de tartaruga nos cabelos, sapatos de bico fino, brincos de ouro, cordão também de ouro, pulseiras tilintantes, anéis, pintura no rosto, sinal azul ao lado da boca, parecendo mesmo uma mulher de folhinha.²³⁷

Alors que le personnage de Vanju est présenté comme une belle femme, bien habillée et séduisante, comme une analogie au mythe d'Aphrodite, Lourença apparaît comme le personnage au service des autres, son existence est conditionnée à d'autres existences. Sa présence est toujours liée aux « tâches domestiques » car c'est elle qui prépare la nourriture, qui s'occupe de la maison, des vêtements, des animaux et des enfants. Elle est aussi responsable pour restituer les anciennes croyances soit à travers ses rituels ou soit par sa dévotion aux saints catholiques.

Dans le roman, Lourença reflète l'image du passé en contraposition à l'image de la femme moderne. Le plus touchant est le fait que c'est le personnage de Lourença lui-même qui accentue ce contraste, car elle exprime le regard qu'elle possède de l'autre et aussi d'elle-même, comme nous pouvons le constater dans le passage suivant où elle se trouve devant le miroir :

E Lourença vem mais para perto do espelho, os cotovelos apoiados no tampo da cômoda, repuxa para baixo a pele das bochechas, e fica um momento imóvel, como indecisa entre o seu passado e o seu presente, muda, perplexa, espantada. O mundo de ontem, que só existe agora dentro de Lourença, e que só ela tem o dom de reviver nos seus relances de saudade, novamente empalidece e se dissipa, e quem perdura no lume do

237 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 51. Traduction française : C'est ma destinée, il faut que je souffre, prenons patience. Une chose est sûre, c'est qu'une minute plus tard, en levant les yeux sur la Vanju, qui entrait sur la véranda ; précédée d'une puissante vague de parfum dont la maison entière s'imprégna, elle ne put s'empêcher de lever les sourcils ; elle fut émerveillée par la beauté de sa rivale, vêtue de ses plus beaux atours, avec un peigne en écaille de tortue dans les cheveux, des chaussures à bout pointu, des boucles d'oreilles en or, une chaîne également en or, des bracelets tintinnabulants, des bagues, le visage maquillé, son grain de beauté au coin des lèvres, tout à fait semblable à une femme de calendrier. (Josué Montello, 1981b, p. 39).

espelho é a velha enrugada, de olhos pisados, seca, maltratada pelo tempo e pela vida.²³⁸

Ce contraste apparaît aussi à travers les personnages masculins, à l'exemple de Mestre Severino et son petit fils Pedro, comme nous l'avons vu précédemment, ce premier est le défenseur des traditions, des anciennes valeurs, pourtant, lui-même présente un paradoxe, étant donné qu'il se marie avec une autre femme, laissant Lourença souffrir et continuer à vivre sous le même toit. Mestre Severino, avec ses vertus et ses défauts, sa faiblesse et son courage, incarne la figure de l'anti-héro présente dans les romans du Modernisme brésilien.

Pour Mestre Severino, Pedro représente le seul espoir de perpétuer la tradition de batelier, de cette façon, il va tout faire pour lui apprendre ce métier. Pour cela il part à São Luís en compagnie de son petit-fils comme pour accomplir une espèce de rituel familial :

Foi aqui que meu pai atracou o Bonança quando eu vim com ele a São Luis pela primeira vez. Eu quis fazer contigo a mesma coisa. (...) Mais tarde, quando chegar a tua vez, hás de atracar o *Bonança* aqui mesmo, com teu filho. Nesse dia te lembrarás de teu avô, como eu me lembro agora de meu pai.²³⁹

Toutefois ce jeune homme ne démontre aucun intérêt pour la profession de son grand-père. C'est dans le bateau, pendant son premier voyage à São Luís, qu'il décida changer de vie, quitter pour toujours le petit village. A cette occasion, Pedro connaît David, un type abominable pour Mestre Severino à tel point d'émettre une comparaison avec la figure du diable. C'est pourtant celui-ci qui va convaincre Pedro de prendre la décision de s'installer à la capitale. Cet épisode se passe sur la mer, espace qui, à lui seul, suppose rupture et changement reliant une ville à une autre. Il est intéressant de voir comment

238 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 186. Traduction française : Et Lourença s'approche plus près du miroir. Les coudes appuyés sur le dessus de la commode, elle tire vers le bas la peau de ses joues et reste un moment immobile, indécise entre son passé et son présent, muette, perplexe, effrayée. Le monde d'hier n'existe plus qu'en elle à présent ; elle seule a le don de le faire revivre ; tout pâlit et s'évanouit à nouveau, et seule reste dans le tain du miroir la vieille femme ridée, aux yeux battus, desséchée et maltraitée par le temps et la vie. (Josué Montello, 1981b, p. 220).

239 *Ibid.*, p. 199. Traduction française : C'est là que mon père est venu mouiller le Bonança, quand je suis arrivé pour la première fois à São Luís avec lui. J'ai voulu refaire la même chose avec toi. (...) Plus tard, quand ton tour sera venu, tu viendras ancrer le Bonança ici même, avec ton fils. Ce jour là, tu te souviendras de ton grand-père, comme je me rappelle aujourd'hui mon père. (Josué Montello, 1981b, p. 235)

Pedro se transforme et se sent de plus en plus séduit par le nouveau paysage et par la découverte de la nouvelle São Luís.

Contrairement à mestre Severino, qui se trouve devant une autre ville, qui ne lui plaisait plus comme autrefois, parce qu'elle avait changé et ce n'était plus la ville de sa jeunesse, où il conservait de bons souvenirs, Pedro voit la nouvelle São Luís avec un autre regard, avec charme et plein d'espoir:

Durante alguns momentos dividiu o olhar entre os dois lados da rua, maravilhado com a beleza e o tamanho dos prédios. As árvores recentemente podadas facilitavam a perspectiva em linha recta, dando mais luz à imponência da avenida. E Pedro, sempre a admirá-la, não lhe encontrava um defeito, na sua variedade e no seu luxo, a mão direita segurando a ponta do queixo.²⁴⁰

Pedro restera pour le lecteur une énigme, on ne saura pas s'il quittera en effet son village pour vivre à São Luís, mais on peut supposer qu'il continuera à sa manière la tradition de batelier de son grand-père, considérant le passage trouvé dans le dernier chapitre du roman dans lequel, « obéissant à l'inspiration et à la voix de son sang », il prend le contrôle du bateau. Cela renforce donc la thèse selon laquelle les traditions sont renouvelées à chaque génération et confirme ainsi l'idée d'un « moderne » enraciné dans la tradition non pas pour vivre dans le passé, mais « pour y recueillir l'authenticité du présent qui passera à l'avenir comme un héritage précieux ».²⁴¹

Ce que nous présente l'auteur *maranhense* dans le récit de Mestre Severino et celui du Major Ramiro Taborda c'est une preuve que la littérature comme une partie de la mémoire collective d'un peuple peut nous aider à comprendre notre présent tout en interrogeant le passé et le re-signifiant, vu que le passé ne se constitue pas en un modèle immuable, dans le sens où nous devons nous en accommoder. D'où l'importance des traditions du passé dans le présent, sans pour autant nier sa relecture, car nous savons que la mémoire collective dynamise les traditions. L'auteur nous fait comprendre ainsi qu'on

240 Josué Montello, *op.cit.*, 1982, p. 215. Traduction française : (...) pendant quelques instants il ne sut plus où donner du regard, émerveillé par la taille et la beauté des immeubles qui bordaient les deux côtés de la rue. Les arbres, récemment plantés, facilitaient la perspective en ligne droite, ajoutant de la lumière à l'imposante avenue. Et Pedro, admiratif, n'y voyait pas un défaut, séduit par sa variété et son luxe. (Josué Montello, 1981b, p. 256).

241 Josué Montello, *op.cit.*, 1998, p. 1046. Notre traduction.

ne peut pas refuser les traditions pour défendre une conception qui encourage la rupture et la nouveauté perpétuelle, car il faut tenir compte de la relation innée entre identité et mémoire érigée dans la rencontre de temps et d'espaces variés.

Cette idée concernant les traditions va rejoindre sa pensée en tant qu'auteur contemporain, selon laquelle l'écrivain doit créer son rythme, même se lancer parfois dans de nouvelles expériences esthétiques, mais sans rompre complètement avec la tradition stylistique, comme celle trouvée chez Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, Eça de Queiroz, José de Alencar, João Francisco Lisboa et Machado de Assis.

Troisième partie

**L'IMAGINAIRE *MARANHENSE* ET LES TRADUCTIONS FRANÇAISES DE
L'ŒUVRE DE JOSUÉ MONTELLO : FICTION, TRADITION ET HISTOIRE
DANS TROIS ROMANS**



Figure 6: Bumba meu boi do Maranhão - photo de l'auteur

L'imaginaire *maranhense* et les traductions françaises de l'œuvre de Josué Montello : fiction, tradition et histoire dans trois romans

Cette partie examinera les romans *Cais da Sagração* (1971), *Os tambores de São Luís* (1975) et *Largo do Desterro* (1981) dans ses divers aspects, car, comme nous l'avons vu au cours de cette recherche, dans ses ouvrages l'auteur privilégie des thématiques qui relèvent de l'histoire, du social et du culturel. Cependant, notre point de vue se fera toujours à partir d'une approche littéraire qui prendra en compte les aspects du texte comme fiction, comme produit de l'imaginaire, qu'il soit fictif ou non. Selon Gilbert Durand (2012), l'imaginaire est la capacité individuelle et collective de donner un sens au monde, à travers d'un ensemble relationnel d'images qui donne une signification à tout ce qui existe. Parfois, c'est aussi une réponse à l'angoisse existentielle face à l'expérience « négative » du passage du temps. Il convient donc, à présent, de clarifier ce que nous percevons comme imaginaire non fictionnel.

Pour éclaircir davantage ce problème, nous partirons de l'idée de Paul Ricoeur, selon laquelle l'imaginaire a un rôle médiateur dans la visée du passé tel qu'il fut²⁴², étant donné que le temps est « refiguré » grâce à l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction : il est devenu « temps humain ». (Ricoeur, 1985, p. 264). De cette façon, l'auteur défend un certain rapprochement de ces deux récits, car il observe que lorsque le processus de lecture met en rapport le monde du texte avec le monde du lecteur, nous pouvons apercevoir une convergence entre la fonction de « représentation » exercée par la connaissance historique et la « signifiante » acquise par le discours fictif. Cela est devenu possible quand Paul Ricoeur a commencé à discuter sur le concept du « réel » appliqué au passé historique. Cette problématique de la « représentation » naît à partir du moment où on s'interroge sur la signification du terme « réel » : « *Que pouvons-nous dire quand nous disons que quelque chose est « réellement » arrivé ?* » (Ricoeur, 1985, p. 203).

A partir de cette question nous pouvons envisager ainsi un « imaginaire non fictionnel », compris ici comme tous les récits où la question de la référence se trouve plus au moins proche d'une « réalité » supposée. Pour mieux comprendre, nous pouvons

242 Paul Ricoeur, *Temps et récit III*, Paris, éditions Seuil, 1985.

donner comme exemple la fameuse légende *A carruagem de Donana Jansen*, dont nous parlerons plus loin. Celle-ci est le fruit de l’imaginaire populaire mais qui trouve son origine dans l’histoire d’une femme propriétaire d’esclaves au dix-neuvième siècle. Cette idée s’applique aussi à des faits historiques et à certains personnages comme nous le verrons au cours des prochains chapitres.



Figure 7: *Caixeiros do Divino* - Photo A. Barros



Figure 8: *Membres du tambor de Minas* - Photo de l'auteure

Chapitre I - L'imaginaire fictionnel et l'imaginaire non fictionnel dans le roman *Os tambores de São Luis* de Josué Montello

La littérature n'est pas le discours de « ce qui s'est produit », c'est le discours du jeu des possibilités ; elle ne cherche pas ce qui serait l'effet du réel, elle est « l'autre réel ». C'est à dire, le texte littéraire a sa propre réalité, ce qui n'empêche pas qu'il soit aussi reconnu comme une source d'information sur une société ou une époque donnée, si on considère les aspects historiques, sociaux et culturels qu'elle porte. Tous ces aspects sont présents dans le texte littéraire, mais il ne peut pas être considéré seulement comme un lieu de recherche sur un aspect particulier ou un facteur historique et social, parce que chaque texte a sa propre vérité. On croit qu'il est possible de recourir à la littérature pour extraire tous ces aspects, puisqu'elle porte en elle les traits marqués de la vie des gens, telles que les traditions, les coutumes, reproduisant ainsi l'ordre socioculturel. Cependant, la lecture du texte littéraire doit également être considérée comme une activité ludique de construction et de reconstruction des significations. Selon Antonio Cândido²⁴³ la littérature développe en nous la part de l'humanité dans la mesure où elle nous rend plus compréhensif et plus ouvert à la nature et à la société, à la même foi.

Pour le critique littéraire brésilien Wilson Martins (2005), *Os tambores de São Luis* est le roman historique de l'esclavage au Brésil et par conséquent est aussi un roman de coutumes de cette société esclavagiste du dix-neuvième siècle, ce qui en fait également un roman psychologique. Selon lui, « Damião, le protagoniste, est la figure emblématique de la condition humaine à un moment historique donné, symbolisé aux yeux de l'Éternel, par les tambours de la *Casa das Minas*, vibrant comme mémoire de la race à travers tout le roman. »²⁴⁴

Dans ce roman, l'auteur met en valeur une partie de l'histoire locale qui n'est pas très répandue, liée à des faits qui n'ont pas été oubliés par la société *maranhense*. Il fait vivre des personnages réels qui sont devenus des mythes. Ainsi que des tyrans, qui pour l'histoire officielle sont des héros nationaux, décorés et éternellement érigés en monuments historiques. Tandis que d'autres qui se sont battus pour des causes abolitionnistes,

243 Antonio Cândido, *op.cit.*, 2011, p. 182.

244 Wilson Martins, *apud* Josué Montello, 2005.

libertaires, toujours en faveur des minorités marginalisées par le pouvoir, ont été oubliés. Selon Wilson Martins, Josué Montello renverse en quelque sorte l'angle d'observation : ses personnages tirés de la vie réelle deviennent des êtres fictifs, comme s'ils étaient inventés, et les fictifs deviennent réels dans l'intrigue. Ainsi, nous pouvons dire que la substance qui compose ses textes est faite à travers « *la superposition de la réalité subjective par la réalité imaginée, dans la fusion harmonieuse de tous ses éléments.* »²⁴⁵.

Même si notre thèse porte sur l'imaginaire, savoir dans quelle mesure ce roman présente une profonde réflexion au sujet de l'esclavage et ses conséquences dans l'état du Maranhão, plus spécifiquement à la ville de São Luis, était une question inéluctable pour notre recherche, c'est pourquoi ce sujet est omniprésent tout au long de ce chapitre.

1.1. Les personnages mythiques et réels

Le « personnage », élément indispensable du roman, est communément compris comme pour chacune des personnes qui figurent dans le récit . Néanmoins cette explication pour nous est très réductrice, car nous avons utilisé ce terme dans le premier chapitre pour parler de l'espace en tant que personnage. Alors, comment trouver une signification à ce terme qui prenne en compte le fait qu'il ne peut pas être compris comme une « personne » ?

Suivant le raisonnement proposé par Beth Brait (2017, p. 18-19), selon lequel les définitions qu'on trouve dans les dictionnaires non spécialisés en théorie littéraire révèle une confusion terminologique, étant donné la problématique du rapport qui existe entre les termes « personnage et personne », nous considérons les personnages dans ce chapitre comme des êtres de fiction, des êtres de langage « qui représentent des personnes, selon les modalités spécifiques de la fiction »²⁴⁶. Il est bien entendu que le personnage ne peut pas être créé seulement à partir des éléments purement esthétiques, or, c'est l'acte créateur de l'auteur qui va l'affirmer et lui donner une mise en forme.²⁴⁷

245 Josué Montello, *Diário da tarde*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987a, p. 137. (notre traduction).

246 Selon Beth Brait, cette notion de personnage est trouvée dans le dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, organisé par Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov. D'après ces auteurs, le problème du personnage est, avant tout, un problème « linguistique et artistique ».

247 Bakhtin, 2003, *apud* Brait, 217, p. 59.

Josué Montello, dans ces *diários* nous parle souvent du processus de construction de ses œuvres et parfois il nous donne des indices sur la création de ses personnages. Un bel exemple de cela nous le trouvons dans le *Diário da Noite Iluminada* (1994, p. 285), où il révèle que l'idée de construire le personnage du Major Ramiro Tabora a été inspirée par les récits du prêtre Claude d'Abbeville, dans son livre *Histoire de la Mission des prêtres capucins sur l'île de Maranhão*, où il a trouvé un récit sur l'existence d'un Indien de plus de 160 ans. Comme lui même l'affirme, il ne s'agit pas d'une « création arbitraire et purement fantaisiste », en effet, l'idée du centenaire est venue après la découverte de la lecture du récit du prêtre capucin, ainsi nous pouvons déduire que l'origine du protagoniste de *Largo do Desterro* a été inspirée par l'émotion qu'a eue l'auteur d'apprendre l'extraordinaire existence d'un homme âgé de plus de cent cinquante ans.

Dans un autre texte, Il déclare avoir son attention attirée par un vieux monsieur d'apparence sévère, droit, propre, boutonné dans une veste fermée qui tombait sur ses genoux. Cette image est restée dans sa tête et notre écrivain a envisagé ainsi son personnage, qui n'est pas encore un héros, car c'est l'acte créateur de l'auteur qui va donner sa forme esthétique, comme lui-même affirme. :

(...) minha imaginação se apoderava dele, na instantânea urdidura de um novo romance, à feição de um imenso novelo que eu fosse puxando. Ia vendo dentro de mim, no íntimo de minha consciência alvoroçada, um ancião como aquele, anacrônico, obsoleto, e que, aos 150 anos, não saberia o que fazer de si, na angústia de uma vida sem fim.²⁴⁸

Il est important de signaler ici que nous ne voulons pas dans ce travail faire une recherche métalinguistique, en nous appropriant des textes journaliers de Josué Montello pour donner des explications sur ses œuvres ou dévoiler les secrets de ses créations. D'ailleurs, ce ne serait pas possible, étant donné que ces informations font partie d'un acte de création et comme il l'explique, l'auteur crée, mais sa création ne peut être analysée que dans son œuvre. Cependant, nous pensons qu'il est important, dans certains cas, de tenir compte de ce que l'auteur dit concernant ses œuvres, car nous considérons quelques textes des *diários* de Josué Montello comme des créations littéraires, qui, d'une certaine façon,

248 Josué Montello, 1991, p. 835.

établissent un dialogue avec sa production romanesque, parce que ces textes, eux aussi peuvent être considérés comme les fruits d'une riche imagination.

En partant de cette idée, nous avons étudié certains personnages de l'œuvre de l'auteur *maranhense*, tout en les considérant comme des constructions *linguistico-artistique*, mêmes si parfois ils sont des représentations d'une réalité extérieure au texte, ce qui justifie dans ce chapitre l'utilisation des termes « mythiques et réels ». Toutefois, il est important de dire que l'existence de chacun de ces habitants de la fiction ne trouve pas sa place dans la simple dichotomie de « l'être reproduit/l'être inventé », elle se situe au milieu de cet « entre deux ».

Ainsi, avec le but de savoir qui sont ces êtres de fiction, venus du monde réel, qui unissent l'art et la vie, en faisant partie aussi de la mémoire collective *maranhense*, nous allons vérifier la présence de ceux-ci dans le roman de Josué Montello et la manière dont l'écrivain passe de la réalité à la fiction, tout en observant le travail esthétique adopté par lui.

Parmi les plus de trois cents personnages qui peuplent le roman *Os tambores de São Luís*, nous en soulignerons quelques-uns qui font partie de la mémoire collective *maranhense*, certains d'entre eux sont actuellement considérés comme mythes ou légendes, et d'autres, leurs existences reposent dans l'incertitude. Notre question ici est de savoir quel traitement l'auteur a réservé à ces personnages et quel rôle ils jouent dans cette œuvre, parce que, même en sachant qu'ils font partie d'une fiction, nous partons du principe que la présence de ceux-ci dans le roman suscite la curiosité des lecteurs et provoque d'importantes réflexions sur le passé et l'histoire de São Luís.

1.1.1 – Les archétypes de la société maranhense

Dans l'histoire de toutes les sociétés nous trouvons des modèles innés et universels de la nature humaine et en général, ils peuvent être représentés par une action, un thème, un motif d'intrigue, un symbole, une image ou un personnage, qui nous appelons ici des archétypes. Le concept d'archétype psychologique a été forgé par le psychiatre suisse Carl Jung pour axiomatiser l'existence d'un inconscient collectif partagé par tous les individus.

Selon lui, les contenus de l'inconscient collectif sont les archétypes, car, concernant les histoires, tous les individus au fil de leur existence collectionnent des attentes et des préférences.

La littérature est souvent sollicitée pour répondre à ces attentes, et le fait que l'auteur utilise des archétypes dans son œuvre, donne au lecteur la possibilité d'identifier les personnages et les intrigues de façon à établir des liens avec eux et les identifier également dans les faits historiques et sociaux. Toutefois, ce fait n'invalide pas la présence des personnages complexes et dotés d'une conscience psychologique. Dans un roman de *coutume*, par exemple, il est inéluctable de voir la présence d'archétypes et de personnages stéréotypés, ainsi comme ceux adaptés ou transportés de la réalité.

La présence de personnages transposés du monde réel dans l'œuvre de Josué Montello est plus évidente à partir de *Cais da Sagração* et de *Os Tambores de São Luis*, ce sont des êtres venus de la chronique de la vie *maranhense*, d'où nous pouvons détacher le grand poète romantique Gonçalves Dias (1823-1864). Ici, le lecteur se trouve face à l'histoire d'amour et de chagrin qui a donné la genèse à plusieurs de ses poèmes. L'écrivain, avec beaucoup d'imagination, a trouvé un moyen de placer l'histoire du poète et de sa bien-aimée Ana Amélia au sein de son roman. Cette intrigue trouve sa place du fait que Gonçalves Dias, nonobstant son appartenance à l'élite intellectuelle de l'époque, ne fut pas accepté par la famille de la jeune fille, qui prétextait son origine. Ainsi, après avoir demandé Ana Amélia en mariage, le poète reçoit de sa mère une lettre, décrite par le narrateur comme une réponse froide et sèche : « *Não dava a filha a um mestiço* »²⁴⁹. La jeune fille, qui attendait une attitude plus courageuse de la part de son bien-aimé, déçue et pour se venger, a fini par se marier avec un autre métis, ce qui n'a pas plu à sa famille et qui, en conséquence la déshérita. Ce récit prend de l'importance dans le roman d'autant plus qu'il est mentionné par l'un des évêques comme un exemple du racisme qui dominait la société *maranhense* de l'époque :

O nosso Gonçalves Dias, amigo íntimo do dr. Teófilo Leal, apaixonou-se por uma cunhada deste, a Ana Amélia, e a pediu em casamento à dona Lourença Vale, mãe da moça, e que Vossa Reverendíssima também conhece. O Gonçalves Dias não é um homem qualquer – é o maior poeta

249 Josué Montello, *op.ci.*, 2005, p. 161.

do Brasil e amigo pessoal do Imperador. O Maranhão não tem glória mais alta. Pois nada disso teve o menor significado para a nossa dona Lourença, diante deste fato, de que Gonçalves Dias não tem culpa : - ser ele mestiço e filho bastardo.²⁵⁰

Damião, n'étant que professeur de latin, côtoyait l'élite intellectuelle de São Luís de la deuxième moitié du XIX^e siècle, qui le reconnaissait comme un grand humaniste, selon le commentaire du Dr. Silva Maia , médecin renommé à São Luís : « - *O professor Sotero dos Reis me disse, há dias, que o senhor é hoje, aqui no Maranhão, depois do grande Odorico Mendes, que conheci pessoalmente, o nosso maior humanista.* »²⁵¹. Néanmoins nous observons que sa condition sociale d'ancien esclave, dans cette société raciste, où l'importance de la couleur de peau passe avant tout, comme nous l'avons vu dans l'exemple du poète Gonçalves Dias, ne lui permettait pas de faire partie de cette élite. Ses amis les plus proches avec qui il partageait sa vie restaient des esclaves et des Noirs affranchis qui menaient une vie assez difficile.

Des écrivains comme Odorico Mendes (1799-1864), Sotero dos Reis (1800-1871), João Lisboa (1812-1863) et Sousândrade (1832-1902) qui appartenaient au groupe d'écrivains *maranhenses* de *l'Atenas Brasileira*, non seulement sont mentionnés dans le roman, comme faisant partie du parcours de vie du personnage Damião. Sotero dos Reis par exemple était le directeur du lycée où il était professeur de latin, d'ailleurs c'était lui qui notait les élèves, étant donné que les parents ne voulaient pas qu'un Noir leur attribuât des notes. Le poète Sousândrade reçoit Damião chez lui pour parler de son article et l'envoyer à d'autres écrivains abolitionnistes : « *O senhor fez bem em denunciar esta lei. Gostei do seu artigo na Pacotilha. Muito bem lançado. Já o mandei para o Rio, tanto para o José do Patrocínio quanto para o Joaquim Nabuco.* »²⁵²

250 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 161. Traduction française : Notre cher Gonçalves Dias, ami intime de maître Théophile Leal, s'est épris d'une belle-sœur de celui-ci, Anne-Amélie et la demandée en mariage à sa mère, Dona Lourença Vale, que Votre Révérence connaît également. Gonçalves Dias n'est pas n'importe qui – c'est le plus grand poète du Brésil et un ami personnel de l'empereur. Le Maranhão n'a pas de plus grande célébrité, mais Dona Lourença s'est souciée de tous ces détails comme d'une guigne et n'a vu qu'une chose, dont Gonçalves Dias n'est en rien responsable : il est métis et bâtard. (Josué Montello, 1987, p. 133).

251 *Ibid.*, p. 384. Traduction française : Le professeur Sotero dos Reis m'a dit, il y a quelques jours, que vous êtes ici au Maranhão, après le grand Odorico Mendes, que j'ai connu personnellement, notre plus grand spécialiste en humanités. (Josué Montello, 1987b, 311).

252 *Ibid.*, p. 589. Traduction française : - Vous avez bien fait de dénoncer cette loi. J'ai apprécié votre article dans *La pacotille*. Très bien écrit, très percutant. Je l'ai déjà envoyé à Rio, à Joseph do Patrocínio et à Joaquim Nabuco. (Josué Montello, 1987, p. 459).

L'église catholique, représentée par ses vicaires apostoliques, est omniprésente durant tout le roman. Les premiers chapitres décrivent comment cela intervenait dans la société *maranhense* et les relations très turbulentes entre les prélats et les gouverneurs de la capitainerie. Avec beaucoup d'humour, l'auteur nous présente une autre facette de cette société qui tirait profit d'un certain pouvoir pour afficher une image de sainteté en se rendant à la messe tous les dimanches.

La plupart des évêques venait d'autres diocèses, décidée à mettre de l'ordre dans la nouvelle paroisse, toutefois, les *maranhenses* avait leurs coutumes, leurs usages, leurs propres lois et c'est pourquoi les relations étaient plutôt tendues :

Mesmo as questões de nonada, que se resolveriam com um breve diálogo, serviriam de pretexto aos velhos prelados para trocas de desaforos, prisões, excomunhões, queixas ao rei e ao papa, intrigas, desfeitas públicas, e até agressões e emboscadas.²⁵³

Ainsi, dans ce roman il ne manque pas d'anecdotes impliquant l'Église, la population, les hommes politiques et les magistrats, comme celle de Dom Gregório dos Anjos et du régent de la capitainerie Francisco de Sá Menezes, au dix-septième siècle, qui se brouillèrent parce que l'évêque et le gouverneur avaient les mêmes intérêts dans exportation de clous de girofle vers la métropole. Le plus pittoresque de ces petits faits historiques concerne son successeur, Dom Timóteo do Sacramento qui dénonçait la mauvaise habitude courante chez les notables, d'entretenir plusieurs concubines.

Tout a commencé parce que Dom Timóteo prit parti pour des épouses légitimes et entreprit de poursuivre les maris adultères. Il n'épargna personne, ni les richards, greffiers, gardes, ainsi que les hauts fonctionnaires de la capitainerie, il va jusqu'à dénoncer ces scandales en chaire, pendant la messe dominicale dans la cathédrale : « *Foi um deus-nos-acuda. A Câmara inteira ficou contra o bispo. E o governador também. Mas dom Timoteo não se intimidou : caiu-lhes em cima, com unhas e dentes.* » (Montello, 2005, p. 58)²⁵⁴. En

253 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 66. Traduction française : « même les vétilles qu'un bref dialogue aurait pu résoudre servirent de prétexte aux vieux prélats pour échanger affronts, emprisonnements, excommunications, plaintes au roi et au pape, intrigues, injures publiques et même agressions et embûches. ». (Josué Montello, 1987b, p. 57).

254 Traduction française : « Ce fut un joli tohu-bohu. Le conseil municipal au grand complet s'éleva contre l'évêque. Le gouverneur aussi. Mais Dom Timothée ne se laissa pas intimider : il attaqua avec bec et

plus de les dénoncer en public, il réussit à en mettre quelques-uns en prison, toutefois, soutenu par le tribunal de la couronne, l'auditeur fit relâcher les prisonniers et comme réponse, Dom Timóteo excommunia l'auditeur et le tribunal. Après Dom Timoteo São Luis a connu d'autres évêques, et les querelles continuèrent, comme une véritable tradition au Maranhão.

Avec le dix-septième évêque, Dom Manuel Joachim du Hallier, on s'attendait à ce que les prélats turbulents rentrent dans le rang, néanmoins à la veille de son arrivée, la tour de l'église fut touchée par la foudre d'éclair, à deux reprises. Pour certains habitants il s'agissait d'un mauvais pressage. Cependant, le narrateur décrit le nouveau monseigneur comme un ministre de Dieu : fin, affable qui aimait écouter d'avantage que parler, bien différent de ses prédécesseurs. Dom Manuel, pendant son voyage à l'intérieur du Maranhão, visite la ferme *Bela Vista* et rencontre Damião quand il était encore esclave, et cette occasion permis au pontife de reconnaître en lui la vocation pour être prêtre.

Josué Montello par le biais de la fiction affiche ainsi les intrigues de cette église qui pendant des siècles a corroboré avec le système esclavagiste, cependant les lecteurs découvrent aussi un autre aspect de cette institution à travers les personnages de Dom Manuel et du prêtre Policarpo, ce dernier, comme Damião, était aussi d'origine noire et connaissait bien la lutte contre le préjugé face à sa communauté. Son histoire n'est qu'un exemple parmi de nombreux cas d'enfants nés de la liaison d'une esclave avec leur maître. C'est ainsi qu'il a pu faire ses études, car son père, avant de mourir, a rendu libre l'enfant et sa mère en plus de lui laisser une partie de l'héritage destinée à payer ses études au séminaire. Le prêtre Policarpo devient un maître et un ami très proche de Damião, à qui plus tard il donnera sa fille Aparecida comme épouse.

Ni les esclaves et ni les Noirs affranchis n'avaient le droit à la scolarité et dans ces conditions, transgressant les règles établies, plusieurs abbés décidèrent de leur apprendre à lire et à écrire. Cet enseignement ne s'arrêtera pas seulement à l'alphabétisation, car nombreux furent les curés qui entraînaient les Noirs à la littérature et aux langues, surtout le latin et même aux offices de cette église, ce qui est arrivé à Damião. Après avoir quitté la ferme *Bela Vista*, recommandée par Sinhá Velha, il rejoint à São Luís Dom Manuel qui

ongles. ». (Josué Montello, 1987b, p. 58).

le confit au prêtre Policarpo, chargé de lui donner des instructions et de le préparer à accéder au Séminaire :

Graças aos velhos cadernos do padre Policarpo, alguns roídos nas bordas pelas traças, Damião havia conseguido ordenar metodicamente os seus estudos, e já agora tinha noções seguras de geografia e história geral, filosofia e história eclesiástica, retórica e liturgia, como se houvesse frequentado regularmente as aulas do seminário. (...) Quanto ao português, podia dizer que lhe conhecia a gramática, com as regras básicas na ponta da língua. Nos últimos dois meses, começara a familiarizar-se com a língua francesa ; depois de ter-lhe aprendido os rudimentos da pronuncia, noites seguidas, com seu amigo Tracajá.²⁵⁵

Comme nous pouvons l'observer dans ce passage, Damião avait une facilité extraordinaire pour apprendre et ne ménageait pas ses efforts. Cependant, son seul idéal était d'être ordonné pour lutter en faveur de la liberté de ses frères noirs et pour cela il comptait sur l'église qui, malgré les efforts de Dom Manuel et du prêtre Policarpo, qui non seulement ont affronté les fidèles, mais aussi ses propres confrères, a fini par ne pas accepter Damião comme prêtre, prétextant la réaction de la société *maranhense* : comme nous pouvons lire dans un autre extrait du roman :

Depois de muita discussão – continuou dom Manuel, comendo a fisionomia para o dissabor – o cabido decidiu que seria uma imprudência, aqui em São Luís, ordenar um preto, e preto que, até ha pouco, era escravo. Como eu conhecia o seu voto, votei pelo senhor. O Damião só teve dois votos : o meu e o seu. Fiquei desolado (...) O Damião seria um grande padre, dom Manuel. Talvez o maior padre do Maranhão.²⁵⁶

Nous pouvons souligner encore d'autres personnages illustres qui ont fait partie de cette société et sont jusqu'à nos jours honorés grâce aux services qu'ils rendaient à celle-ci,

255 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 213 . Traduction française : Grâce aux vieux cahiers de ce dernier, certains rongés sur les bords, Damien avait réussi à ordonner méthodiquement ses études, et il possédait déjà de solides notions de géographie et d'histoire générale, de philosophie et d'histoire ecclésiastique, de rhétorique et de liturgie. (...) Quant au portugais, il pouvait dire qu'il en connaissait la grammaire avec toutes ses règles, sur le bout des doigts. Les deux derniers mois, il avait commencé à se familiariser avec la langue française, après en avoir appris les rudiments de prononciation, le soir, avec son ami Polycarpe. (Josué Montello, 1987, p. 178).

256 *Ibid.*, p.251 . Traduction française : Après une longue discussion, poursuivit Dom Manuel dont la contrariété se lisait sur le visage, le chapitre a décidé que ce serait très imprudent, ici à Saint-Louis, d'ordonner un Noir, et un Noir qui, il y a peu de temps, était esclave. Comme je connaissais votre intention de vote, j'ai voté pour vous. Damien n'a eu pour lui que deux voix : la mienne et la vôtre. J'en suis profondément navré. (...) Damien aurait fait un grand prêtre, Dom Manuel. Peut être le meilleur de tout le Maranhão. (Josué Montello, 1987b, p. 210-211).

à l'exemple du médecin Dr. Silva Maia, de l'ingénieur Raimundo Teixeira Mendes, de l'éditeur de livres Belarmino Matos et du procureur Dr. Celso Magalhães qui est devenu célèbre pour avoir dénoncé une dame de la haute société, accusée d'avoir assassiné un enfant noir.

Dans le plan historique, nous pouvons encore soustraire des personnages peu cités par la mémoire historique, mentionnés plusieurs fois dans le roman comme de véritables héros qui ont lutté pour le Brésil, même si ce n'était pas leur pays d'origine, à savoir Negro Henrique Dias, au dix septième siècle, sur le commandement d'autres Noirs a défendu ce pays pendant la Bataille des *Guararapes*, à l'état de Pernambuco où les Hollandais furent expulsés du *Nordeste* du Brésil. La Guerre du Paraguay où plusieurs Noirs furent aussi convoqués pour lutter en échange de leur liberté ou d'un travail pour ceux qui étaient déjà affranchis, est aussi très référencée dans le roman, à l'exemple du passage du discours de Damião au Lycée :

Nesta guerra com o Paraguai, muitos negros estão nas frentes de batalha. No tempo do domínio holandês, um negro, Henrique Dias, à frente de outros negros, defendeu o Brasil como ninguém. Os negros que estão partindo para combater no Paraguai sabem que de lá podem não regressar. Muitos já morreram, outros estão morrendo, e ainda outros hão de morrer. Aos senhores de escravos, que cederam seus negros para que se alistassem nos batalhões patrióticos, o imperador tem concedido títulos de nobreza : são agora condes, viscondes e barões. E os negros que morreram ? Nem se quer conquistaram para os outros negros o direito da liberdade ! E os que voltaram mutilados ? Um deles pede esmolas no largo do Palácio, perto da Sé ; outros preferiram matar-se.²⁵⁷

La Bataille des *Guararapes*, la guerre du Paraguay, parmi d'autres mouvements, sont pour la plupart évoqués par Damião mais, c'est à travers le personnage du Barão qui Josué Montello met en scène l'une des plus importantes batailles de l'état du Maranhão, entre 1838 et 1841, connue comme *A Balaiada* qui avait comme principaux chefs de file le

257 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 377. Traduction française : Dans cette guerre contre le Paraguay, de nombreux Noirs sont en première ligne. Du temps de la colonisation hollandaise, un Noir, Henri Dias, à la tête d'autres Noirs, a défendu le Brésil comme personne. Les Noirs qui partent combattre le Paraguay savent qu'ils ne reviendront pas. Beaucoup sont déjà morts, meurent ou mourront. Aux maîtres qui ont donné leurs esclaves pour les enrôler dans les bataillons patriotiques, l'empereur a concédé des titres de noblesse : les voilà comtes, vicomtes et barons. Et les Noirs qui sont tombés au champ d'honneur ? Ils n'auront même pas conquis le droit de libérer les autres Noirs ! Et ceux qui sont revenus mutilés ? l'un d'eux mendie sur la place du Palais, d'autre ont préféré se tuer. (Josué Montello, 1987b, p. 306-307)

vacher Raimundo Gomes ; l'artisan Manuel dos Anjos, connu sous le surnom de *Balaio* ; et plus tard, Cosme Bento das Chagas, « *Negro Cosme* », qui rejoint le mouvement avec un groupe de trois mil hommes, en majeure partie des esclaves évadés.

Josué Montello a trouvé un moyen de glisser, parmi eux, le personnage Altino Celestino dos Anjos, le « *Barão* » (baron), titre qu'il a reçu du propre *Negro Cosme*, par ses nombreux actes de bravoure à l'occasion de cette bataille. Au Brésil, c'était une coutume de donner des titres comme baron, duc, comte, vicomte à des combattants ou même à des propriétaires qui envoyaient leurs esclaves, à l'exemple de la guerre du Paraguay. Dans le roman, le *Barão* fut esclave de dona Ana Jansen et en obéissant à l'ordre de son fils Isidore, il luttait contre les *balaio*s, néanmoins ce personnage a réussi à s'échapper pour rallier le *quilombo* et combattre au côté des Noirs. Le passage ci-dessous nous montre aussi la participation de la classe qui détenait le pouvoir, en investissant son argent dans le mouvement contre la population pauvre :

Veio a guerra do Balaio, e quando Donana Jansen preparou, do bolso dela, um comando, fardado de coronel, la fui eu como ordenança do filho da velha. Ordenança e corneteiro. Um dia cedo a corneta não tocou. É que eu ja estava longe, dentro do mato, com as pernas que Deus me deu. E só descansei quando me vi no quilombo de dom Cosme Bento da Chagas, imperador e Tutor das Liberdades Bem-te-vis (e levantou-se, com a mão direita em cima do coração), a quem eu devo, como tu sabes, o meu título de barão.²⁵⁸

Negro Cosme est un personnage très controversé par l'histoire officielle, même dans la littérature nous trouvons des versions sur lui qui défendent les intérêts politiques qui prédominaient à l'époque. Contrairement à l'écrivain Viriato Corrêa qui caractérise *Negro Cosme* dans son roman historique comme canaille et violent, dans le roman de Josué Montello il apparaît plusieurs fois comme l'empereur et défenseur des libertés de *bem-te-vis*. Nous trouvons une référence sur une école qu'il avait fait construire pour alphabétiser

258 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 460. Traduction française : Quand la guerre de Balaio a éclaté, dame Anne Jansen a armé, à son compte un bataillon entier pour aller se battre dans le *sertão*, son fils Isidore en tête, déguisé en colonel, et moi comme ordonnance. Ordonnance et trompette. Un matin, la trompette n'a pas sonné. J'étais déjà loin dans la forêt, à allonger les pattes que Dieu m'a données. Je me suis arrêté quand je me suis retrouvé au *quilombo* de Dom Côme Benoit des Plaies, empereur et défenseur des libertés *bem-te-vis* à qui (il se leva et posa sa main droite sur son cœur) je dois, comme tu le sais, mon titre de baron. (Josué Montello, 1987b, p. 370).

les Noirs, dont le personnage Barão faisait partie et c'est ce dernier qui narre l'histoire de cette bataille, dans un autre point de vue, celui des plus vulnérables :

- A força do governo, que andava perseguindo o Balaio no sertão, acabou perseguindo também o negro Cosme, na fazenda da Lagoa Amarela, e um dia nos cercou de jeito, com muito soldado e muita munição, sem dar tempo da gente reagir. Tivemos de entregar nossas armas. Cada um vinha, atirava a arma perto do tenente, e saía dali com a mão na nuca, sem ordem de ir embora. Mas de noite, nu como Deus me fez, consegui fugir.²⁵⁹

Le point culminant de la révolte fut la prise de Caxias, la deuxième ville la plus importante du Maranhão de l'époque, où ils formèrent un conseil militaire composé des chefs des forces rebelles. Confronté à cette menace, le gouvernement de l'Empire, décide d'envoyer au Maranhão le lieutenant-colonel Luis Alves de Lima e Silva, connu sous le nom de « pacificateur », qui prit la gouvernance de la province de cet État et organisa les forces armées pour combattre les rebelles, qui n'ont pas résisté aux attaques violentes de la puissante armée. Ainsi, tous les dirigeants ont été vaincus, condamnés et tués.

Le dernier était *Negro Cosme*, fortement persécuté et jugé comme un ennemi social. Il a été capturé, condamné et pendu, contrairement aux autres qui ont été jugés comme des ennemis politiques. De ce fait, compte tenu de la rébellion terminée et mettant fin à sa mission au Maranhão, Luis Alves de Lima e Silva retourne à la cour, où il est honoré comme « Brigadier, Baron et Duc ». C'est ainsi que le mythe du héros « *Duque de Caxias* » est apparu, comme le héros qui a apporté la paix dans la province. Ce personnage est honoré à travers les noms de rues, de villes et de monuments, comme une façon de préserver une mémoire historique, tandis que l'histoire de *Negro Cosme* reste comme une interrogation que la mémoire collective essaye de trouver la réponse à travers la fiction.

En étudiant le parcours du Noir dans la littérature brésilienne, Proença Filho (2004, p. 1) observe qu'avant les années 1960 ce personnage se présentait comme un stéréotype, autrement dit dans une vision éloignée qui intensifiait le plus le préjugé des auteurs, soit de

259 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 29-30. Traduction française : Les forces du gouvernement, qui pourchassaient Balaio-le-Meneur dans le sertan, on fini par pister aussi le nègre Côme, jusque dans la *fazenda* du lac Jaune, et un jour, avec des tas de soldats et de munitions, ils nous ont encerclés par surprise, sans nous laisser le temps de réagir. On a dû déposer les armes. Chacun de nous avançait, jetait son arme aux pieds du lieutenant et repartait les mains sur la nuque, sans pouvoir se sauver. Mais, la nuit, nu comme au premier jour, j'ai réussi à m'enfuir. (Josué Montello, 1987b, p. 25).

manière voilée ou explicite. Cette vision se retrouve dans des textes dans lesquels le Noir est le personnage ou dans des textes dont le thème expose la vie de celui-ci dans une réalité historique du Brésil, comme l'esclavage et ses conséquences. Selon cet auteur, peu d'exceptions sont celles qui n'indiquent pas dans ces textes certaines idéologies, attitudes et stéréotypes de l'esthétique blanche dominante. Nous trouvons souvent l'image sensuelle et érotique du Noir comme objet de désir, ce qui traduit aussi la vision de la société de l'époque, principalement à l'égard des femmes.

Josué Montello, même en présentant certains personnages noirs stéréotypés, et même si ses textes ne figurent pas au milieu de ceux qui sont engagés à la dimension réelle de l'ethnie, comme le prétend Filho (2004, p. 5), parvient à donner à ses personnages la dimension de porteurs d'une mémoire où plusieurs discours sont impliqués comme nous le verrons plus loin.

Nous avons choisi d'étudier ainsi quelques personnages féminins dans le roman *Os tambores de São Luís*, d'où nous ne pouvons pas négliger la présence de deux femmes qui faisaient partie de l'élite esclavagiste *maranhense* : Ana Jansen et la Baronesa de Grajaú. La première est devenue une légende, tandis que la seconde reste dans la mémoire collective comme un exemple d'injustice et d'impunité qui a dompté cette société.

1.1.2. Les personnages féminins

Ce qui attire également l'attention dans l'œuvre de Josué Montello, c'est l'accent qu'il met sur les femmes et leur rôle dans une œuvre située au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Loin d'être des personnages purement décoratifs, ces femmes exercent des rôles fondamentaux dans le roman, comme celui de porte-parole de l'auteur, d'agents de l'action, et d'êtres de fiction ayant leur propre forme d'existence, de sentir et de percevoir les autres et le monde²⁶⁰.

260 R. Bourneuf et R. Ouellett (1976) *apud* Brait (2017), ont démontré que les personnages d'un roman agissent les uns sur les autres et se révèlent les uns par rapport aux autres. De cette façon ces auteurs ont proposé quatre fonctions possibles parmi lesquelles les personnages existent dans le roman : élément décoratif ; agent d'action ; porte parole de l'auteur et être de fiction possèdent leur propre forme d'exister et d'apercevoir le monde.

À l'instar de ses grands maîtres de la littérature, comme Stendhal et Machado de Assis, Josué Montello a créé des profils féminins qui résistent au temps, bien que situés dans un contexte historique marqué par le patriarcat. Ce sont des femmes énigmatiques avec des traits psychologiques extraordinaires. Beaucoup agissent selon leur propre volonté et détiennent le pouvoir dans le cycle social qu'ils transitent.

Des plus de trois cents personnages du roman *Os tambores de São Luis*, les personnages féminins développent les fonctions les plus importantes. Certains sont décoratifs, mais ils sont indispensables, car ils peuvent créer un trait de couleur locale ou un rôle primordial à la présentation d'un groupe, comme l'explique Beth Brait (2017, p. 67). Ces derniers sont des personnages comme les femmes habillées en noir à l'occasion du jugement de la *Baronesa* de Grajau ou les dix-huit Noirs cachés dans la maison de Genoveva Pia. On ne connaît pas leurs noms, ni comment ils vivent, mais ils sont présents comme faisant partie de l'intrigue, avec leurs rôles et leurs importance. L'objectif dans cette partie n'est pas d'analyser tous les personnages féminins du roman, mais de bien détacher ceux que nous considérons être indispensables pour comprendre le sujet abordé ici, comme la *nochê* Andreza Maria, la *nôche* Hosana, Genoveva Pia, Dona Santinha, Benigna, Ana Jansen et la *Baronesa*.

Dès le premier chapitre avant même l'apparition du personnage principal, le narrateur nous présente la *Nochê* Andreza Maria, chef de la Grande *Casa das Minas*. D'entrée, le lecteur est invité à participer à l'univers afro-religieux, qui émerge à travers les éléments de référence de cette culture, tels que les tambours et le vocabulaire utilisé, propre aux cultes africains, comme les *ogãs* et les *cabaças*, en plus de *vodunsis* (filles de saint), *nochês* (ma mère) et les *noviches* (ma sœur) :

(...) e ele via ainda os três tamboreiros, no canto esquerdo da varanda, rufando forte os seus instrumentos rituais, com o acompanhamento dos ogãs e das cabaças, enquanto a nochê Andreza Maria deixava cair o xale para os antebraços, recebendo Toi-Zamadone, o dono do lugar.²⁶¹

261 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 15. Traduction française : (...) et il apercevait encore les trois tambourinaires, sur la gauche de la véranda, qui battaient à grands coups leurs instruments rituels sur fond de clarines et de calebasses, tandis que la grande prêtresse Andréza Maria laissait glisser son châle sur ses avant-bras pour recevoir l'esprit de *Toi-Zamadone*, le maître du lieu. (Josué Montello, 1987b, p. 11).

Andresa Maria de Sousa Ramos (1855-1954), était la quatrième et la dernière des grandes prêtresses de la *Casa-Grande das Minas*. Elle était auxiliaire de la *nochê* Hosana, aussi citée dans le roman. Selon Ferretti (1996), avec sa disparition, Andresa assume la direction de la maison pendant quarante ans, jusqu'à l'âge de quatre-vingt dix-neuf ans. Une référence importante dans ce passage est celle du *vodun Toi-Zamadônu*, nom de la divinité protectrice de ce lieu, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent.

Le personnage Genoveva Pia, une vendeuse de gâteaux, qui, à première vue pouvait être considérée comme un simple archétype de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, car nombreuses étaient les femmes noires esclaves ou libres qui vendaient des gâteaux pour survivre, surtout dans les états de Bahia, Rio de Janeiro et Maranhão. Beaucoup de ces femmes ont acheté leur propre liberté à partir de ce commerce informel, à l'exemple de ce personnage :

Nós veio de contrabando. (...) Ele foi pro sertão, eu fiquei aqui. Uma sinhá me comprou, deixou eu trabaiar até ter dinheiro pra comprar minha liberdade. Trabalhei como uma doida nos meus tachos de doce, e hoje tou aqui, dona do meu nariz.²⁶²

Comme annoncé dans ce passage, Genoveva Pia est venue au Brésil après l'interdiction du trafic négrier, en 1831, on appelait ces esclaves de « *contrabando* » (contre-façon). Elle va se révéler comme un personnage très important dans le récit. En arrivant à São Luís, après avoir quitté la ferme où elle était esclave, Genoveva Pia sera la première amie de Damião. Elle l'a reconnu comme fils du brave Julião dès leur première rencontre et à partir de ce moment ils sont devenus des amis très proches.

Ce personnage aide le protagoniste à trouver son identité en tant que Noir et esclave libre, en le lui rappelant de ses origines et l'exhorte de la responsabilité qu'il devrait avoir envers ses « frères de couleur ». Elle fait aussi partie de l'univers religieux *afro-maranhense*, en tant que *vodunsi* (fille de saint), incite Damião à visiter la *Casa-Grande das Minas*, où il est chaleureusement reçu par la *nochê* Hosana :

262 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p.202. Traduction française : On est venu d'Afrique ensemb', dans l'mêm' bateau, en cont'ebande. (...) On l'a envoyé dans le sertan, moi j'suis restée ici. Une dame m'a ach'tée, ell' m'a laissé t'avaiiller jusqu'à c' que j'aie l'a'gent pou' ach'ter ma libè'té. J'ai t'imé com' une folle avec mes bassines de suc'ries, et me v'là aujou'dhui sans avoi' à rend' d' compt' à personne. (Josué Montello, 1987b, p. 167).

Damião estava agora ao fim do corredor, com Mãe Hosana à sua frente, fitando-o nos olhos, e sorrindo, como se o reconhecesse . (...) Dela lhe tinha falado, vezes sem conta, a Genoveva Pia, nas conversas da travessa da Sé, junto ao seu tabuleiro de doces, e de tal modo que, antes de ver a noçê, já também a conhecia, como igualmente conhecia outras mais que ali a tinham precedido, senhoras dos mistérios que só negros podem saber e que estão relatados no livro santo da sala do santuário ; Lembrava-se de Barbara, Firmina, Severa, Vitoria, Evarista, Vicência e Maria Jesuína, todas elas consagradas ao zelo e aos sacrifícios do querebetã, como donas da casa.²⁶³

Ce passage nous montre d'autres femmes qui, comme les précédentes, étaient consacrées à la *Casa das Minas*. Nous avons fait des recherches sur le nom de Genoveva Pia pour savoir si elle aussi faisait partie des personnalités liées aux cultes afro-brésilien comme les prêtresses Andresa et Hosana, ainsi que toutes les autres mentionnées ci-dessus, et nous avons trouvé seulement une référence à « Mãe Pia », ancienne prêtresse du « *terreiro* » de *Mina do Egito* à São Luís.²⁶⁴; toutefois, à part le nom, nous n'avons trouvé aucune similitude entre le personnage du roman et l'histoire de celle-ci qui puisse nous faire croire que Josué Montello s'est inspiré de la prêtresse pour construire son personnage.

Dans le roman, Genoveva Pia a le difficile rôle d'aider les Noirs à s'enfuir, en les cachant dans sa maison, jusqu'au jour où elle est attrapée par la police et meurt après avoir été brutalement battue. Cet épisode est évoqué par Damião à travers son discours au lycée où il était professeur de latin :

Há três dias, prosseguiu Damião, no mesmo tom exaltado, desencostando-se da mesa – foi morta a chicote, na via pública, defronte da igreja do Desterro, por um cabo da polícia, uma preta livre, que ajudava os seus irmãos de raça a se libertarem do cativeiro. Nenhum jornal se referiu a esse crime. E o criminoso está solto, como se matar uma negra a chicote

263 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 284. Traduction française : Damien était maintenant en face de mère Hosana qui lui souriait comme si elle le reconnaissait. (...) Geneviève Pia lui avait parlé d'elle à mille reprises, si bien qu'il avait le sentiment de la connaître avant même de l'avoir vue, tout comme il connaissait celles qui l'avaient précédées, maîtresses des mystères auxquels seuls les Noirs peuvent accéder et qui sont relatés dans le livre saint du sanctuaire. Il se souvenait de Barbara, Firmina, Severa, Vitoria, Evarista, Vicencia et Maria Jesuina, qui avaient voué leur vie au culte et aux sacrifices du *quérébétan*. Chacune avait été assistée, après avoir été dûment initiée, par un esprit tout-puissant. (Josué Montello, 1987b, p. 235).

264 Sérgio Ferretti, *Querebentam de zomadônu : etnografia da casa das minas*, São Luís, EDUFMA, 1996, p. 69

não fosse um crime. Nada se fez contra ele, nem tampouco se fará. É branco, pode matar um negro ; não será julgado, não irá para a cadeia.²⁶⁵

Les conséquences de ce discours fût que Damião a dû démissionner du Lycée. Néanmoins, il est généralement considéré que ce personnage réfléchi de façon lucide sur sa condition dans cette société, ainsi que celle des Noirs. Nous pouvons postuler que Genoveva Pia est le symbole de la lutte abolitionniste, car elle rappelle au protagoniste son rôle en tant que Noir, ancien esclave, à lutter en faveur de son peuple. Pendant tout le roman, même après sa mort, la voix de Genoveva Pia résonne dans la mémoire de celui-ci, comme sa propre conscience.

Après la mort de Genoveva Pia, c'est Dona Santinha, une couturière accomplie, connue dans toute la ville de São Luis, qui devient la grande amie et conseillère de Damião. Comme la première, elle fréquentait la *Casa das Minas* et se révélait dans le roman comme la conscience noire elle-même qui réveillera en lui le chef politique, car c'est elle qui va à sa recherche pour parler de l'affaire de la *Baronesa de Grajaú* et l'encourage à entrer une fois pour toute dans la lutte pour la cause des Noirs.

Le récit nous présente le protagoniste Damião en trois phases qui ne suivent pas une logique chronologique, car elles se produisent à travers sa mémoire : la première est celle du Damiao esclave dans la *fazenda Bela vista* ; dans la seconde, il cherche la connaissance comme forme d'ascension sociale pour défendre ses pensées et la dernière, présente un personnage qui tente de se relever des défaites qu'il a subies dans la vie et montre un homme qui incarne la figure du chef d'un peuple, c'est la phase révolutionnaire de ce personnage. Ces phases se croisent dans le récit et c'est à travers la rencontre avec les autres personnages qu'elles se définissent et définissent aussi Damião.

Les souvenirs du protagoniste rendent possible notre découverte d'autres personnages du roman, c'est sont des gens qu'il rencontre au cours de son existence. À l'époque où il était esclave de la *fazenda Bela Vista*, dont le propriétaire était le Dr.

265 Josué Montello, *op.cit*, 2005, p.377. Traduction française : « Il y a trois jours, continua Damien sur le même ton exalté, sur la voie publique, en face de l'église de l'Exil, une Noire libre qui aidait ses frères de race à échapper à leur esclavage a été tuée à coups de fouet par un caporal de la police. Aucun journal n'a relaté ce crime. Le criminel n'a pas été inquiété, comme si assassiner une Noire à coups de fouet n'était pas un crime. Rien n'a été ni ne sera intenté contre lui. Il est blanc, donc il peut tuer un Noir : il ne sera ni jugé ni emprisonné. ». (Josué Montello, 1987b, p. 306).

Lustosa, on distingue la figure de la Sinhá Velha, mère du maître d'esclaves qui se différencie de son fils par la douceur et la bonté dans le regard et les attitudes. Cette dame a un rôle très important, car c'est elle qui rend la liberté à Damien et l'autorise à partir pour São Luís, après avoir été fouetté par son maître, qui finit par mourir à ses pieds.

Inácia et Leocádia l'accompagnent dans ses pensées tout au long du récit, elles exercent aussi, d'une certaine manière, le rôle de la conscience de Damião, qui tout le temps lui rappelle, d'un ton accusateur, d'avoir quitté la captivité et laisser derrière lui sa mère et sa sœur. Ce qui lui permet de passer une bonne partie de son existence à les chercher. Ainsi il arrive à trouver Leocádia par une annonce dans le journal de vente d'esclaves et apprend que sa mère avait disparu depuis longtemps.

Une autre rencontre qui va sans doute bouleverser la vie du protagoniste quand il se préparait pour être prêtre est celle avec Benigna. Ce personnage pouvait aussi être considéré comme un archétype du XIX^e siècle, car, comme un stéréotype, il possède des caractéristiques très marquantes qui le rapprochent de certaines femmes noires de cette époque. Beaucoup de Noires attiraient l'attention des Blancs qui entretenaient parfois une double vie entre leur épouse officielle et leur maîtresse noire. D'autres quittaient leur femme pour vivre avec cette dernière et formaient une famille, mais dans certains cas, la relation était tenue secrète pour éviter des scandales dans la société.

Dans le roman *Os tambores de São Luis* Benigna était connue comme celle qui faisait tourner la tête de beaucoup de gens importants de São Luis et Alcântara, elle est décrite comme quelqu'un d'une beauté peu commune, d'une grâce particulière, avec un port souverain comme une reine. Comme la décrit Damião :

Mais bonita do que ela, tanto de corpo quanto de rosto, jamais aparecera outra negra no Maranhão. E muita gente entendida, que passava por São Luís, vinda da Corte ou da Bahia, ficava pasmada, de olhos pendurados, ao ver a preta na rua (...) ²⁶⁶

Au Maranhão, l'histoire de Catarina Rosa Pereira de Jesus est connue comme l'esclave qui vendait des fruits et de la farine dans les rues de São Luis et qui, en raison de

266 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 236. Traduction française : « Jamais au Maranhão on a vu de Noire aussi belle. Et bien des gens blasés qui sont passés par Saint-Louis, venant de la Cour ou de Bahia, se sont pâmés d'admiration en la voyant passer avec son page. » (Josué Montello, 1987b, p. 198).

sa beauté et de son intelligence, attirait l'attention de beaucoup d'hommes de biens, au point de vivre comme la maîtresse d'un marchand portugais, d'où pouvait venir sa fortune, et en conséquence sa liberté et celle de certains membres de sa famille.

Catarina Mina, comme elle est connue, en raison de son origine de la région de la Côte de la Mine (Golfe de Guinée), a fait l'objet d'études de quelques chercheurs *maranhenses* qui s'intéressent à la vie de cette femme qui est devenue un symbole de résistance du peuple noir, en parvenant à renverser sa situation d'esclave sur celle de femme d'affaire réussie dans une société raciste et dominée par le patriarcat.

Ces chercheurs tentent d'élucider quelques questions sur cette femme qui a été si importante pour cette société à tel point qu'elle a fini par devenir le nom d'une rue du Centre Historique de São Luis, le fameux *Beco Catarina Mina*, un point touristique très visité de la ville. La question principale posée est de savoir quelle possibilité avait une femme noire pour acquérir des biens, devenant une riche marchande pour obtenir un tel statut dans cette société. L'imaginaire populaire se charge de répondre à ces questions en proposant comme réponse sa beauté incomparable et son pouvoir de séduction.

Cependant certains chercheurs défendent l'idée selon laquelle les premières femmes esclaves qui sont arrivées au Brésil, surtout celles venues d'Angola, avaient des grands talents parmi lesquels se détachaient ceux du commerce et des marchés, comme l'explique Bernardo (1986, p. 32) *apud* Chaves (2021, p. 99). Selon cet auteur, ces femmes esclaves, aussi appelées *escrava ganhadeira* en raison du succès qu'elles obtenaient dans les ventes, pouvaient accumuler l'excédent par rapport à la partie versée aux maîtres, pour acheter leur propre liberté.

Malgré les recherches, on ne sait pas grand-chose sur l'histoire de l'esclave libre qui est devenue une partie de la mémoire collective *maranhense*, car on ne trouve presque pas de traces qui puissent éclairer la trajectoire de cette illustre habitante de São Luís. D'après Chaves (2021, p. 103-104) l'un des rares registres sur son histoire se trouve dans l'inventaire de ses biens et dans son testament, où elle décrit comment elle souhaitait voir se dérouler ses funérailles, elle exprime aussi son désir de rendre la liberté à ses esclaves,

et laisser son héritage pour être partagé entre certains d'entre eux, ainsi que la distribution d'une certaine somme d'argent aux pauvres²⁶⁷.

Selon les récits oraux des anciens habitants, bien qu'étant propriétaire d'esclaves, elle faisait preuve de bonté envers eux, car selon une autre chercheuse, Lenita de Sá (2017), les esclaves de Catarina Mina, avec qui elle se promenait toujours dans les rues de la ville, étaient toujours bien habillées, vêtues de manière fantaisiste de dentelle et de tissus fins, portant également des colliers, des bracelets et des boucles d'oreilles en or, à l'exemple de leur maîtresse qui s'habillait comme les dames de l'époque. Cette version est également confirmée par Abranches (2012, p. 57), *apud* Chaves (2021, p. 103) qui affirme que Catherine Mina sortait seule dans les rues accompagnée de ses servantes, toujours couverte de bijoux, mais très charitable et généreuse.

Le personnage Benigna possède le même profil de Catarina Mina, on fait souvent la liaison entre ces deux personnages féminins, étant donné la ressemblance entre elles :

A preta vestia-se com esmero, a saia estampada, de muito pano, à altura dos tornozelos, o cabeção de linho com as mangas de renda francesa, o decote espaçoso enfeitado pelo cordão de ouro, pulseiras também de ouro nos braços nus, pingentes de brilhante nas orelhas, um vistoso pente espanhol nos cabelos apanhados para o alto, sandálias de meio salto nos pés pequenos e bem tratados.²⁶⁸

La similitude est vue aussi par rapport à l'histoire de ce personnage, qui comme Catarina Mina avait son petit commerce et avec ses économies, a réussi à acheter sa liberté et celle de ses proches. En plus, elle aussi s'est mariée avec un riche commerçant de la rue Portugal. Les coïncidences ne s'arrêtent pas là, car l'une comme l'autre, possédaient un *sobrado de azulejos* à la rue de Nazaré. Damião a connu Benigna avant de se marier avec Aparecida, toutefois, ces deux personnages ne se sont plus jamais rencontrés, il la voyait seulement de loin, car pour lui, elle était inaccessible. C'était seulement beaucoup de temps

267 Selon Chaves (2021, p. 103-104) ces documents sont conservés à l' *Arquivo da Justiça do Maranhão*. Ils sont également disponibles et donc accessibles au grand public qui désire faire des recherches sur ce personnage.

268 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 236. Traduction française : La Noire se pare avec recherche, d'une jupe imprimée très ample, tombant jusqu'aux chevilles, d'un chemisier à collerette et manches de dentelle française, dont le décolleté est orné d'une chaînette en or, de bracelets également en or, de pendants d'oreilles en brillants, d'un superbe peigne espagnol planté dans ses cheveux relevés en chignon, et de sandales à petits talons qui chaussent ses pieds délicats et soignés. (Josué Montello, 1987b, p. 198) .

après la mort de sa femme, quand il était déjà âgé de plus de 60 ans, qu'il rencontra celle qui allait devenir sa compagne pour toujours. Encore une fois les histoires se rejoignent, car selon Chaves (2021, p. 104), Catarina Mina, à la fin de sa vie, aurait épousé un Noir dont le nom est inconnu.

Nous pouvons dire que l'allusion que fait Josué Montello à Catarina Mina, récupère non seulement l'histoire de cette femme, mais celle de toutes les autres femmes noires de l'État du Maranhão qui ont aidé à reconstruire, à travers leur travail, l'aspect socio-culturel et économique de cette société, en fait, elles étaient des commerçantes, des vendeuses de gâteaux et friandises ainsi que des couturières, parmi d'autres. Ainsi, les personnages féminins de Josué Montello ne s'affichent pas seulement comme des stéréotypes d'une époque, elles sont énigmatiques, détentrices d'un certain pouvoir dans le cercle social dans lequel elles transitaient. Les deux personnages que nous allons étudier par la suite sont des femmes qui, comme les autres citées plus haut, font partie de la mémoire collective *maranhense* avec la particularité qu'elles faisaient partie de l'élite blanche, celle qui détenait le pouvoir.

1.2. Ana Jansen, la reine du Maranhão

Dans les romans de Josué Montello dont l'intrigue est située à São Luis, la présence de ce personnage est primordiale. Dans la plupart de ses œuvres son apparition se produit à travers les récits des personnages qui affirment l'avoir vue dans son char avec ses chevaux sans tête, ou d'avoir entendu les bruits des chaînes maudites sur les pierres des rues, hantant les nuits désertes de la ville. Ces récits fantastiques ne sont rien d'autre que la légende connue comme *A carruagem d'Ana Jansen*. Cette histoire, qui a été créée autour de ce personnage, est la légende la plus évoquée par l'imaginaire *maranhense*, transmise de génération en génération jusqu'à nos jours²⁶⁹. Cette légende qui a plusieurs versions, nous pouvons la trouver dès les premières pages du roman *Os tambores de São Luís* :

269 Selon Moraes (1995, p. 143), cette légende a été très répandue dans la ville de São Luis dans les années 1940 et apparaît en version écrite pour la première fois en 1950. Les premiers à transcrire le récit ont été les écrivains Inácio Raposo et le journaliste Astolfo Serra. Ce dernier a publié dans le journal local le *Diário de São Luís*, le 05 janvier 1950 un article intitulé « *O carro misterioso que sai do cemitério* ».

Damião se lembrou que Donana Jansen saía de seu túmulo, nas noites de sexta-feira, e dava uma volta comprida pela cidade, numa carruagem puxada por duas parelhas de cavalos sem cabeça, com um esqueleto na boléia brandindo o chicote. Só se ouvia o ruído das rodas e das ferraduras, despencando ladeira abaixo. – Bobagem – reagiu Damião. - História inventada pelos inimigos políticos da velha. Quem morreu quer sossego.²⁷⁰

Nous remarquons que Damião, en évoquant ce conte, non seulement reprend la légende de la femme impitoyable qui continue, même après sa mort, à terroriser les habitants de la ville, qui laisse le doute sur la nature de ce récit. La façon dont est conduite la narration nous entraîne à réfléchir sur les raisons pour lesquelles on a inventé une telle fabulation et à partir de ce moment, nous pouvons être d'accord ou non avec le personnage sur le fait que cette histoire a peut-être été inventée et semée dans l'imaginaire *maranhense* par les adversaires d'Ana Jansen. La décision sera prise par le lecteur, car il est trop tôt pour savoir exactement ce qu'en pense Damião à ce sujet. Étant donné le fait que même s'il apparaît dans ces premières pages comme un personnage âgé de quatre-vingt ans, toute une atmosphère de mystère est créée par le narrateur : les rues désertes ; il est déjà minuit passé ; les sons de tambours qui se taisent pour donner voix au son des chaînes ; un carrosse qui passe à toute vitesse.

L'histoire d'Ana Jansen dans les romans de Josué Montello est présentée de deux façons : une qui confirme la fabulation folklorique créée par l'imaginaire collective, celle de la redoutable femme qui après sa mort est condamnée, pour ses terribles actes, à devenir un être terrifiant, tout en reproduisant la même histoire transmise par l'oralité, la version la plus courante ; et une autre qui démystifie ce récit, en relatant des événements liés à la vie de cette femme. Ainsi, Ana Jansen passe de hantise fantomatique à l'une des plus puissantes femmes de la société *maranhense* du dix-neuvième siècle.

Dans le roman *Largo do Desterro*, par exemple, Donana Jansen, ou Nhá Jansen, comme elle était aussi surnommée, faisait partie de la haute société *ludovicense*, dont faisait également partie le Major Ramiro Taborda. Les deux n'étaient pas des amis proches,

270 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 21. Traduction française : Damien se souvint que dame Anne Jansen, tous les vendredis, au beau milieu de la nuit, sortait de sa tombe et faisait un tour complet de la ville, dans un carrosse tiré par un quadriges sans tête, conduit par un squelette brandissant un fouet. - Racontars ! Réagit Damien. Une histoire à dormir debout, inventée par les ennemis politiques de la vieille ! Les morts ne veulent que le repos. . (Josué Montello, 1987b, p. 16).

mais ça ne l'empêchait pas de fréquenter les bals qu'elle donnait à son *casarão* dans le Centre Historique de São Luís. Ces soirées dansantes font partie des réminiscences du personnage qui remémore ses histoires de jeunesse, occasion où il faisait la cour aux jeunes filles de l'époque là où se dansait la valse et le menuet.

Les fameux bals d'Ana Jansen, aussi présents dans le roman *Os tambores de São Luis*, réunissaient des personnalités de cette époque, des politiques, des intellectuels et journalistes, comme le célèbre écrivain João Francisco Lisboa, son allié politique et membre du parti libéral *Bem-te-vi*. Pour beaucoup de lecteurs, ce changement de perspective est surprenant, car nombreux sont ceux qui ne connaissent pas vraiment l'histoire de cette femme qui a été mise en avant dans la politique et l'économie du siècle dans lequel elle a vécu.

L'historien Jerônimo de Viveiros dans son livre *A Rainha do Maranhão* a fait une étude exemplaire sur la vie de ce personnage controversé et emblématique de l'histoire du Maranhão, dans lequel nous pouvons tirer de précieuses informations qui aident à mieux connaître la vie de la femme dont le nom, pour certains, ne peut pas être prononcé puis qu'il évoque des malédictions. Ana Joaquina Jansen Pereira est née issue d'une riche famille aristocratique qui, avec la crise économique qui a assommé l'État du Maranhão au XIX^e siècle, est tombée dans la pauvreté.

A l'âge de quinze ans, elle est expulsée de la maison de ses parents pour avoir donné naissance à un fils sans se marier. A partir de cet événement le récit de cette femme a commencé : mère célibataire dans une société patriarcale, elle ne se laisse pas intimider, éleva son enfant toute seule, en affrontant des difficultés financières et aussi le préjugé. En tant que femme déterminée elle s'est faite remarquée et connaît le colonel Isidoro Rodrigues Pereira, un homme marié qui appartenait à la plus riche famille du Maranhão. Après la mort de sa femme il épousa Ana Jansen, avec qui il eut six enfants. Même si avec ce mariage elle vient à fréquenter de nouveau la société, son passé reste comme une tache qui jamais ne sera effacée. En plus, elle affrontait l'accusation d'avoir été la maîtresse du colonel avant qu'il ne devienne veuf, ce qui a suscité la colère de toutes les autres « *senhoras de família* ».

A tous ces événements de sa vie, viennent s'ajouter ses idées très innovatrices pour l'époque. Après la mort de son mari, elle devient une forte commerçante, la plus grande productrice de coton et de canne à sucre de la province et l'une des plus grandes du Nord du Brésil. En plus de son pouvoir économique, elle s'est introduite dans la politique comme membre fondatrice du parti libéral, un fait inédit à l'époque car s'agissant d'une femme. De cette façon, Ana Jansen a défié les coutumes, la morale et la domination masculine dans la politique et dans les affaires, ce qui lui avait conféré le titre de la « Reine du Maranhão ».

De toute la production romanesque de Josué Montello, sans aucun doute, c'est dans *Os tambores de São Luís* que Donana Jansen gagne le plus d'importance, dû au fait que c'est un roman qui remonte à la période de l'esclavage dont elle faisait partie. Dans ce roman elle apparaît comme une grande productrice, propriétaire de plusieurs immeubles dans la ville et la plus grande propriétaire d'esclaves de l'État. Nous pouvons comprendre comment ce personnage s'est transformé en légende, à partir des récits du protagoniste Damião, ainsi que ceux des autres personnages. De telle sorte qu'elle nous sera présentée dans la mesure où la mémoire de ceux-ci évoquent certains épisodes liés, principalement, à l'esclavage.

Les histoires qui circulent autour de ce personnage ne sont pas seulement liées aux maltraitances de ses esclaves, car elle était accusée aussi d'avoir contaminée l'eau de la ville pour continuer à avoir le monopole de la distribution d'eau potable de la capitale. Cet épisode est relaté en trois pages du roman *Os tambores de São Luís*, dont nous pouvons lire cet extrait :

Por esse tempo, Donana Jansen tinha o monopólio do fornecimento de água à capital maranhense, com as pipas que seus escravos enchiam no Apicum e em Vinhais e transportavam para São Luís em carroças de burro, vendendo o respectivo caneco pela bagatela de vinte réis.²⁷¹

271 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 344. Traduction française : Il faut dire qu'à cette époque, dame Anne Jansen avait, pour la capitale du Maranhão, le monopole de la distribution des eaux que ses esclaves amenaient en tonneaux d'Apicum et de Vinhais et qu'ils transportaient à Saint-Louis sur des charrettes tirées par des ânes, vendant chaque broc pour la bagatelle de vingt-réaux. (Josué Montello, 1987b, p. 282).

Le narrateur nous dépeint dans cet épisode une situation où comment un personnage détenant la main mise sur une ville, en l'occurrence Donana Jansen, réussit à prendre en otage toute une population dans le seul but d'accroître ses bénéfices par la vente de l'eau dans sa ville, avec des manœuvres reléguant les malfrats et autres brigands de grands chemins au rang d'apprentis voleurs. C'est aussi la description des manœuvres de Donana Jansen, décidée à continuer à asseoir son hégémonie sur cette ville dans le seul but de s'enrichir à ses dépens :

E o certo é que, ao cabo de poucos meses, as obras estavam concluídas, com o cano de alvenaria, as máquinas e os tubos de ferro. Seis chafarizes tinham vindo da Inglaterra para alguns pontos da cidade. (...) Dali o povo a recolhia nas bicas competentes, enquanto os aguadeiros de Donana Jansen, sem ter o que fazer, com os braços cruzados, as pipas vazias e as carroças encostadas, riam de sua sinhá. De repente, toda a população de São Luís começou a atirar no rego das ruas a água acolhida nos chafarizes. E só se ouvia este clamor de alarme : - Tem gato podre na caixa-d'água do Campo do Ourique !Logo Donana Jansen acudiu com os seus aguadeiros. As pipas cheias vieram novamente do Apicum e de Vinhais, enquanto a velha, na sala mais fresca de seu sobrado, sorria gostosamente, abanando-se com o leque de plumas.²⁷²

Il nous retrace le cheminement dans lequel une société où les grands décideurs, du président de la province à tous les rouages d'une administration, à priori au service de *Donana* Jansen, va perdre la possibilité de sortir d'un archaïsme où l'eau moteur économique dans cette ville ne pourra pas bénéficier d'une distribution modernisée par la venue d'un ingénieur, Raimundo, pourtant décidé à intégrer la notion de progrès dans ce domaine au service de la ville.

Ana Jansen est à l'image de certains Seigneurs de guerre, assiégeant des forteresses et qui n'hésitaient pas à envoyer des dépouilles cadavériques d'animaux de l'autre côté des remparts de la citadelle, dont ils voulaient s'emparer, afin d'empoisonner les puits

272 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 344-345. Traduction française : Et de fait, au bout de quelques mois seulement, l'ouvrage était achevé. Six fontaines importées d'Angleterre avaient été installées sur les principales places de la ville. (...) Là les gens venaient la chercher dans des récipients, tandis que les porteurs d'eau de dame Anne Jansen, les bras croisés, les tonneaux vides et leurs charrettes dételées, se moquaient de leur maîtresse. Or un beau matin, toute la population de Saint-Louis commença à déverser dans les caniveaux l'eau prise aux fontaines, tandis que partout courait ce cri d'alarme : - Y a un chat crevé dans réservoir du champ d'Ourique ! Aussitôt dame Anne Jansen vint à la rescousse avec ses porteurs. Les tonneaux pleins arrivèrent, comme avant, d'Apicum et de Vignais, tandis que la vieille, dans le salon le plus frais de sa demeure, souriait béatement en s'éventant. (Josué Montello, 1987b, p. 283).

alimentant l'eau des populations assiégées. Avec le même mode opératoire, elle s'empresse de jeter des chats crevés dans un des châteaux d'eau construit par l'ingénieur. Ceci afin de contrer la volonté de Raimundo de casser son monopole de la vente de l'eau et d'annihiler toute possibilité de la mettre sur la touche.

L'ingénieur, malgré toutes ses tentatives pour sécuriser ses châteaux d'eau et ses installations, n'empêchera pas *Donana* Jansen et ses hommes de mains de réduire à néant ses espoirs de moderniser la distribution de l'eau sur São Luís et de sortir la population de l'emprise de cette femme et de sa tyrannique conduite envers les habitants, visiblement amusés de cette situation, ou simplement convaincus que rien ne pouvait de son vivant lui résister.

La fin de cet épisode, dans le roman, démontrant une nouvelle fois la façon dont cette ville était administrée, rappelait l'état de déliquescence des autorités, visiblement corrompues, sous l'emprise d'Ana Jansen, se terminera avec l'échec de Raimundo, lassé et épuisé de ses tentatives, abandonnant ainsi le bras de fer qu'il tenta face à la véritable, mais non officielle « Rainha do Maranhão ».

De cette histoire, ce que nous savons à travers les chroniques publiées dans les anciens journaux de l'époque est le fait que *La Companhia de Águas do Rio Anil* a fermé ses services en 1867, après les dommages causés par des attentats qui empêchaient l'approvisionnement en eau potable. Ainsi, c'est l'arrêt du progrès, progrès qui devra attendre à son tour le décès de *Donana* Jansen, en 1889, pour renaître à nouveau.

Nous vérifions dans ce roman les relations conflictuelles d'Ana Jansen avec les personnages de différentes sphères sociales, comme celles de la politique, de l'église et des Noirs. En ce qui concerne ses relations avec ses adversaires, dans la plupart des scènes où elle apparaît, le ton donné à la narration est marqué par un caractère ironique. Le prochain événement que nous présentons ici est un témoignage de Damião qui affirme être présent au moment où les esclaves de *Donana* Jansen, devant la maison de l'un de ses ennemis, cassaient plusieurs pots de chambre comme réponse à un affrontement qu'elle avait reçu :

Inimigo de Donana Jansen, com quem vivia às turras, o Comendador Meireles tinha mandado preparar na Inglaterra, para vendê-los quase de graça, um milheiro de belos penicos de louça, com a cara da velha no fundo do vaso. Donana Jansen soube do fato e suportou com paciência o riso da cidade. Não reagiu logo: deu tempo ao tempo, enquanto ia mandando comprar, aos dois, aos três, às dezenas, na loja do Comendador, os penicos com seu retrato, até ter a certeza de que, agora, sim, só ela os possuía.²⁷³

Cet épisode très curieux est seulement un conte parmi d'autres sur Ana Jansen qui font partie des récits folkloriques passés de génération en génération. L'auteur s'utilise de la littérature pour donner à ces histoires orales la forme écrite et ainsi renforcer la légende. Il est intéressant de voir comment le texte se déroule de façon à donner l'impression qu'en ce moment, les esclaves étaient en paix avec leur maîtresse. Comme s'ils trouvaient une satisfaction en réalisant cette tâche.

L'auteur nous décrit ici avec une certaine légèreté dans une époque où les rapports entre population et classes sociales se prêtaient plutôt à des rapports distanciés, plutôt tendus, un épisode sur la rivalité qui régnait entre Donana Jansen et le Commandeur Meireles toujours sous l'œil, parfois incrédule devant un tel spectacle, de Damião.

En effet dans l'ancien temps les pamphlets étaient l'arme suprême pour tenter de soumettre à la risée populaire un personnage prenant trop de liberté envers la population, en usant avec de son autorité acquise par sa position sociale élevée ou par une hiérarchie pompeusement octroyée. Ici, le Commandeur jugeant que Donana Jansen lui faisait trop d'ombrage eut l'idée de ternir son image en achetant des pots de chambre en porcelaine fabriqués et importés d'Angleterre et où le portrait de celle-ci ornait délicatement le fond.

C'est donc peu dire d'imaginer l'idée que se faisait le Commandeur Meireles quant à sa considération envers Donana Jansen. Cependant ce fut sans compter sur l'opiniâtreté de cette femme de répondre à cet infâme affront, destiné non seulement à écorner son image dans la population, mais aussi à réduire son influence sociale dans les milieux bien pensant

273 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 22-23. Traduction française : Ennemi juré de dame Anne Jansen avec qui il vivait à couteaux tirés, le commandeur Meireles avait fait venir d'Angleterre un millier de superbes pots de chambres en faïence décorés dans le fond du portrait de la vieille, dans le but de les vendre pour une bouchée de pain. Dame Anne Jansen, mise au courant, supporta patiemment les ricanements de la ville. Elle se garda bien de réagir sur le coup ; elle laissa faire le temps, mais fit acheter à la boutique du commandeur, par deux, par trois, et même par dix, les pots de chambre à son effigie, jusqu'au jour où elle eut la certitude qu'elle avait bien mis la main sur tout le lot. (Josué Montello, 1987, p. 17).

de la société *ludoviciense*. Habitée à prendre des coups, c'est ce qui fut sans doute une de ses qualités qui lui a servi pour atteindre sa position sociale et ses objectifs financiers, elle attendit le moment opportun pour répondre à sa façon. Elle racheta l'intégralité des lots de ces pots de chambre véhiculant, ainsi, l'infamie décrétée par le Commandeur Meireles démontrant, par là même, la futilité du peu d'intérêt qu'une telle dépense pouvait avoir sur sa puissance financière, et organisa ensuite par une démonstration de force, à l'aide d'une trentaine d'esclaves, à sa solde, la destruction de l'intégralité de cette porcelaine, dans une théâtrale mise en scène destinée à montrer à la fois au Commandeur Meireles, mais aussi à la population, la promesse d'un funeste avertissement sur une éventuelle récidive. Et en concluant cet épisode le commentaire d'un esclave noir envers Damião ne laissant aucun doute sur l'emprise de la peur que Donana Jansen pouvait exercer sur lui et la population : « *Donana Jansen não é gente. Tou cansado de dizer. Quem se mete com ela tem sarna muita pra se coçar. Ora se tem !* » (Montello, 2005, p. 23).²⁷⁴

Dans ce roman, l'église va la concevoir comme une femme agressive, excessive, infidèle aux principes chrétiens, capable de provoquer des scandales pendant la messe si elle voyait un prêtre noir comme le prétendait le protagoniste. D'ailleurs c'était l'un des arguments que les prêtres ont utilisé pour ne pas approuver l'ordination sacerdotale de Damião. Malgré tout, elle est considérée comme celle qui détient le pouvoir. Dans d'autres extraits, nous continuerons à observer sa façon d'agir en tant que femme esclavagiste. Sa cruauté et ses actions sont décrites d'une manière telle qu'elle renforce et rend crédible sa légende :

O dinheiro daquela velha está sujo de sangue : o sangue dos negros que ela tem mandado castigar. - E matar, e matar – acrescentou a Bembém, parada junto da mesa. - Todo mundo sabe, aqui no Maranhão que o poço da casa dela está cheio de esqueletos. Outro dia, quando ela foi ao sítio do Cutim, tornou a mandar que os pretos se deitassem no chão, e passou por cima deles, só para não molhar os sapatos na água da chuva.²⁷⁵

274 Traduction Française : - Dame Anne Jansen c'est pas un être humain. J' l'ai assez dit. S'y frotter c'est donner des verges pour se faire battre. Vous pouvez me croire ! (Josué Montello, 1987b, p. 18).

275 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 337. Traduction française : « L'argent dégoûtant de cette veille est plein de sang : le sang de Noirs qu'elle a fait punir. - E tuer, et tuer ! Ajouta Benben, debout à côté de la table. Tout le monde sait, ici au Maranhão, que le puits de sa maison est rempli de squelettes. L'autre jour, quand elle est allée à sa maison de Cutim, elle a fait coucher tous les esclaves par terre, et elle leur a marché sur le dos, pour pas mouiller ses souliers dans les flaques. » (Josué Montello, 1987b, p. 277).

Lors du passage étudié, Damião apprend par sa famille que Donana Jansen voulait le voir. Sa femme et sa belle mère s'inquiètent en se demandant pour quelle raison. A travers les échanges verbaux entre le protagoniste, Aparecida et Calu, l'auteur rapporte avec une description parfois sordide et morbide, l'attitude de Donana Jansen qui usant de sa position sociale acquise avec de l'argent gagné dans des conditions douteuses lui permettant ainsi de sortir de la misère, tout son mépris empreint de cruauté envers les Noirs. La mise en garde d'Aparecida relayée par l'écho de Calu envers Damien, en dit long sur la crainte et la peur que Donana Jansen pouvait exercer dans les esprits de cette communauté, s'il se refusa à cette invitation.

Ce qui transparait à travers ces extraits est la démarche de Josué Montello de présenter au lecteur une légende qui symbolise toute une société pétrie par le racisme et l'inégalité de classe, ainsi que l'importance de préserver ces récits dans la mémoire collective comme une forme de prise de conscience de cette triste période de l'histoire du Brésil.

La vie d'Ana Jansen continue de susciter l'intérêt des historiens et des journalistes, pour certains, ce qu'elle faisait n'était pas différent de ce que les autres maîtres d'esclaves faisaient. Cependant, certains défendent l'idée qu'il a une exagération en ce qui concerne les maltraitances de ces esclaves, étant donné qu'ils étaient considérés comme des marchandises qui coûtaient très cher. Selon Viveiros (1965, p. 12), Ana Jansen représentait dans une société patriarcale un modèle différent, le fait d'être une femme riche et puissante dérangeait l'élite de São Luís. De cette façon, le mythe s'éloignait de son origine et a créé sa propre forme qui subsistera encore pour longtemps dans l'imaginaire de cette population.

1.3. La baronesa de Grajau

Embora a Donana Jansen já tivesse morrido (dela se contava agora que saía do cemitério, todas as sextas-feiras, de noite, numa carruagem fantástica, para dar uma volta na cidade), sabia-se de outras grandes damas maranhenses com as mesmas crueldades, notadamente, a Dona Ana Rosa Ribeiro, senhora do chefe do Partido Liberal.²⁷⁶

276 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 405. Traduction française : Dame Anne Jansen était morte (d'elle, on disait, désormais, que tous les vendredis elle sortait la nuit dans un équipage fantastique pour faire le tour

La première fois que ce personnage est cité dans le roman, il est placé sur le même niveau de cruauté d'Ana Jansen, cependant, le fameux crime de la *Baronesa* de Grajau, commis à l'époque du *Brasil-Império*, en 1876, a été inclus dans *Os tambores de São Luís* comme l'un des épisodes capitaux de ce roman. Ce crime a eu une grande répercussion à l'époque, non pas seulement parce qu'il s'agissait d'un meurtre d'un enfant esclave, mais aussi parce que l'accusée était une distinguée dame de la haute société, Dona Ana Rosa Ferreira Vale Ribeiro, plus connue comme la *Baronesa* de Grajaú, titre acquis grâce à son mari, le docteur Carlos Fernando Ribeiro, le baron de Grajaú et chef du Parti Libéral de la Province de Maranhão.

La dénonciation de la mort de l'enfant âgé de seulement huit ans a attribué le crime à la propriétaire de l'esclave qui, après avoir été interrogée, nie le fait, justifié par le médecin légiste, proche de la famille de l'accusée. Après tout, elle est libérée de prison, car il serait inadmissible qu'une femme aussi distinguée puisse commettre un tel délit. Ce crime barbare a divisé l'opinion de la population, accentuant encore les différences et les inégalités. D'une part, la population composée d'esclaves et de leurs descendants, soutenus par les étudiants et les intellectuels et humanistes membres du *Grupo Maranhense* ; et d'autre part, des représentants des oligarchies et du pouvoir, ainsi que des groupes de femmes religieuses de la haute société, défenseuses de la « morale » et des « bons usages ».

Le narrateur, toujours à travers le protagoniste Damião, nous présente ce cruel épisode de la vie *marenhense*, dans cette vieille ville de São Luís qui lui est si chère, mais qui à l'époque de la guerre de sécession (guerre civile américaine qui opposait les abolitionnistes et les esclavagistes), pourrait très bien s'assimiler à un événement vécu dans un des états reculés des États Unis où la ségrégation raciale régnait en maître ou d'ailleurs dans n'importe quel endroit où la traite des Noirs a servi à enrichir quelques propriétaires terriens.

« - *E esse caso da dona Ana Rosa Ribeiro ? Ainda não lhe contaram ? Ah, você precisa saber. Um horror, um verdadeiro horror !* » (Josué Montello, 2005, p. 245.

de la ville), mais d'autres grandes dames de Saint-Louis et notamment dame Anne-Rose Ribeiro, épouse du dirigeant du Parti libéral, se révélaient d'une égale cruauté. (Josué Montello, 1987b, p. 327).

Tradução francesa : « - *Et l'affaire de dame Rose Ribeiro ? On t'l'a pas encore racontée ? Il faut qu' tu saches. Horrible. Une histoire vraiment horrible .* ». (Josué Montello, 1987, p. 389).

C'est ainsi que le protagoniste apprend cette histoire atroce et sur d'autres crimes contre les esclaves commis par cette femme. Dona Santinha, amie de Damião, passe à discourir sur l'épisode, jusqu'au moment où la narration donne la parole à la mère du petit esclave, ainsi qu'à sa grand-mère. De la manière dont elles décrivent, de façon détaillée, cet épisode, laisse leur interlocuteur immobile et sans rien dire, tout en écoutant le désespoir de ces deux femmes. L'attitude de Damião dénote la profonde angoisse de ce personnage qui s'interroge sur son propre silence pendant des années, sans avoir rien fait pour changer la réalité de son peuple.

Cet événement sera l'élément déclencheur pour une prise de conscience et, conséquemment un changement d'attitude du protagoniste, qui, à partir de ce moment va alimenter une profonde réflexion sur son existence et son rôle dans cette société où l'esclavage faisait partie de l'ordre naturel de ce monde. Damião pensait alors trouver la rédemption par son engagement dans ce procès, pour atténuer une vie saccagée par la mort de sa femme, une vocation professionnelle perdue et une conduite de vie dénuée de sens moral où l'alcoolisme avait entre autre fait des ravages.

Il décida ainsi de parler, au nom de tous les Noirs du Maranhão, au jeune procureur Celso Magalhães, qui était aussi poète, écrivain et luttait pour la cause abolitionniste. Il demanda, à celui-ci de présenter l'accusation contre la criminelle, ce qui permettrait de la déférer en justice. Damião remonta ainsi dans sa propre estime qu'il avait perdu après avoir été refusé par l'église comme prêtre et après la mort de son épouse, suivie de sa démission du lycée pour avoir protesté contre l'exécution de son amie Genoveva Pia, par la police municipale.

C'est à cette occasion qu'il commença à travailler dans une bibliothèque et pendant ses heures libres, il suivait toutes les nouvelles sur le procès de Dona Ana Rosa, en plus d'écrire des articles pour un journal. Engagé dans la lutte contre l'esclavage, Damião mobilise une bonne partie de Noires de la ville pour travailler en faveur de ce procès, soit

pour témoigner, soit pour protéger le procureur, évitant ainsi les embuscades par les partisans d'Ana Rosa et son époux, ou soit pour renforcer la surveillance autour de la demeure de celle-ci, évitant ainsi une possible fuite.

Cette histoire, racontée en cinq chapitres, a pour arrière-plan musical les sons des tambours, qui résonnent plus que jamais dans la ville ; parfois en protestation, parfois en commémoration d'une victoire, comme au moment où l'inculpée est mise en garde à vue:

Na noite de 24 de novembro, ao espalhar-se a notícia de que o delegado Silva e Sá tinha concluído o inquérito policial, convencido da culpabilidade de dona Ana Rosa, ouviu-se até muito tarde o bater dos tambores da Casa-Grande das Minas, e houve cheganças, fandangos, congos e torés nos terreiros da cidade (...)²⁷⁷

Ce fait a été vécu par les Noires comme une victoire, comme un espoir que le monde allait changer :

E quem primeiro apareceu, na esmaecida claridade do corredor, foi dona Ana Rosa, pequena, toda de preto, o véu de crepe a lhe descer do chapéu para o rosto, de braço dado ao marido, e seguida pelo delegado Silva e Sá. Dirigiram-se para a primeira carruagem, enquanto os oficiais de justiça, as testemunhas e o escrivão se precipitavam para os dois últimos carros ; (...) Logo um chicote estalou no ar a sua pancada seca, e a primeira carruagem se deslocou no sentido da rua da Paz, com os cavalos a galope, seguida de perto pelos outros carros, na mesma carreira nervosa, a caminho da cadeia pública. Damião parado na borda da calçada, sentiu resvalar no seu rosto tenso a claridade da lanterna da boléia, à medida que as carruagens se sucediam. E apoiando-se no braço do Policarpo Pinheiro, reconheceu que o outro tinha razão : O senhor disse bem : o mundo começou a mudar.²⁷⁸

277 Josué Montello, *op.cit.*, 2005 , p. 315. Traduction française : « Le soir du 24 novembre, quand on apprit que le commissaire Silva e Sa avait fini l'enquête qui établissait la culpabilité de dame Anne-Rose, on entendit retentir jusqu'à tard dans la nuit le battement des tambours de la Maison des Minas et sur tous les terre-pleins sacrés de la ville, les Noirs dansèrent *cheganças, torés, congos, fandangos (...)* ». (Josué Montello, 1987b, p. 411).

278 *Ibid.* , p. 521-522. Traduction française : Dans la lumière blême du couloir, ce fut Dame Anne-Rose elle-même qui apparut, en noir des pieds à la tête, portant un chapeau dont le voile couvrait tout son visage. Elle donnait le bras à son mari, le commissaire Silva e Sa suivait. Ils se dirigèrent vers la première voiture tandis que les officiers de justice, le greffier et les témoins se précipitaient vers les deux dernières. (...) Un claquement de fouet retentit et le premier attelage partit à vive allure vers la rue de la Paix, suivi de près par les autres. Damien, au bord de la chaussée, suivit la lumière des lanternes qui s'éloignait en direction de la prison municipale. Il s'appuya au bras de Polycarpe Pinheiro et reconnut : - Tu avais raison : ça y est, le monde commence à changer. (Josué Montello, 1987b, p. 413).

Cependant, la victoire n'était pas encore complète, car même avec l'arrestation inédite d'une femme blanche pour meurtre commis sur un Noir, et la condamnation éventuelle prévue par le code pénal de l'Empire, il manquait l'épisode plus important : le jugement.

La description de l'audience du tribunal est représentative de l'organisation de la société *ludoviciense* du moment. Damião, placé au fond de la salle, nous décrit de façon détaillée chaque mouvement, chaque sensation, comme la chaleur étouffante, ainsi que l'effervescence du public qui soulignait encore plus l'angoisse causée par cette attente. C'est une mise en scène qui dépasse le réel, à commencer par l'entrée d'une trentaine de Dames de la bonne société qui, malgré une salle largement occupée par la population véhiculant une tension palpable, avait pris place dans les meilleures conditions au dépend du reste de l'auditoire :

De repente, por volta das nove horas, entraram de uma vez no corredor, assomando à entrada do salão, umas trinta senhoras da alta sociedade maranhense, todas vestidas de negro. Pararam procurando onde sentar. Logo um grupo de meirinhos acudiu, acompanhados de uns tantos guardas, e houve mesmo um começo de protesto, com palavras exaltadas e ruídos nas tábuas do chão, quando os guardas fizeram desocupar as três primeiras orlas de cadeira, de frente para a mesa da presidência, e ali acomodaram as damas ilustres, que já vinham abanando com seus leques debruados de rendas pretas, próprias para o luto fechado e as missas de sétimo dia. O próprio presidente do Tribunal, já na sua toga reluzente, apareceu de surpresa na sala, ainda de cabeça descoberta, e dirigiu-se às recém-chegadas, cumprimentando uma por uma (...).²⁷⁹

Ce qui attire notre attention dans la description de cette scène en plus de leur tenue vestimentaire, d'ailleurs toutes vêtues de noir c'est ce qui semblait déjà avoir enterré le jugement avant l'heure, c'est l'absurdité de la disparité sociale associée à son traitement différencié à tel point que le président du tribunal lui-même s'est adressé à celles-ci, accentuant encore plus l'inégalité et le privilège des plus puissants : les maîtres d'esclaves.

²⁷⁹ *Ibid.*, 2005, p. 523. Traduction française : Soudain, vers neuf heures, apparut à la porte de la salle un groupe d'une trentaine de dames de la bonne société maranhense, toutes habillées de noir. Elles s'arrêtèrent sur le seuil, cherchant où s'asseoir. Des huissiers se précipitèrent : malgré les cris de protestation du public qui tapait des pieds, ils entreprirent de faire évacuer les trois premières rangées pour y installer les illustres dames qui agitaient avec affectation leurs éventails ourlés de dentelles noires, d'ordinaire utilisés pour les grands deuils ou les messes funèbres. Le président du tribunal en personne, dans sa toge reluisante, apparut soudain dans la salle, tête nue, et vint complimenter l'une après l'autre les nouvelles arrivantes. (Josué Montello, 1987b, p. 416).

Nous pouvons interpréter le passage qui décrit l'entrée de l'accusée dans la salle du tribunal comme le reflet de cette société, c'était une mise en scène pour renforcer son innocence à travers l'image d'une femme sobre et croyante :

De início, o burburinho aumentou, por entre o estalar das cadeiras e o range-range dos vestidos, e logo se abriu no salão um silêncio de espanto : trajando luto fechado, com o rosto coberto por um pesado véu que lhe escondia o semblante, dona Ana Rosa entrou com o passo firme, a cabeça erguida, ladeada pelo marido, também de preto, a fisionomia tensa e fechada, e por seu advogado, já experiente saindo ao palco, os olhos arranjados para ver de relance os presentes sem precisar cumprimentá-los, e deixando apos si o perfume do lenço que vinha amarfanhando. Com um gesto severo, o presidente ordenou à Dona Ana Rosa que ocupasse o banco dos réus, ladeada agora por dois guardas embalados, ao mesmo tempo que o dr. Carlos Ribeiro e o dr. Paula Duarte se afastavam – aquele para o fundo da sala, este para a cadeira vaga em frente ao promotor. De seu canto, Damião viu que uma das mãos de Dona Ana Rosa, já sentada, segurava um pequenino lenço de cambraia, enquanto a outra prendia entre os dedos um terço de camândulas negras, que lhe resvalava para o regaço, com o destaque do crucifixo de prata muito brunhido. Viu também que, de busto direito, sem mover a cabeça, ela corrigiu rapidamente a saia à altura dos joelhos, para que a barra de seda fosca lhe descesse melhor sobre a biqueira das botinas, logo voltando a torcer as conotas do terço, a olhar para a frente, numa imobilidade de estátua, sem que se lhe pudesse notar o mais leve movimento dos lábios.²⁸⁰

Le narrateur nous fait participer à la scène comme si nous étions dans cette salle, nous y sommes comme le public, devant un spectacle. Ainsi, le lecteur est entraîné dans l'atmosphère de l'environnement, avec la chaleur de plus en plus étouffante, le bourdonnement des voix, des éventails, des chaises. Le lecteur est pris au point d'être stupéfié, de retenir son souffle devant l'image surprenante qui se présente devant lui.

Nous pouvons interpréter la description de la tenue de deuil de l'accusée et de son mari comme une forme de protestation à ce procès, confirmée par le pas ferme et la tête

280 Josué Montello, *op.cit.*, 2005 , p. 525. Traduction française : Toute l'assistance s'agita pour mieux voir, mais claquements de sièges, froissements de vêtements et murmures divers cessèrent instantanément pour faire place à un silence stupéfait : dans une robe de grand deuil, le visage couvert par un épais voile qui dissimulait ses traits, dame Anne-Rose entra d'un pas ferme, la tête droite, accompagnée de son mari également vêtu de noir, le visage tendu et fermé, et de son avocat en toge qui arborait un air d'acteur chevronné. D'un geste sévère, le président ordonna à Dame Anne-Rose de s'asseoir sur le banc des accusés ; entre deux gardes en uniforme, tandis que le Dr. Ribeiro allait s'installer au fond de la salle d'audience et maître Paula Duarte en face du procureur. D'où il était, Damien put suivre les gestes de Dame Anne-Rose : sa main froissait un petit mouchoir de batiste, l'autre serrait les grains noirs d'un chapelet avec une croix en argent bruni ; d'un mouvement imperceptible du genou, elle veillait à ce que les plis de sa jupe de soie mate tombent bien sur la pointe de ses bottines ; le corps droit, on aurait dit une statue. (Josué Montello, 1987b, p. 417).

haute, des postures de ceux qui n'ont rien à craindre. De la façon dont Dona Ana Rosa entre dans la pièce, nous pouvons en conclure qu'elle était sûre d'elle. Pour ce personnage, le tribunal avec les témoins, l'accusation et la défense n'étaient que des simulations, car il connaissait déjà le verdict. La mise en scène est confirmée par le narrateur, à partir de la présence de son avocat, maître Paula Duarte qui est décrit dans le texte avec un air « d'acteur expérimenté sortant de la scène ».

La théâtralité de ce passage est présente dans la description narrative faite par l'auteur à travers le regard de Damião qui suivait chaque geste de Dona Ana Rosa. Ainsi, la présence de certains éléments comme le chapelet qu'elle tenait entre ses doigts, soulignant le crucifix en argent bruni, incorporant à sa posture immobile et son regard toujours en avant, inébranlable, isolé de la foule comme si elle était un être supérieur. « (...) *sempre hirta, dir-se-ia sozinha na sua capela* »²⁸¹, nous mène à déduire que cette image de la perfection et de la pureté absolue, comme représentation d'une sainte catholique dans sa chapelle, a été conçue pour produire un effet sur le public.

Dans les passages que nous venons d'examiner se trouve l'entrecroisement entre l'histoire et la fiction à laquelle se réfère Paul Ricoeur, dont le principal mérite est d'échapper aux extrêmes de la dichotomie ou de la fusion entre les champs discursifs, préservant la spécificité des récits, puisque la fiction, tout comme l'histoire, apporte une réorganisation temporelle au lecteur, rendant ainsi le temps plus humain. Cet événement qui a choqué la société *maranhense* se retrouve dans certains livres d'histoire, mais la narration *montellienne* tout en intégrant ce récit historique dans l'expérience du protagoniste, nous en rapproche et nous fait réagir, en tant que lecteurs, selon notre expérience de vie et de lecture.

Damião, qui pensait avoir trouvé dans ce procès en présence du Procureur Celso Magalhães un rempart contre l'adversité que traversait cette ville, face au comportement d'une société esclavagiste, peu encline à démontrer quelques égards d'humanité envers une population noire, asservie aux travaux dans les domaines des grands propriétaires blancs, dut se rendre à l'évidence devant le résultat qui découla du jugement rendu par le jury à la lecture du Président du Tribunal.

281 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 526.

Au moment de ce verdict, Damião porta son regard sur un Procureur anéanti et à la lecture du jugement laissant Dona Ana Rosa Ribeiro absoute de toutes accusations, voit ainsi s'effondrer toutes ses illusions de justice, dans une liesse générale acquise à cette femme à l'unanimité du jury le plongeant ainsi un peu plus dans une profonde détresse :

Era preciso muita má-fé, ou muito cinismo, para contestar o laudo dos peritos, o depoimento das testemunhas, e esta verdade irrecusável : o negrinho morto, com as marcas do castigo recebidos ! Vá que Dona Ana Rosa, para tentar fugir à pena das galés, negasse o seu crime. Mas como admitir que o dr. Paula Duarte negasse também, e ainda falando com veemência, já agora a acusar o dr. Celso ? Era aquilo a justiça ? Merda então para a justiça ! Com as mãos nos joelhos, os olhos reduzidos à fresta das pálpebras, Damião tinha vontade de sair, e ir embora, enojado da farsa a que estava assistindo.²⁸²

L'exclamation *Merda então para a justiça !*, supprimée de la traduction française, dénote un sentiment de grande révolte quand il met en cause la justice qui autrement semblait être le seul chemin pour délivrer les Noirs de la captivité. Cependant pour lui, tout semblait avoir été écrit d'avance, une plaidoirie de l'avocat de la défense dans la voix de son avocat Maître Paula Duarte démontant un à un l'évidence des faits incriminés envers sa cliente, Dona Ana Rosa pourtant largement corroborés par les constats médicaux des experts accablant la cruauté et la culpabilité de cette femme, une connivence des milieux de la haute société acquise à celle ci, ainsi que les rouages judiciaires corrompus décidés à sauvegarder un pouvoir, une main mise sur une population asservie et sans droit au chapitre d'une justice égalitaire.

Les chapitres qui précèdent cet événement ressemblent au sentiment de deuil après un enterrement, ce qui est en fait arrivé, car, après les fêtes du nouvel an apparurent à São Luís les premiers cas de variole. La narration prend de cette façon un ton de détresse en ajoutant à l'échec du jugement, le procureur Celso Magalhães finit par être démissionné de ses fonctions et quelques temps plus tard, est atteint lui aussi d'une grave maladie et meurt. Cette version est confirmée dans plusieurs articles, notamment dans celui de

282 Josué Montello, *op.cit.*, p. 532. Traduction française : Devant tant de mauvaise foi, et tant de cynisme, Damien eut envie de sortir, écœuré par cette farce. Il prit sur lui de rester, confiant dans le procureur. Comment pouvait-on réfuter les rapports des experts et la déposition des témoins, et nier cette vérité irrécusable : le petit enfant noir mort, marqué de coups ! (Josué Montello, 1987b, p. 421) .

Cavallin Pinto²⁸³, intitulé *O crime da baronesa*, dont nous pouvons recueillir l'information sur laquelle en 1878, un an après le procès, le mari de Dona Ana Rosa, a assumé la présidence de la Province et l'un de ses premiers actes a été démissionner Celso da Cunha Magalhães de sa charge de promoteur.

Différemment à l'histoire d'Ana Jansen, qui devint une légende dans l'imaginaire *maranhense*, le crime d'Ana Rosa Ribeiro survit à la mémoire collective, à travers les récits oraux, comme l'un des plus barbares délits commis à cette époque contre les Noirs de l'état du Maranhão. Bien que pendant longtemps on ne savait pas comment s'était réellement passé le procès de la baronne, avant, pendant et après le jugement. Pour beaucoup, elle aurait été condamnée et aurait payé pour ses crimes, pour d'autres, elle était accusée sans preuve. Le travail du romancier dans cet épisode a donc été de combler ces lacunes que l'histoire n'a pas été en mesure d'expliquer, à travers son art, en tissant les références au monde réel en y ajoutant des éléments du roman.

Ces personnages sont des exemples qui nous confirment que la littérature sème dans l'imaginaire collectif de nouvelles visions et idées, également dérivées du rêve et de la fantaisie, des véhicules légitimés de la fiction, inaugurant des façons alternatives de faire face et de transformer la réalité du groupe social. Ainsi, la relation établie entre la littérature et la mémoire est rendue possible par le jeu du souvenir et de l'oubli présent dans tout l'imaginaire et mieux compris par une conception de la mémoire collective comme un corpus dynamique et jamais fixe dans lequel les images élaborées et partagées par certains groupes sociaux sont inscrites, et englobant le virtuel et le réel, le vécu et le rêve, le désiré et le craint, le cauchemar et le rêve, l'expérience et l'imagination.

283 Selon cet auteur, pour être déjà un symbole, au dix-neuvième siècle, de la défense des idéaux sociaux et humains de l'ordre public et de la démocratie, Celso da Cunha Magalhães a été consacré, par la loi, le patron du ministère public du Maranhão.

1.4. Les frontières de la fiction et de l'histoire : l'esclavage au Maranhão

On observe souvent que l'interdisciplinarité entre l'histoire et la littérature est de plus en plus pratiquée. Les romanciers, et les écrivains de fictions en général font des recherches historiques exhaustives, souvent en ayant recours à la mémoire collective d'un certain groupe pour écrire leurs œuvres ; les romans historiques en sont un exemple.

Le roman historique a émergé au XIX^e siècle avec l'écossais Walter Scott (1771-1832), mais c'est au XX^e siècle qu'il connaît son apogée comme genre romanesque, car la conception de l'Histoire change et les écrivains vont s'inspirer de cette évolution pour nourrir leurs romans. Ainsi ce genre va devenir de plus en plus une "mise en forme séduisante de problématiques, comme reconstitution assez fidèle ou simplifiée d'une époque restituée, rendue vivante et plus proche par les procédures de l'écriture romanesque".²⁸⁴ Au Brésil des écrivains comme José de Alencar, Viriato Corrêa, Érico Veríssimo et Euclides da Cunha, parmi d'autres, sont des exemples importants qui ont utilisé le fait historique comme point de départ pour la construction de leurs fictions en utilisant des documents et des références historiques. Viriato Correa s'inscrit comme l'un des plus importants de ce genre d'écriture au Maranhão, avec son œuvre "*A Balaiada: romance histórico do tempo da Regência*".

« *Vencidos e Desgenerados* » de l'écrivain et journaliste *maranhense* Nascimento Moraes, ancien professeur de Josué Montello, est un autre exemple de ce genre d'écriture. Le roman commence par l'événement historique de l'abolition de l'esclavage qui a eu lieu le 13 mai 1888. La grande fête commémorant la libération des esclaves est racontée dans une multitude de détails, décrivant des scènes d'une ville dont la population est principalement composée d'hommes et de femmes noirs. Cette population est emportée par l'éblouissement de la nouvelle de l'Abolition, provoquant des sentiments et des réactions inhabituelles à l'égard des anciens esclaves, qui se sont libérés de la violence commise par leurs anciens maîtres. Dans l'œuvre, les captifs, plutôt qu'apathiques et soumis, comme nous le voyons dans d'autres romans, sont représentés comme des hommes qui réagissent aux atrocités pratiquées par les maîtres, car ils ne se résignent pas à leur condition.

284 Gérard Gengembre, *op.cit.*, p. 367-377.

Ce roman est peuplé par des personnages qui s'opposent : les libres et les captifs, les riches et les pauvres, les familles traditionnelles et les familles sans importance sociale, les hommes de haut niveau et les hommes simples, les femmes de fêtes et les femmes de famille, représentatifs de la société *maranhense* de la fin du XIX^e siècle. Ces personnages sont décrits de façon très précise, soit physiquement, soit psychologiquement. Le récit est à la fois l'analyse pénétrante des sentiments et des comportements et de la façon dont les personnages, surtout les anciens esclaves, les métis et les pauvres arrivent à faire leur place dans cette société des premières années de la république brésilienne. Ainsi, l'auteur présente le profil de cette société, avec une ironie raffinée, en utilisant un langage journalistique.

Nous trouvons quelques similitudes entre l'œuvre de Nascimento de Moraes et celle de Josué Montello en ce qui concerne les maltraitances contre les esclaves et l'esprit aristocratique de certaines femmes noires, à l'exemple du personnage Benigna. Ainsi, nous pouvons affirmer que le livre « *Vencidos e degenerados* » fut une source d'inspiration et de recherche pour la composition du roman *Os tambores de São Luís*.

Pour certains critiques comme Wilson Martins, cette œuvre est considérée comme un roman historique étant donné qu'elle va se réapproprier un fait de l'histoire pour raconter les drames du protagoniste, comme un représentant du peuple noir. Le roman se déroule en une seule nuit de l'année 1915, lorsque Damião, âgé de 80 ans, quitte sa maison pour visiter son premier arrière-arrière petit fils racontée à travers un processus de remémoration, semblable à celui que nous trouvons chez l'écrivain Proust dans *A la recherche du temps perdu*. La mémoire involontaire est déclenchée par les sons des tambours de la *Casa das Minas*, toujours présents dans le roman.

Comme dans un procès elliptique, les mémoires de Damião unissent présent et passé dans un seul récit. Le point de départ se produit lorsque le protagoniste, au cours de sa longue marche, se rend compte qu'il avait oublié son allume-cigare et décide de chercher du feu dans un bar pour allumer sa cigarette. A cette occasion, il est surpris par la scène tragique de deux corps étendus sur le sol, un homme noir et un homme blanc, l'un des deux, le premier serait certainement le propriétaire du bar. Effrayé, il cherche à sortir immédiatement de là et commence à se demander : qui était ce jeune noir, bien habillé, qui

avait perdu la vie si brusquement ; qui aurait commis une telle brutalité et pourquoi. Ces questions planent tout au long du roman et ne seront élucidées qu'aux dernières pages de celui-ci.

A partir de ce moment, le lecteur doit être bien attentif aux changements temporels dans l'œuvre, présents et passés se rapprochent, les évocations, les réminiscences prennent toute la narration, accompagnées d'une réflexion profonde sur les problèmes historiques, sociaux et surtout existentiels, car toutes ces questions précédentes reflètent et déterminent l'existence de chaque être. Dans l'omniscience du narrateur, le lecteur lit les pensées du protagoniste, connaît ses angoisses, ses désirs, son histoire et son drame et pénètre dans son univers et ses origines.

Pour écrire *Os tambores de São Luís* Josué Montello a fait de nombreuses recherches. Dans le plan historique et documentaliste, l'auteur recourt à des spécialistes en histoire du Maranhão, comme les écrivains Domingos Vieira Filho, Jomar Moraes et Nunes Pereira, de ce dernier il souleva des informations de son livre sur la *Casa das Minas*. Ses recherches sont faites aussi dans les archives publiques de São Luis, et parmi elles, se détachent celles faites dans des journaux du dix-neuvième siècle. L'écrivain non seulement s'est servi de ces sources mais il les a ensuite transposées vers le roman. Ainsi, nous trouvons des précieuses références historiques concernant la politique, l'économie, la géographie, la littérature et surtout l'esclavage. Nous découvrons par exemple des articles sur les mouvements abolitionnistes, d'autres diffusant les lois sur l'esclavage comme celle du « ventre libre » et celle du « *sexagenário* », ainsi que des annonces sur la fuite ou la vente des esclaves et même des dénonciations de maltraitances dont ceux-ci était assujettis.

Le roman nous fait repérer la position politique de ces journaux, comme nous pouvons le lire dans ce passage sur le président de la province du Maranhão, entre 1851 à 1852, Eduardo Olimpio Machado qui, étant du parti conservateur avait beaucoup d'ennemis, à tel point que sa disparition précoce souleva plusieurs rumeurs sur le fait qu'il aurait été empoisonné, dans ce passage nous verrons les journaux qui l'opposaient : « *A despeito de tudo quanto já fizera e estava fazendo pela Província, os jornais da oposição,*

sobretudo *O Progresso e O Estandarte, lhe iam de vez em quando ao pêlo, com suas verrinas cruéis.* » (Montello, 2005, p. 222).²⁸⁵

Dans un autre passage nous pouvons également saisir la position politique de ces périodiques, en plus de savoir comment ils réagissaient en prenant parti devant une crise économique :

Por causa de um derrame de cédulas falsas, tinham sido presos cinco de seus membros mais destacados. O comércio em peso tomou o partido dos comerciantes, achando injustas as prisões. (...) Um velho jornal de São Luís, o *Publicador Maranhense*, apoiou o governo, enquanto três outros periódicos locais, o *Constitucional*, a *Situação* e *O País* tomaram o partido do comércio. (...) O povo, nas ruas, apoderava-se dos exemplares, do *Publicador Maranhense* para queimá-los em praça pública. (...) O diretor da folha, Inácio José Ferreira, foi ameaçado de castigos públicos, se se aventurasse a sair de casa.²⁸⁶

La présence de ces journaux dans l'œuvre est très importante pour confirmer la véracité sur la façon dont les Noirs vivaient au Maranhão. Nous trouvons parmi certaines recherches sur ce sujet des textes qui relativisent les maltraitances des maîtres par rapport à leurs esclaves, cependant, l'auteur a choisi d'utiliser une publication retirée dans une archive de journal comme une manière de dénoncer ces atrocités : « *Dias antes, na sua última página, o Diário do Maranhão havia noticiado que, ao abrirem uma sepultura de escravos, no cemitério dos Passos, os coveiros tinham tirado da cova, de mistura com os ossos do esqueleto, os ferros de uma gargalheira.* » (Montello, 2005, p. 369)

Des annonces sur les fuites et les ventes sont aussi présentes :

De costas para a luz do candeeiro, sentado na rede, ainda sem sono, leu um dos jornais, depois passou a outro, já começando a sentir a vista arder pela claridade exígua. Nisto se deteve nos anúncios de escravos fugidos,

285 Traduction française : Malgré tout ce qu'il avait déjà fait et continuait à faire pour la province, les journaux d'opposition, surtout *Le Progrès* et *L'Étendard*, le prenaient régulièrement à partie dans leurs cruels éditoriaux. D'ailleurs il n'était pas rare qu'apparaissent aussi, sous les portes des résidences de la grand-plage et du centre, des tracts empreints du même ton agressif. (Josué Montello, 1987b, p. 186).

286 *Ibid.*, p. 393-394. Traduction française : « A la suite de l'écoulement de faux billets, on avait écroué cinq commerçants très en vue. La corporation dans sa tonalité avait pris parti pour eux et déclaré injustes les incarcérations. (...) Un vieux journal de Saint-Louis, *L'annonneur du Maranhão*, appuya le gouvernement local, tandis que trois autres gazettes, *Le Constitutionnel*, *La Situation* et *Le Pays*, prenaient le parti des commerçants. (...) Le peuple, dans les rues, s'emparait des exemplaires de *L'annonneur*, pour les brûler sur la place publique. (...) Le directeur de la gazette, Ignace Joseph Ferreira, fut menacé de châtiments publics s'il s'aventurait à sortir de chez lui. (Josué Montello, 1987b, p. 318-319).

que se estendiam por toda uma coluna do Publicador Maranhense, e ainda por uma parte da coluna seguinte. No Pais, encontrou outros anúncios de fugas de negros, e também de negros oferecidos à venda. p. 445

Ces journaux dans le roman contribuent à raconter l'histoire de l'esclavage au Maranhão, dont le personnage Damião faisait partie. Au XVIII^e siècle, l'Angola était le principal fournisseur d'esclaves au Brésil, car l'État de Bahia a commencé à envoyer des navires à la côte de *Mina* et au golfe du Bénin. Les principales destinations de ce nouveau contingent noir étaient les États de Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Maranhão et Pará. C'est de cette façon que les peuples « *Geges* » sont arrivés dans les terres brésiliennes - des groupes ethniques de l'ancien Dahomey ; les « *Nagôs* », les groupes ethniques de langue « *yoruba* » ; et les « *Alças* » - aussi appelées « *Malés* », ceux-ci étaient des musulmans et moins nombreux. Ces groupes, comme nous l'avons déjà vu, ont défini la composition des habitants de Bahia, Recife et São Luis de Maranhão.

Le personnage Damião évoque les horreurs qu'il avait entendu raconter par son père, Julião, sur le voyage de l'Afrique à São Luís, en 1832, à cette époque le trafic négrier était déjà interdit, néanmoins cette pratique continua toujours, en dépit de la loi :

Eram trezentos pretos, às vezes mais, no mesmo vão exíguo: frequentemente não se entendiam entre si, por falarem línguas diferentes, uns apertados contra os outros, na atmosfera sufocante, lutando para alcançar os respiradouros, ou abrindo a boca rachada e impaciente, na ânsia de beber um pouco de água. Cerca de um terço dos que tinham embarcado não chegava sequer ao meio da travessia ; muitos deles, desesperados, conseguiam desprender-se das correntes que os manietavam, e atiravam-se ao mar, outros morriam, sufocando-se com a própria língua. Os que chegavam ao termo da viagem mal tinham forças para caminhar ; e não eram poucos os que, andando tropeçadamente pela orla das praias, a caminho das cafuas de escravos ; tombavam na areia molhada, e ali mesmo eram enterrados. Como se esses tormentos não bastassem, restava aos sobreviventes a provação do cativoiro.²⁸⁷

287 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 371. Traduction française : Ils étaient trois cents, parfois plus, dans le même espace exigu, et souvent ils ne pouvaient se comprendre car ils parlaient des dialectes différents. Serrés les uns contre les autres dans une atmosphère suffocante, ils devaient se battre pour atteindre les couches d'aération. Souvent, ils entendaient la pluie ruisseler sur le pont, mais ne pouvaient y apaiser la soif de leur bouches impatientes. Généralement plus d'un tiers des captifs n'atteignaient pas même la moitié de la traversée : les uns se jetaient à l'eau, les autres avalaient leur langue. Ceux qui arrivaient au terme du voyage avaient à peine la force de marcher ; certains même s'effondraient et mouraient sur la plage ; ils étaient enterrés sur place. Comme si ces tourments ne suffisaient pas, les survivants devaient ensuite endurer les souffrances de l'esclavage. (Josué Montello, 1987b, p. 302).

Ce voyage est également raconté par le personnage Genoveva Pia qui s'est trouvée aussi dans le même bateau avec Julião, et c'est elle qui explique que ces esclaves prenaient la dénomination de « *contrabando* ». Bien qu'ils aient été arrachés à leurs racines, privés d'exercer leurs talents et leurs pratiques religieuses, ils ont réussi à créer un monde culturel parallèle et distinct de l'europpéen. La *Casa das Minas* au Maranhão en est un exemple.

Une fois parvenu à São Luis, Julião a été vendu à un riche propriétaire de la *fazenda Bela Vista* dans la ville de Turiaçu, ainsi il passe sa vie comme d'autres esclaves qui vivaient dans les *Senzalas*, dans des conditions précaires d'existence et recevaient des punitions cruelles qui pouvaient aller jusqu'à la mort. Ils accomplissaient un travail intense toute la journée, mais c'est dans la *Senzala* qu'ils se rencontraient, adoraient leurs « *orixas* » et leurs « *voduns* ». ²⁸⁸

Cependant, ces captifs voulaient la liberté, n'acceptaient pas cette condition de vie, mais la seule façon d'en finir avec leur condition d'esclave était la fuite, la fuite vers un « *Quilombo* » ²⁸⁹ Même s'il y avait la possibilité de pouvoir acheter leurs libertés, beaucoup ne le pouvaient pas, mouraient avant, ou les propriétaires ne les acceptaient pas. Beaucoup s'enfuirent et certains réussirent à vivre dans la clandestinité, tandis que d'autres étaient repris par leurs maîtres. C'est ainsi que le noble africain Julien, ne se conformant pas aux injustices de l'esclavage, et en apprenant la vente de son fils, provoqua un incendie dans la maison du maître et fut avec son épouse Inácia et ses enfants Damião e Leocádia. D'autres esclaves fugitifs se ressemblèrent, en formant un groupe très organisé, et ils vivaient ainsi pendant longtemps, jusqu'au moment où ils furent découverts par leurs maîtres qui les forcèrent au retour dans leurs propriétés, après avoir détruit complètement le *quilombo* :

288 Les *orixás* et *voduns* (*boduns*), sont des divinités afro-américaines originaires d'Afrique, et plus précisément des traditions religieuses "Yoruba". Au Brésil on les retrouve dans les religions afro-brésiliennes comme le « *Candomblé* » et le "Tambor de Mina".

289 Dès le sixième siècle les *quilombos* ou *mocambos* sont devenus une constante du paysage brésilien, normalement placés dans des endroits cachés et loin de la domination des maîtres, ces refuges rassemblaient des Noirs africains et créoles, esclaves ou même libres et victimes de quelque loi discriminatoire. Le *Quilombo dos Palmares*, s'installe au dix-septième siècle dans les terres intérieures de l'actuel État d'Alagoas. C'est aussi le cas du très fameux *Mocambo do Para*, créé vers 1820 au Nord-Ouest de Manaus, dans la forêt du fleuve *Trombetas*. Lors de sa destruction en 1695, le *quilombo* de "Palmares" aurait abrité trente mil fugitifs et celui de *Trombetas* en 1823, deux mil ! (Katia Matoso, *Etre esclave au Brésil*, p. 180-181).

Damião guardaria por toda a vida a imagem desse novo dia clareando o quilombo desfeito. Só então reparou que muitos negros choravam. Vários deles, exaustos, estavam sentados, a olhar os seus bens perdidos, com a consciência da volta ao cativo. Seu pai permanecia de pé, o semblante contraído, calado. Ensiara falar-lhe, e ele não respondera, petrificado no seu silêncio, as sobrancelhas travadas. Viu também quando ele foi posto à frente dos companheiros, para a longa marcha através da floresta. Ainda bem que o filho o seguia de perto, preso à mesma corda que amarrava um negro a outro, na longa fila submissa. As mulheres e as crianças vinham atrás, sem que as tangessem, e só uns poucos soldados, de espingarda ao ombro, lhes apressavam o passo, na cauda dos retirantes. Mesmo assim, se alguma se retardava, era deixada para trás, e entregue à mata.²⁹⁰

Pour la famille de Damião, comme pour d'autres Noirs, le rêve de la liberté fut bref. Contraints de retourner en captivité, beaucoup ont vécu sur le chemin, soit par fatigue, soit parce qu'ils ne voulaient pas se soumettre de nouveau aux maltraitances des maîtres. Julien était l'un de ceux qui, sur le bateau de retour à la ferme, au moment de la traversée, se jeta dans la rivière, devant les yeux de son fils, comme le raconte le roman :

Julião parecia um peixe grande, rabeando na transparência do rio. La adiante, voltou à tona, apenas por um momento, certamente para respirar. E logo estrondaram os tiros, partidos simultaneamente das três barcaças. Como se houvesse escapado à sanha das balas que o alvejavam, Julião tornou a mergulhar, fugindo sempre. Mas agora as gabarras mudavam de rumo, seguindo a descida das águas, numa tentativa de cerca ao fugitivo. E o que Damião viu a seguir, juntamente com os companheiros consternados, ficaria para sempre nas suas pupilas : uma grande mancha de sangue boiando à tona da correnteza, enquanto as piranhas bloqueavam o corpo esguio, que se debatia entre as navalhas de seus dentes afiados.²⁹¹

290 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 42. Traduction française : Damien devait garder pour le restant de ses jours l'image lumineuse de l'aurore de ce matin-là sur le *quilombo* détruit. Il s'aperçut alors que de nombreux Noirs pleuraient. La plupart, épuisés, étaient assis et regardaient, impuissants, leurs biens partis en fumée, conscient de leur proche retour en captivité. Julien était resté debout, le visage fermé, muet. Son fils avait bien essayé de lui parler, mais il n'avait pas répondu, muré dans son silence. Il vit aussi quand les soldats le placèrent devant ses compagnons, pour une longue marche à travers la forêt. Encore heureux que Damien ne fût pas loin de lui, attaché à la même corde qui reliait les Noirs les uns aux autres, en une longue file soumise. Les femmes et les enfants venaient derrière, sans qu'il soit nécessaire de les aiguillonner, et seuls quelques soldats, le fusil à l'épaule, leur faisaient presser le pas, en queue de colonne. De toute façon, si l'une d'entre elles prenait du retard, elle était abandonnée à la merci de la forêt. » (Josué Montello, 1987b, p. 37).

291 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 46. Traduction française : Tel un grand poisson, Julien ondoyait dans le fleuve transparent. Plus loin, il refit surface, juste un instant, sûrement pour respirer. Des coups de feu éclatèrent aussitôt, tirés simultanément des trois barcaças. Comme s'il avait échappé à la rafale des balles qui le visaient, Julien s'enfonça à nouveau, essayant de s'éloigner. Mais les gabarres changèrent de cap, pour suivre le fil de l'eau et tenter d'encercler le fugitif. Ce que Damien vit ensuite, avec ses compagnons consternés, resterait à jamais gravé dans ses yeux : une grande tache de sang qui s'étalait à la surface du courant, tandis que les piranhas agrippaient le corps élané qui se débattait entre les lames de leurs dents acérées. (Josué Montello, 1987b, p. 40).

Ce passage que nous venons de lire renforce une pratique très commune parmi les esclaves qui préféraient la mort plutôt que de retourner en captivité. C'est pourquoi, le retour à l'esclavage pour Damião et sa famille est indubitable et en même temps pénible. Et pour la première fois, avec son âme désespérée, il éprouve la sensation d'abandon et de désarroi. Gravés à jamais dans ses yeux, mais surtout dans sa mémoire, ses souvenirs d'enfance ne vont pas emprisonner Damião dans le passé, car, son objectif est de marcher, en regardant toujours devant. Ainsi, le chapitre qui discourt sur sa vie dans la *fazenda*, permet aux lecteurs d'avoir une vision plus proche de cette période de l'histoire du Brésil, ainsi que de les entraîner dans une réflexion plus profonde, tout en suivant le drame de ce personnage qui essaya de sortir de sa condition d'esclave et ainsi d'être le sauveur de ses « frères de couleur ».

En arrivant à São Luís Damião pensait trouver un autre scénario, des Noirs libres, ou même ceux qui sont encore en captivité dans des conditions de vie plus humaines. En effet dans les rues de la capitale il y avait une population de Noirs libres comme il imaginait, toutefois, l'égalité, même parmi eux, restait encore dans son rêve :

Uns estavam vestidos com ar de senhores, e eram solenes até na maneira de andar, a roupa bem passada, óculos de aro de metal, chapéu alto. Também viu negras trajadas com esmero, pose de brancas, a gaforinha espichada a ferro, saia nos tornozelos, sapatos de verniz, a blusa cavada mostrando o começo dos seios. Mas a grande maioria era constituída de negros descalços, a camisa arremangada, o rosto assustado. Um deles, dentro da igreja, chamava a atenção, muito magro, alto – com a máscara de flandres a lhe subir do pescoço, fechada do lado da nuca por um cadeado.²⁹²

Le point de vue adopté par le narrateur dans ce passage renforce l'existence du Noir stéréotypé, dans la plupart des romans du dix-neuvième siècle. Néanmoins, il montre aussi le paradoxe de la société *maranhense* de cette époque, selon lequel, même entre les Noirs, l'inégalité se faisait présente. De ce fait, ce qui va attirer l'attention de Damião d'une forme très particulière est la façon dont les autres Noirs, même dans l'église, portaient des

292 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 208-209. Traduction française : Certains habillés comme les maîtres, et cérémonieux jusque dans leur façon de marcher, les vêtements bien repassés, arborant lunettes cerclées de métal et haut-de-forme. Les femmes étaient habillées avec recherche, minaudant comme les Blanches, la tignasse frisottée au fer, la jupe jusqu'aux chevilles, au pieds des souliers vernis, le chemisier échancré découvrant la naissance des seins. Mais la majorité d'entre eux étaient des Noirs pieds nus, la chemise fripée, le visage inquiet. A l'intérieur de l'église, l'un d'eux, très maigre, avec son masque de laiton fermé sur la nuque par un cadenas, attirait l'attention. (Josué Montello, 1987b, p. 173).

instruments qui témoignaient de leur tourment, et apparemment, ça ne dérangeait personne, même pas le clergé.

Les recherches faites par Josué Montello sur les instruments de tortures et sur les punitions des Noirs sont décrites dans le roman en montrant la cruauté des maîtres dans une société où les absurdités de l'esclavage appartenaient à l'ordre naturel des choses. Ainsi, les passages sur les mauvais traitements des esclaves ne concernent pas seulement ceux commis dans les *fazendas* au plus profond du Maranhão, éloignées de la dite civilisation, mais aussi ceux en plein centre de la capitale, à n'importe quel moment, même les jours de fêtes, et dont nombreux d'entre eux étaient les exemples de maltraitements, comme nous pouvons le constater dans le texte suivant :

Ao voltar para casa, já querendo anoitecer, Damião tinha visto outro negro de máscara, atravessando a rua Grande. Adiante, na esquina da fonte das Pedras com a rua São João, encontrara outro ainda de grilheta : no pé direito, junto ao calcanhar, a argola de ferro trava-lhe o passo, enquanto a mão correspondente segurava uma bola também de ferro, presa à extremidade de uma corrente, mesmo assim, conseguia equilibrar na cabeça uma saca de milho, que ia levando rua acima, no aclive da ladeira.²⁹³

En découvrant la capitale, guidé par les explications du Père Policarpo, Damião rencontre des endroits comme le *Pelorinho* et la place où se trouvait la potence. Les deux étaient destinés à punir les esclaves pour d'éventuels erreurs ou crimes commis contre leurs maîtres, la potence, par exemple, était pour les esclaves qui auraient commis un meurtre, mais ces inculpés n'avaient aucun droit à la défense ni au jugement, la plupart du temps, ils étaient condamnés à la mort. C'est ainsi qu'il va se rappeler de son expérience quand il fut envoyé, pour un crime qu'il n'avait pas commis, à la *Cafua*, une sorte de selle sombre où l'esclave restait plusieurs jours tout seul, sans eau et sans nourriture. La description de ces lieux rapproche l'œuvre du « Réalisme-naturalisme » brésilien, mouvement littéraire dont fait également partie l'œuvre « *O mulato* » d'Aluizio Azevedo. Cependant, ce que l'on perçoit dans ces descriptions, c'est le fait que la préoccupation

293 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 369. Traduction française : « En rentrant chez lui, à la tombée de la nuit, Damien avait vu un autre Noir masqué qui traversait la Grand-Rue. Un peu plus loin, près de la fontaine des Pierres, un autre encore dont le pied était entravé par un boulet attaché par une chaîne que le malheureux devait porter dans ses mains. Malgré cela, il parvenait à équilibrer sur sa tête un sac de maïs. (Josué Montello, 1987b, p. 301).

principale du récit est centrée sur les tourments par lesquels cette partie de la population passait, contrastant avec le luxe dont jouissait l'élite *maranhense*.

Ainsi, la fiction s'approprié l'histoire pour raconter la saga de Damien qui a également connu l'histoire de son pays à travers les récits oraux racontés par d'autres Noirs, ce que Paul Ricoeur (1985, p. 265) dans l'ouvrage *Le temps et le récit* va appeler de « mémoire ancestrale », la possibilité de remonter au temps et de situer sa propre temporalité dans la suite de générations. Ces récits historiques racontés du point de vue des victimes (les esclaves et ses descendants), permettent ainsi de préserver une « mémoire de la souffrance », comme s'ils avaient un désir de ne pas oublier leurs tourments, ce qui pour Paul Ricoeur est nécessaire, car « Il y a peut-être des crimes qu'il ne faut pas oublier, des victimes dont la souffrance crie moins vengeance que récit. Seule la volonté de ne pas oublier peut faire que ces crimes ne reviennent plus jamais »²⁹⁴.

Sans aucun doute, le sujet omniprésent pendant tout le roman est celui de l'esclavage, cependant certains mouvements, guerres, révolutions et batailles de cette période apparaissent également dans l'œuvre, à la suite de nombreuses recherches de l'auteur qui va entrecroiser les deux grands modes narratifs, à savoir l'histoire et la fiction : « entre les deux s'intercale une explication historique difficile (sinon impossible) à écrire » comme postule Paul Ricoeur (1985, p 274). Ainsi, nous trouvons d'autres références historiques dans le roman comme la *Balaiada* au Maranhão (1831 à 1840), la Guerre du Paraguay (1864 à 1870), citées dans ce roman à plusieurs reprises, et la Proclamation de la République, en 1889, un an après l'abolition de l'esclavage au Brésil.

Dans les derniers chapitres du roman nous trouvons des réflexions sur la Proclamation de la République, événement qui n'a pas fait l'unanimité, surtout dans la population noire qui redoutait le retour de l'esclavage par la chute de la Monarchie, or les grands propriétaires des *fazendas* de café et canne-à-sucre, pour des raisons économiques, étaient les plus intéressés par ce changement. Sur le passage suivant, Damião exprime ses pensées et met en question la façon dont s'est déroulé ce changement de régime politique dans un pays d'analphabètes, où la culture était limitée à une petite élite:

294 Paul Ricoeur, *op.cit.*, 275 .

Damião procurou concatenar rapidementement as palavras, para dizer ao poeta, sem feri-lo com a sua franqueza, que não concordava com a destruição da Monarquia. Reconhecia que a República era um belo sonho politico ; mas também sabia que a nação ainda não estava preparada para ela. Sobretudo naquela hora. Que era o Brasil, naquele momento ? Um país de analfabetos, com a cultura politica limitada a uma pequena elite. Desse modo, como pensar em República ? Além do mais, a pregação republicana estava sendo feita a toque de caixa, sobre o ressentimento de lai que abolira o cativo. Para defender a princesa Isabel, ameaçada de morte pelos senhores de escravos, os ex-cativos tinham-lhe criado uma Guarda-Negra.²⁹⁵

Ces références historiques, comme nous l'avons vu précédemment, nous aident à tracer le profil des personnages, à l'exemple de Damião et du Barão. L'un comme l'autre ont vécu les amertumes de l'esclavage, cependant, ce dernier, nonobstant sa condition, avoue à son ami qui, avec le temps et ses expériences, a pris partie contre les idées abolitionnistes, non pas parce qu'il s'est conformé avec l'esclavage, mais parce qu'il doutait de ses conséquences :

Tu vais ficar espantado com o que eu vou te dizer. Eu sou contra essa história de acabar com o cativo. Acabar, por que ? (...) Até hoje só não me dei bem com Donana Jansen. A velha era mesmo uma peste, e eu, para lidar com ela, não tinha a experiência que hoje tenho. Felizmente o sacrificio durou pouco.²⁹⁶

Il explique son parcours dès la période où il était esclave de Donana Jansen, sa participation à la *Balaiada* et sa vie après avoir disparu pendant un certain temps. Ce fut seulement en apprenant la mort de Donana Jansen, qu'il s'est présenté devant ses héritiers, et à cette occasion il fut vendu au major Siqueira. La convivialité avec celui-ci lui l'a fait changer d'avis :

295 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 637. Traduction française : Damien essaya de bâtir rapidement un petit discours, pour dire au poète, avec toute sa franchise, mais sans le blesser, qu'il n'était pas d'accord sur la liquidation de la monarchie. Il reconnaissait que la République était un beau rêve politique, mais il savait aussi que la nation n'y était pas préparée. Surtout maintenant. Car, qu'était le Brésil en réalité ? Un pays d'analphabètes, où la culture politique était limitée à une petite élite. Dans ces conditions, comment penser à la République ? De plus, ce sermon républicain arrivait tambour battant, stimulé par la loi que venait tout juste d'abolir l'esclavage. Pour défendre la princesse Isabel, menacée de mort par d'anciens maîtres, il avait fallu constituer une garde noire avec d'anciens esclaves. (Josué Montello, 1987b, p. 495).

296 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 461. Traduction française : « Tu vas être surpris par ce que je vais te dire : je suis contre cette histoire d'abolition de l'esclavage. L'abolir, pourquoi ? Vaux mieux s'accommoder d'un mal qu'on connaît. Y a qu'avec dame Anne Jansen que j'ai pas réussi à m'entendre. Celle-là, c'était vraiment une garce, et pour lui tenir tête à l'époque, j'avais pas l'expérience de maintenant. Heureusement je l'ai pas endurée longtemps. » (Josué Montello, 1987b, p. 370).

(...) Aqui me venderam para o major Siqueira, e foi um céu aberto. Boa comida, boa rede, trabalho maneiro, nada de cabo de enxada, só servicinho leve, que não deixa calo na mão. Livros à vontade, as últimas revistas do Brasil e das estranhas, de vez em quando um rabo-de-saia para distrair o corpo assanhado, que também tem seus direitos. (...) Mesmo assim, la um dia me dá na veneta voltar a ser livre. Vou embora da casa do major, sem lhe dizer adeus. Ando pelo sertão dando cabeçadas, e acabo vendo que o melhor mesmo é ser escravo, com um senhor a me dar casa e comida, e gostando de mim. Assim vou levando a vida.²⁹⁷

Ainsi, ce personnage essaye de persuader Damião qu'une bonne cohabitation entre les Blancs et les Noirs est possible, et que l'abolition de l'esclavage ne servirait à rien si, du jour au lendemain, ces hommes et femmes se trouvaient sans savoir ni où aller, ni quoi manger, ne devenant que des mendiants sur les places publiques. D'une autre façon, le Barão affirme que c'est possible d'en finir avec l'esclavage au Brésil, car il fait savoir à son compagnon sa méthode :

- Eu tenho um modo muito meu de combater a escravidão. Sempre que posso, papo uma branca, mesmo feia, e deixo um filho na barriga dela. Até uma afilhada de Donana Jansen eu papei. Por este mundo de meu Deus, devo ter feito, com a força de meu birro, mais de duzentos mulatos e mulatas, que andam por aí. Esses mulatos e mulatas se cruzam com brancas e brancos, e os mestiços que daí nasceram são quase brancos como os brancos de olho azul. Já tenho netos de pele clara, que dá gosto olhar. Muitos deles nem sabem que eu existo. (...) Com o tempo é isto que vai acontecer no Brasil : os brancos comem as negras, os negros comem as brancas, e os filhos dessas benditas trepadas irão desbotando de uma geração para outra. Em menos tempo do que se pensa, esta saindo um tipo novo, bem brasileiro, que não é mais preto, nem também é branco, e que vai mandar aqui, como hoje mandam os senhores.²⁹⁸ p. 464

297 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 461. Traduction française : « (...) Ils m'ont vendu au major Siqueira, ç'a été ma chance. Un bon hamac. Une bonne nourriture, un travail correct, juste des petits travaux qui ne vous font pas d'ampoules dans les mains. Des livres à disposition, les dernières revues du Brésil et de l'étranger, sans parler de la gaudriole de temps en temps, pour se calmer les sens qui ont aussi leurs droits. » (Josué Montello, 1987b, p. 370-371).

298 *Ibid.*, p. 464. Traduction française : J'ai ma façon à moi de combattre l'esclavage. Chaque fois que je peux, je me tape une Blanche, même moche, et je lui fais un gosse. Je me suis même farci une filleule de dame Anne Jansen. Dans ce foutu monde, avec ma trique, j'ai dû faire au moins deux cents petits mulâtres et mulâtresses. Ils se sont mélangés avec des Blancs et des Blanches et les métis qui en sont nés sont presque blancs, comme les Blancs aux yeux bleus. J'ai déjà des petits-enfants à la peau claire qui font plaisir à voir. La plupart ne savent pas que j'existe. (...) Peu à peu, c'est ce qui va arriver au Brésil : les Blancs se tapent les Noires, les Noirs se tapent les Blanches, et les rejetons de ces baisés bénis, à chaque nouvelle génération, verront leur peau perdre sa couleur. En moins de temps qu'on imagine, il va en sortir un type nouveau, bien brésilien, qui ni sera plus noir, mais ne sera pas blanc non plus, et qui va commander dans ce pays, comme les maîtres aujourd'hui. (Josué Montello, 1987b, p. 373).

De cette manière, ce personnage renforce l'idée de ce rapport entre pouvoir et survie, respectivement entre Blancs et Noirs, qui suggérait une société proprement brésilienne exprimée dans la fusion du vocabulaire des deux races, dans les pratiques quotidiennes, dans les croyances et dans les représentations de pouvoir, tout en postulant une théorie de la « démocratie raciale », comme celle proposée par le sociologue Gilberto Freyre. Nous pouvons dire que dans le roman le personnage du Barão est le porte-parole de cette thèse, selon laquelle un jour les Blancs et les Noirs vivront en paix, grâce au processus de métissage, comme nous pouvons le constater encore dans ce passage :

E como o preto, todas as vezes que se mistura com o branco, se esconde na pele desse branco, nossos mestiços vão pensar que são brancos, e com mais esta novidade : sem ter ódio dos negros, e até gostando deles. Um belo dia, vai-se ver, não há mais branco para mandar em preto, nem preto para ser mandado, e ai acabou o cativoiro.²⁹⁹

Différemment du Barão, Damião avait un autre point de vue, pour lui, l'esclavage pouvait être vaincu par le savoir, par la prise de conscience de la société que les Noirs étaient aussi des êtres humains dotés de capacités intellectuelles et pouvaient vivre comme n'importe quel citoyen brésilien, avec les mêmes droits et devoirs. Ainsi, durant quelques temps il essaye une ascension sociale, par les biais de la connaissance, devenant séminariste et après professeur de latin au lycée. En effet Damião arrive à être reconnu comme une personnalité de grande capacité intellectuelle, il va même écrire des articles dans un journal, *A Pacotilha*. Toutefois, comme le souligne le Barão, il a commis une erreur, car sa lutte était individuelle et non collective :

Com quem era que tu contavas ? Com ninguém. Falaste em casa de brancos, no meio de filhos de brancos, e num lugar governado por branco. Tinhas de receber o que recebeste : um pontapé na bunda. E bem merecido. Teu pai que não sabia ler teve mais cabeça. Queria combater os brancos, organizando-se. Primeiro, tratou de juntar os pretos; depois, tratou de armá-los. A coisa só não foi pra frente porque um companheiro nosso nos denunciou. p.462

299 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 464. Traduction française : Et comme le Noir, chaque fois qu'il se mélange au Blanc, se cache dans la peau de ce Blanc, nos métis vont penser tout naturellement qu'il sont blancs, mais avec cet avantage : ils ne haïront pas les Noirs, ils les aimeront même. Un beau jour, tu vas voir, il n'y aura plus de Blancs pour commander les Noirs, ni de Noirs pour obéir : ce sera la fin de l'esclavage. (Josué Montello, 1987b, p. 47 3).

Et c'est ainsi que Damião va se trouver devant un cruel dilemme qui débouchera sur une ultime prise de conscience sur la réalité d'une société qu'il a un moment fui à travers ses prises de positions, pensant que certaines armes comme le savoir et la connaissance pouvaient prévaloir et rendre à la raison les inégalités raciales qu'il voyait autour de lui:

Agora, pergunto a vocês : quando acabará em nossa pátria o crime contra a raça negra ? Todos os dias, nas cidades e nas fazendas, há negros morrendo no cativo ! Isso não pode continuar Os negros ajudaram a construir esta nação. A independência foi também conquistada pelos homens de cor ! Eles deram seu suor e seu sangue para que o Brasil prosperasse e se emancipasse. E esses negros continuam no relho ! E esses negros são escravos ! Damião parecia fora de si, os olhos crescidos, as veias do pescoço puladas, o semblante exaltado. E era tão enérgica a expressão de seu rosto, na veemência das palavras que ia proferindo, que dava a impressão de ter perdido a cabeça. Suas mãos frementes ora abriam, ora fechavam, cerrando os punhos coléricos. E não falava apenas para a classe – falava para todo o liceu, indiferente ao repetido bater da sineta do pátio.³⁰⁰

Pendant son discours, au lycée, après la mort de son amie Genoveva Pia, Damião, très exalté, comme nous le décrit la narration qui rappelle aux élèves la participation des Noirs dans ces guerres et dénonce les crimes de la société esclavagiste. Ce moment marque la totale prise de conscience du personnage qui dès lors pense à son seul but : combattre l'esclavage.

Il faut parfois un incident majeur déclenché par une absurdité sans borne qui peut à un moment de notre existence nous ramener soit à la raison de notre situation et de notre position dans la société où nous vivons, soit nous ouvrir un chemin où son extrémité nous fait parvenir à la folie ou un abandon de ce qui nous a habillé durant toute notre vie par de faux préjugés, masquant ainsi notre peur et notre désarroi contre l'injustice et la violence de la société où nous vivons.

Cet incident Damien l'a vécu à travers l'assassinat de sa vieille amie, Genoveva Pia, frappée dans la rue à mort dans l'indifférence générale par un sergent de ville pour avoir aidé d'autres esclaves à se cacher chez elle et fuir ensuite. C'est alors que le simple

300 Josué Montello, *op.cit.* 2005, p. 377. Traduction française : Et maintenant je vous le demande : quand donc finira dans notre patrie le crime contre la race noire ? Tous les jours, dans les villes et dans les *fazenda*, des Noirs meurent enchaînés. Cela ne peut continuer ! Les Noirs ont contribué à construire cette nation. Indépendance a aussi été conquise par des hommes de couleur ! Ils ont donné leur sueur e leur sang pour que le Brésil prospère et s'émancipe ! (Josué Montello, 1987b, p. 307).

geste futile d'un élève dans sa classe jetant une boulette de papier produit comme un électrochoc dans son esprit, agissant comme la dégringolade d'un château de cartes, l'entraînant alors dans un discours à ses élèves sur l'origine de son enfance, de sa famille et ce dont pourquoi il considérait une dégradation de sa dignité humaine pour toute l'injustice raciale dont lui et les siens avaient été victime jusqu'à ce jour.

Ce discours sonnait à la fois comme un avertissement sur ce que ses élèves seraient amenés à vivre s'ils n'ouvraient pas les yeux sur la société où ils vivaient et leurs places parmi elle et à la fois comme le testament notamment de sa vie professionnelle là où il enseignait dans ce lycée et où certainement il ne remettrait plus les pieds. L'auteur va ainsi nous inciter à aller plus loin dans la lecture de son ouvrage car bien évidemment la question va être de savoir si Damien va se relever de cet état d'éveil de conscience brutal à la fois par ce dont il a été présent mais aussi de ce qui va en résulter sur sa condition et la suite de sa vie.

Le personnage de Damião peut être considéré comme un témoin important d'une époque. Par ses mémoires, nous avons revisité un passé peu discuté dans la société brésilienne, mais on croit que plus qu'un témoin, il est aussi un critique de cette société, car non seulement il nous présente les faits, mais il intervient en leur donnant son point de vue, le lecteur remet en question certaines idées qui ont été transmises par l'historiographie. Avec beaucoup de maîtrise et de connaissance de cause, Josué Montello remet en question les lois qui ont été créées pendant la période de l'esclavage, comme celle de 1831 interdisant le trafic d'esclaves venant d'Afrique au Brésil, que comme on le lit dans le roman, cette loi n'avait jamais été respectée, surtout au Maranhão, pour illustrer cela, l'auteur crée des personnages comme Julien et Genoveva Pia, les esclaves de « *contrabando* ». Dans ce passage, cette loi qui interdisait le trafic est fortement critiquée :

Desde 1831, vê bem, há uma lei dizendo serem livres todos os escravos que viessem de fora. Os pretos que aqui entraram, depois disso, vindos da África, não podiam ser escravos. Mas foram. A maioria dos pretos que hoje em dia estão nas senzalas daqui veio assim. São os negros de contrabando, como dizem os brancos. Teu pai e tua mãe chegaram em 1832. Eram livres, e livres eram tu e tua irmã. Está na lei que os próprios brancos fizeram. E a que lei se obedeceu ? A da chibata. A escravidão do

negro africano pela força já era uma violência nojenta. Desde 1831, com os pretos de contrabando, é um crime ainda pior. Vê teu caso.³⁰¹

Dans le roman, des critiques sont faites à d'autres législations, comme celle de la loi Eusébio de Queiroz, en 1850 et la loi du « ventre libre », en 1871, ainsi que celle du « sexagenario ». Le mouvement abolitionniste est très présent, il a rassemblé des artistes, des écrivains, et une partie de la population en général pour mettre la pression jusqu'à que soit signée par la princesse Isabel la loi « Aurea », en 1888, celle permettant d'abolir définitivement l'esclavage au Brésil. Cet évènement a été fêté par une grande partie de la population, surtout les abolitionnistes et les Noirs. Ce passage décrit l'émotion de Damião, en sachant que finalement est venue la nouvelle de la fin de l'esclavage :

Ainda na sacada do sobrado, com o braço firmado no peitoril de madeira, Damião continuava a olhar o povo contente. Ficava imobilizado ali, parecendo preso ao chão, sem poder andar, enquanto as lágrimas lhe escorregavam pelo rosto feliz. (...) Ca fora, quando ele apareceu à porta do sobrado, soaram palmas, ouviu seu nome aclamado, e foi indo com o povo, dadaíra acima, o rumo do Passeio Publico, sempre com os sinos repicando, na mais bela tarde da sua vida. De uma hora para outra, atraídos pelos repiques, os negros deixaram as casas de seus senhores, alastrando-se pelas ruas, uns a se abraçarem, outros a pularem, e eram tantos, espalhados por toda a cidade, que se tinha a impressão de que São Luís fora invadida por eles (...)³⁰²

Toutefois, leurs souffrances étaient loin de finir, car avec l'abolition de l'esclavage, le Noir a été laissé sans « protection » patriarcale, beaucoup ne savaient pas où aller, certains ont continué à rendre service aux propriétaires en échange de nourriture et de vêtements. D'autre part, c'était une période de déclin économique pour la société brésilienne, parce que les plantations avaient perdu leur main-d'œuvre principale, les

301 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 463-464. Traduction française : « Depuis 1831, fais bien attention, il existe une loi qui dit que sont libres tous les esclaves qui sont amenés d'ailleurs. Donc les Noirs qui sont arrivés d'Afrique par la suite ne pouvaient être esclaves. Mais il l'ont été. La majorité des Noirs qui se trouvent aujourd'hui dans les *senzales* de la province sont venus comme ça. Des Noirs en contrebande, disent les Blancs. Ton père et ta mère sont arrivés en 1832. Ils étaient libres, et toi et ta sœur aussi, selon la loi que les Blancs eux-mêmes ont faite. Mais quelle loi a prévalu ? Celle de la cravache. La réduction en esclavage du Noir africain par la force était déjà une violence écœurante. Depuis 1831, avec les Noirs amenés en contrebande, c'est un crime pire encore. Regarde ton cas. » (MONTELLO, 1987b, p. 372).

302 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 605-606. Traduction française : « Damien fut si ému en apprenant la nouvelle de l'abolition de l'esclavage que, du balcon dominant la foule, il se mit à pleurer. (...) Quand il apparut à la porte de l'édifice, des applaudissements crépitèrent et il entendit acclamer son nom ; Mêlé à la foule, il prit la direction de la promenade publique. Tous les Noirs de Saint-Louis étaient dans la rue, rameutés par les cloches qui sonnaient à toute volée. (Josué Montello, 1987b, p. 472).

propriétaires fonciers étaient obligés d'embaucher d'autres travailleurs qui devenaient salariés, mais ce n'était pas toujours la réalité.

Nous observons que ce roman soulève le problème de l'esclavage avec un prisme différent de celui qui a inspiré Gilberto Freyre dans *Casa grande e senzala*, dans lequel le conflit de seigneurs et d'esclaves se désagrège de façon presque idéale, sans cruauté. Toutefois cela n'a pas empêché l'auteur de faire une allusion à la thèse de la démocratie raciale, comme on l'observe lorsque Damião, après sa longue promenade, arrive finalement pour connaître son arrière-arrière petit fils. A cette occasion, sa femme, Benigna, attire son attention sur la couleur de peau de cet enfant : « *Tem tua cara, meu filho. Até o nariz chato é teu. Olha a testa. Também é tua. E esse beicinho espichado. Tudo teu. É mais para branco que para preto : moreninho, como um bom brasileiro.* »³⁰³. C'est sur cette constatation, presque comme une évidence, que Damião se met alors d'accord avec le Barão et sa théorie qu'avec le métissage on résoudrait le conflit entre les Blancs et les Noirs. Sa longue promenade pour connaître le nouveau né est une métaphore de l'espoir qu'il portait avec lui, l'espérance qu'un jour, avec le temps, les différences raciales auraient fini.

Nous croyons que le roman *Os tambores de São Luís* même en faisant allusion à la théorie *freyrienne*, parvient à exposer des informations précieuses sur cette période sombre de l'histoire du Brésil, en les plaçant plutôt sur le plan de la création, sans perdre ainsi ses caractéristiques d'œuvre littéraire. Nous considérons que l'histoire est revisitée par la mémoire, non seulement du protagoniste, mais aussi par d'autres personnages, qui laissent leurs témoignages et leurs dénonciations en même temps en qu'ils guident le lecteur dans cette quête identitaire.

303 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 659. Traduction française : Regarde comme il te ressemble : il a déjà ton nez et ton front. Et regarde aussi son teint clair. Il n'est pas noir, mais tout brun, comme un bon Brésilien. (Josué Montello, 1987b, p. 509)

Chapitre II – La capitale romanesque et ses manifestations socio-religieuses et culturelles

Ce chapitre est une étude démonstrative et à la fois analytique de la présence de quelques éléments de la culture populaire de São Luís dans les romans de Josué Montello. Ce qui soulève une observation des mœurs, des coutumes et des rituels de cette communauté, c'est pourquoi il faut comprendre, tout d'abord, comment cette société s'est formée au fil du temps. Ainsi, notre intention dans ce travail ne consiste pas à faire une étude ethnographique de ces manifestations culturelles car cela demande bien plus de place, étant donné leur complexité, de ce fait, nous avons fait un bref aperçu sur ces phénomènes sociaux afin de comprendre leurs rôles dans l'œuvre et l'importance que l'auteur leur donne, en les citant dans le récit comme partie intégrante de l'imaginaire des *maranhenses*.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons parlé des différents courants qui expliquent la formation du peuple brésilien comme ceux de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda et Darcy Ribeiro. Ce dernier nous intéresse de forme très particulière vu que le Maranhão fait partie de ce que ce sociologue brésilien a appelé le *Brasil Crioulo*. La façon dont cet état a été colonisé a joué sur la formation de l'identité de ce peuple dont nous pouvons observer un vaste processus de transculturation, défendu par Fernando Ortiz comme un processus dans lequel se sont entrecroisés l'héritage ibérique, les cultures africaines et amérindiennes. En faisant émerger ainsi une nouvelle réalité, « composite et complexe », comme l'explique Jacques-François Bonaldi (2011, p. 11) : « une réalité qui n'est pas un amalgame mécanique de caractères, ni même une mosaïque, plutôt un phénomène nouveau, original et indépendant. ».

Ces rencontres de différentes populations ont donné naissance, par nécessités diverses, à l'émulation de nouvelles formes de croyance et de culture. Dans le cas de l'esclavage, l'église soutenait ce trafic humain sous couvert de convertir les âmes et de soumettre les corps à des travaux forcés, la finalité étant ainsi toujours économique. Alors qu'en Europe les courants catholiques et protestants divergent par leurs conceptions

intellectuelles et spirituelles de la conversion, ce qui entraîne dans les deux cas une assimilation des croyances et des religions nouvelles.

En arrivant en Amérique, les Noirs sont éloignés de leurs cadres culturels, de leurs souvenirs collectifs, alors ils ont inventé de nouveaux cadres connus par le nom de « *Nações* » (nations). C'était donc grâce à ces nouveaux cadres sociaux que ce peuple a pu reconstruire sa mémoire.³⁰⁴ Pour Roger Bastide (1967, p. 96), les Blancs, d'une certaine façon, ont contribué à la création de ces cadres, car en permettant aux Noirs de se réunir les dimanches et jours fériés pour se distraire, les maîtres pensaient que les esclaves deviendraient moins hostiles et par conséquent produiraient et se reproduiraient mieux. De cette façon, autant le Noir esclave que le Noir libre constitueraient le cadre institutionnel qui permettrait la survie de certains éléments de leur culture, comme les chants, les danses, les manifestations artistiques et les cultes.³⁰⁵

Ces jours ont constitué ainsi une occasion où les esclaves d'une même ethnie se rassemblaient tout en constituant des « Nations », autrement dit, des institutions bien organisées, dans certains pays appelées « confréries », « cabildos », « royaumes » ou « sociétés », ces groupes, souvent liés à l'église catholique, avaient comme fonctions primordiales de célébrer des fêtes religieuses. Il ne faut pas oublier la contribution des « *negros de ganho* »³⁰⁶, des esclaves de ville qui travaillaient de façon plus indépendante, certains faisaient le déchargement des navires dans les ports ou d'autres étaient responsables pour la vente des produits dans les marchés, ce qui permettait aussi la formation des groupes de la même ethnie. Ainsi, les « nations » se réunissaient tous les dimanches et jours de fêtes, des fois, jusqu'à tard dans la nuit ; on les voyait aussi dans les rues, avec leurs étendards ; leurs instruments de musique et leurs danses.

Ces manifestations, appelées aussi « tambours » ont été importantes pour la préservation des cultes africains, à l'instar du « *congo* » et du « *mozambique* », ce dernier plus religieux que le premier qui était connu pour ses danses lascives. Bien que certaines d'entre elles aient disparues, quelques espaces ont été préservés, même modifiés, dans une

304 Roger Bastide, *Les Amériques noires*, 6^e ed. Paris, Petite bibliothèque Payot, 1967, p. 96.

305 *Ibid.*, p. 97.

306 Roger Bastide (1967, p. 99), explique que ces esclaves formaient des groupes de quatre à six individus, dirigés par un « capitaine », tous de la même ethnie, à cause de nécessité d'intercommunication.

tentative de sauver le peu qui restait de la culture d'un peuple qui a été soumis à la captivité. Nous avons ainsi dans le roman *Os tambores de São Luís* une reconstitution de la formation de ces institutions qui ont aidé à préserver une partie de la mémoire du peuple noir du Maranhão, la *Casa das Minas* en est un exemple.

Ces phénomènes sociaux sont observés dans l'œuvre de Josué Montello, comme faisant partie intégrante de la culture populaire de cet État, à l'exemple des fêtes et leurs rites comme celles du *Divino*, du *Carnaval* et de *São João*. Enquêter sur ces manifestations populaires dans ces œuvres souligne la nécessité de connaître les identités culturelles de São Luís. Ainsi, nous partons de l'idée selon laquelle la littérature peut être un registre important pour les études futures sur ces phénomènes, à l'exemple de cela, nous avons le roman *Memórias de um sargento de milícias* de l'écrivain Manoel Antonio de Almeida. Cette œuvre constitue la première description de la fête du *Divino Espírito Santo* de la communauté de Santana à Rio de Janeiro, au début du XIX^e siècle. Dans son roman, l'auteur décrit les festins en plein air où les personnes parlaient et chantaient au son des quelques instruments de musique.³⁰⁷

Upaon Açú, *A Ilha do amor*, *Ilha encantada*, *Atenas brasileira*, sont des surnoms donnés à la ville de São Luís. La ville est constituée par des espaces oniriques, fait qui suscite un sentiment d'évasion, dans ces endroits où s'articulent leurs mythes et leurs personnages, dans une ambiance dans laquelle on se laisse facilement aller aux caprices de l'imagination et de la rêverie. De cette façon, elle devient digne de figurer dans un roman par son caractère pittoresque, singulier, peu banal. C'est pourquoi, dans ce travail, nous la traiterons comme la capitale romanesque, où toutes les occasions sont bonnes pour chanter et danser au son des tambours.

307 William de Souza Martins, *Transformações da festa do divino espírito santo na cidade do Rio de Janeiro (1820-1860)* Revista História – ano 8, n° 1, vol. 1, 2017, ISSN 1983.0831., p. 91.

2.1. Les fêtes populaires - entre le sacré et le profane : les presépios, la festa do Divino et le Carnaval

En abordant le sujet des fêtes populaires au Brésil, nous sommes face à une thématique qui nous renvoie à la formation d'un folklore, lui aussi forgé à partir du contact des différentes cultures. Roger Bastide distingue, dans le folklore des Amériques noires, trois strates superposées, et qui, selon lui, serait dangereux de confondre :

D'abord, un folklore africain, resté pur et conservé fidèlement ; en second lieu un folklore nègre, que nous pourrions appeler « créole », puisqu'il est né en Amérique, soit spontanément, comme expression des sentiments des Noirs en face des Blancs, soit artificiellement, comme une technique d'évangélisation des masses de couleur ; enfin, un folklore blanc, mais que les Noirs dans leur volonté d'ascension et d'assimilation, ont emprunté (tandis que les Blancs d'un autre côté empruntaient aux Noirs, certaines danses ou musiques pour leur faire passer, par manipulations diverses, le « seuil de la civilisation »).³⁰⁸

Les manifestations que nous avons détachées de l'œuvre de Josué Montello sont issues des deux derniers folklores que nous venons de citer, le créole et le blanc, car nous n'avons pas trouvé des références qui nous prouvent que ces fêtes sont restées pures et conservées fidèlement, même celles qui s'approchent le plus de la culture africaine. Nous allons donc les considérer ici comme « un jeu symbolique qui resitue la praxis par rapport au mythe qui lui donne sens »³⁰⁹. Ainsi, « la fête vaut ce que vaut effectivement pour le groupe la symbolique utilisée et le mythe évoqué. »³¹⁰ C'est donc essentiellement des productions sociales qui permettent d'établir entre les participants le sentiment d'appartenance identitaire, ce qui fait qu'il y a, parmi les impliqués, un désir de les perpétuer comme une tradition.

Les fêtes mentionnées ici sont issues du catholicisme populaire, entendu comme un ensemble de représentations et de pratiques religieuses produites par les classes populaires, tout en utilisant le code du catholicisme officiel.³¹¹ Cependant, pour comprendre comment

308 Roger Bastide, *op. cit.*, p. 175.

309 Thinès-Lemp. 1975, in <https://www.cnrtl.fr/definition/fête>.

310 *Ibid.*

311 Dans la perspective d'Oliveira (1997), l'élément primordial du catholicisme populaire est le saint. « Le saint est présent à son image, mais ne s'identifie pas à lui. C'est comme si l'image présentait sa propre vie : le dévot fait sa demande directement à elle, est toujours un système d'échange symbolique, le dévot a toujours quelque chose à offrir, comme l'argent, fleurs, objets (ex-voeux), visiter les lieux sacrés,

l'église catholique a permis une telle déclinaison, il faut encore remonter à l'époque coloniale au Brésil, sans s'y trop attarder, car nous avons déjà exploité ce sujet plus haut. Nous avons vu que cette époque a été marquée par une obstination de christianiser les Amérindiens et les Africains, car plusieurs stratégies ont été faites pour atteindre cet objectif, comme le théâtre et les danses. Ces dernières sont adaptées de celles que les Africains ont amenées issues de leur culture. Ainsi, pendant un certain temps l'église a toléré les expressions des Noirs, avec un certain contrôle, bien sûr, à l'exemple des « confréries ». Toutefois, le même effort n'était reconnu pour celle-ci en ce qui concerne l'intégration et l'acceptation de ces peuples dans cette église de Blancs. De ce fait est né un « catholicisme particulier »³¹², plus adapté à cette partie de la population.

2.1.1. *Les presépios et les pastorinhas*

Les célébrations populaires d'inspiration religieuse sont parfois des marqueurs du temps dans le roman *Os tambores de São Luís* : « (...) *em breve chegou dezembro com seus presépios, a missa do galo e os cantos das pastorinhas. Não tardariam a vir as festas do Divino (...)* »³¹³ (Josué Montello, 2005, p. 516). Bien que l'auteur dans ce passage utilise le mois de décembre pour indiquer le temps, la référence aux fêtes indique l'importance de celles-ci comme repère temporel pour cette communauté. On voit dans ce passage que les fêtes de fin d'année sont à peine terminées et que les célébrations du *Divino* auraient lieu bientôt. Cela indique aussi qu'entre un événement et un autre, il se passerait deux mois, puisque au Maranhão les premières manifestations de cette fête apparaissent au mois de février.

Pour un lecteur qui connaît les manifestations culturelles de São Luís, c'est chose facile de se situer dans cet intervalle de temps, entre les fêtes de fin d'année et la *Festa do Divino*, au contraire, s'il ne connaît pas ces références, il ne verra pas la dimension du temps évoqué dans ce passage. Peut-être que cela n'implique pas d'importance pour lui,

monter à genoux en échange de miracles, comme guérir des maladies ou améliorer la production agricole et l'élevage; » Pedro A. Ribeiro de Oliveira, *evangelização e comportamento religioso popular*. Petrópolis, Vozes, 1997, p. 47.

312 Roger Bastide, *op.cit.*, p. 175.

313 Traduction française : Décembre vint rapidement, avec ses crèches, sa messe de minuit et ses pastourelles. (Josué Montello, 1987, p. 411).

car ce fait n'impose aucun obstacle à la compréhension de la lecture, mais nous croyons qu'en mentionnant ces éléments culturels Josué Montello nous libère une partie de l'imaginaire *maranhense* qui pour lui mérite d'être revisité.

De ce passage nous pouvons souligner quelques traditions préservées jusqu'à nos jours au Maranhão, toutes liées au catholicisme populaire : la *missa do galo* (la messe de minuit), c'était le grand événement du réveillon du 24 décembre où les familles se réunissaient pour aller à l'église et assister à la messe dédiée à la naissance de l'enfant Jésus ; les *presépios* (les crèches), une tradition qui consistait à la mise en scène de la nativité, soit à travers des images en terre cuite ou des santons, soit représentée par des gens de la ville (les crèches vivantes).³¹⁴

Ces crèches étaient décorées avec des grappes de mangues, grappes de *coco babaçu*, des feuilles de myrtes, des feuilles sèches et de pailles de cocotier, comme le demandait la tradition. Pendant tout le mois de décembre, le *presépio* était ouvert au public et, dans les maisons plus aisées, un verre de liqueur de fruit (souvent des fruits exotiques de la région, comme *jenipapo*, *bacuri*, *maracujá*, *cupuaçu*, parmi d'autres) était offert à chacun des invités, qui assistait aussi à des représentations théâtrales comme l'arrivée des Rois Mages et celle des bergers. Parfois elles étaient accompagnées par des instruments de musique comme la guitare et des tambours.

Le jour de la *queimação de palhinhas*, une autre tradition, selon laquelle pendant l'épiphanie (au Maranhão appelée *feira de Reis*, le 6 janvier) on recevait des gens de la ville, soit des invités, soit des voisins, pour brûler les pailles du *presépio*, en leurs offrant une collation qui consistait en une tasse de chocolat chaud et du gâteau de *tapioca*, comme un symbole que la crèche de cette année devait être démontée. Ce rituel était suivi par des *ladainhas* (litanies), des chants et les *pastorinhas* (petites bergères), une attraction formée par un groupe de femmes et d'enfants qui chantaient et dansaient devant la crèche à la veille du jour dédié à la fête des Rois Mages.

Ces « *autos* » étaient déjà mis en scène dans la péninsule ibérique, entre Noël et le jour des Rois, précédés de cortèges qui visitaient les crèches armées dans des maisons de

³¹⁴ La tradition des *presépios* existe toujours à São Luís dans certaines maisons et dans quelques espaces publics.

familles, dans des églises ou des chapelles des villes. Ces manifestations se sont étendues et se sont naturellement éloignées de l'église officielle, de sorte que les « *autos* » sont appropriés par des dramaturges et sont également devenus entièrement assumés par le peuple et produits à partir de la tradition orale.

Les *presépios* sont aussi présents dans les *terreiros* (endroits dédiés aux cultes afro-brésiliens comme le *candomblé* et le *tambor de Mina*), mais avec une particularité, car ils contiennent deux images de l'enfant Jésus, qui, le 31 décembre, sont mises sur pied et changent leurs vêtements. Ce détail a été observé par Ferretti (1996, p. 149) qui part de l'hypothèse que le fait que les crèches de la *Casa das Minas*, ainsi que celles d'autres *terreiros* ont deux images de Jésus peut être dû au fait que *Zomadônu* (la divinité qui gouverne la maison) a deux enfants, *Toça* et *Tocé*, ce qui justifierait la duplication de l'image. Les *terreiros* de Mina à São Luís font aussi la *queimação de palhinhas*, avec un rituel semblable à ceux qui sont fait dans les maisons ou dans les églises, mais la date peut varier, étant parfois le 19 janvier, jour de la fête de *São Sebastião* (Saint-Sébastien).

2.1.2. La fête du Divino

Dans un autre passage, pour indiquer la temporalité de l'événement, l'auteur se réfère à nouveau à la célèbre fête du *Divino*: « *Não tardaria a vir as festas do Divino, percorrendo as ruas de São Luís ao som de um bombo, com uma bandeira desfraldada e a bandeja devota com uma coroa de prata encimada por uma pombinha.* » (Montello, p. 515, 516).³¹⁵ L'usage du pluriel montre qu'il ne s'agit pas d'un seul événement, mais il indique également que la fête du *Divino* ne se déroule pas en un seul jour.

Le récit du roman *Os tambores de São Luís* mentionne cette fête pour marquer la période comprise entre la demande de dénonciation du crime de la baronne de Grajau, que nous avons vu dans le chapitre précédent, et le résultat délibéré par la cour de justice de la capitale. « *Para trás ficaram as festas do Divino, com a sua folia puxada ao som de*

315 Traduction française : « Bientôt viendraient les fêtes du Divin, avec leurs cortèges parcourant les rues de Saint-Louis au rythme d'une grosse caisse, une bannière déployée devant le dais surmonté d'une croix en argent et d'une colombe. » (Josué Montello, 1987, p. 411).

tambores (...) »³¹⁶ (Montello, 2005, p. 516). Ainsi, nous pouvons estimer que le temps entre les deux événements a été de près de deux mois, puisque cette fête commémore la descente de l'Esprit Saint sur les apôtres, la Pentecôte, cinquante jours après les Pâques.

Dans le premier passage mentionné, le narrateur décrit l'un de rituels appartenant à cette célébration, à travers des éléments comme les « *bombos* », sorte de tambour, traduit par « grosse caisse », une bannière, une croix en argent et une colombe. Ce cortège dans les rues de la ville, est conduit par les « *caixeiras do Divino* », ce sont des femmes qui chantent et jouent les « *caixas* » (tambours). Le mot « *folia* » dans le passage en question est une référence à ce cortège qui parcourait non seulement les rues de São Luís mais aussi les villages plus proches pour demander des offrandes « *as jóias* » (les bijoux) pour la réalisation de la fête et la distribution des « *esmolos* » (des aumônes) au pauvres, ce rituel est connu comme « *as folias do Divino* ».

La *feira do Divino* existe dans plusieurs régions du Brésil, toutefois, cette tradition est venue avec les premiers colons portugais. Selon Lima (1981, p. 58) *apud* Barbosa (2004), ce culte est venu avec les familles açoriennes installées à la ville d'Alcantara au Maranhão, au XVII^e siècle. Cette fête apporte des fragments de la fête européenne réalisée au printemps dans l'hémisphère nord, célébrée comme un moment du cycle des saisons où la vie renaît, après la fin de l'hiver. De cette façon, pour l'auteure, le « *Culto do Divino* », dans son caractère cyclique, évoque dans la population sa propre possibilité de régénération et de renaissance.

C'est une tradition du catholicisme populaire, mais au même temps c'est une fête qui fait partie des rituels des *terreiros*, où d'autres manifestations populaires qui ne font pas partie du calendrier chrétien officiel se rejoignent à l'occasion de ce culte, à l'exemple du *tambor de crioula*. La fête du *Divino* constitue l'un des exemples plus proche des célébrations réalisées par les « nations », car elle se caractérise par des éléments symboliques qu'on trouvait déjà à l'époque coloniale, comme le cortège portant l'étendard au son des tambours et la propre façon de la concevoir, sur la forme de procession avec la mise en scène de personnages royaux.

316 Traduction française : « Or, une fois passé les fêtes du Divin, (...) » (Josué Montello, 1987, p. 412).

D'après les observations de Ferretti (1996, p. 166-180) sur le cycle du *Divino* à la *Casa das Minas*³¹⁷, cette fête abrite de minutieux rituels, dont chaque rite possède sa signification et sa fonction, d'où l'importance d'une mise en œuvre de sa préparation. L'ethnologue a observé que son cycle est développé en six étapes :

1) L'ouverture de la tribune, juste après le dimanche de pâques, consiste à l'organisation de la fête, ainsi que la préparation de l'espace et le montage des trônes où se placera « *o império* » (l'empire), composé d'enfants préalablement choisis. 2) Le *buscamento do mastro*, c'est l'action de chercher le mât, elle est faite deux ou trois dimanches avant l'Assomption. Le *mastro* est un tronc d'arbre bien droit qui mesure entre cinq et sept mètres, il est décoré avec des petites banderoles, des fleurs et des friandises. Pour Câmara Cascudo 1962, p. 469, *apud* Ferretti (1996, p. 168), ces « *mastros votivos* » sont les réminiscences des cultes agraires, hommage propitiatoire aux forces vives de la fécondation des semences. Cet élément peut représenter l'autorité du maître de la maison qui organise la fête, trouvé aussi dans d'autres rituels liés à ces fêtes populaires. 3) À la veille de l'Assomption a lieu la cérémonie de « *levantamento do mastro* » (levage du mât), après la colombe, l'un des symboles le plus important de cette fête, qui est planté à l'entrée de la maison, accompagné par les « *caixeiras du Divino* » qui commencent leurs pérégrinations pour la récolte des dons. 4) Le dimanche de Pentecôte c'est le jour de la fête, qui commence par le rituel des *caixeiras* qui jouent autour du *mastro*, avec ses tambours et les drapeaux. Ensuite, le cortège, composé par la cour (les enfants de l'Empire du *Divino*), les gens de la communauté, les *caixeiras*, accompagné souvent par un orchestre parcourt les rues de la ville jusqu'à l'église catholique où sera célébrée la messe du *Divino Espirito Santo*. De retour à la *Casa das Minas*, les rituels continuent, le déjeuner est servi aux participants et aux membres de l'Empire du Divin, qui sont les enfants vêtus de vêtements royaux, avec des capes, couronnes et bijoux, ceux-ci sont traités tout au long de la journée comme de véritables nobles de la cour. Ce jour-là, les offrandes sont aussi distribuées aux pauvres. La fête continue toute la journée, avec des danses et des *toques de caixa*, jusqu'à la tombée de la nuit, où le dîner est également servi. 5) Le lundi de Pentecôte est la cérémonie de *derrubada do mastro* (enlèvement). Pendant toute la

³¹⁷Dans la *Casa das Minas*, la fête du *Divino* est une dévotion de la *nochê Sepazim*, qui représente l'Impératrice, la fête étant organisée en son honneur.

journée la cour de l'Empire défile, soit dans la rue, soit autour du mât, toujours accompagnée par les *caixeiras* ; quelques cadeaux sont distribués entre les participants et le soir le mât est posé par terre pour faire le partage de toutes les friandises. 6) Pour marquer la fin, le lendemain, tous les participants à l'organisation se réunissent pour couper le bois et le partager entre eux, en même temps qu'ils profitent pour une évaluation de la fête, point qui se fait traditionnellement pour évaluer la qualité de la célébration.³¹⁸

Ces éléments et quelques rituels que nous avons présentés jusqu'ici sont trouvés, avec quelques variations, hors de la *Casa das Minas*, dans les quartiers plus populaires où même dans les églises catholiques. De cette façon, parler de la fête du *Divino* au Maranhão demande un travail très prudent dû à ses spécificités selon l'endroit où elle est réalisée. La durée et l'espace de cette fête sont des éléments très importants à prendre en compte, car nous ne pouvons pas négliger la charge symbolique qu'ils portent à travers les rituels accomplis. Nous pouvons ainsi affirmer, en utilisant les mots de Mauss (2002, p. 334) sur les fêtes religieuses, que la *festa du Divino* est « à la fois un temps sacré et un moment d'activité sacrée où toute sorte de choses s'accomplissent ». Ces « choses » nous pouvons les exemplifier ici comme les consécration : la préparation du mât (o *mastro*) ; les baptêmes des tambours (*caixas*) ; les consécration au moment de l'intronisation des enfants, qui doivent rester pendant toute la fête habillés comme des princes et des princesses, en pleine chaleur du jour, ce qui peut être considéré aussi comme un sacrifice .

Avec le temps, certaines consécration se sont transformées où ont souffert des adaptations, comme celle de la distribution des aliments aux pauvres et le rituel de tuer un boeuf, cette pratique est de plus en plus remplacée par la distribution d'aliments déjà préparés ou par des « *cestas básicas* » (denrée alimentaire de base). Ainsi, la *Festa do Divino* est l'une des plus importantes manifestations culturelles et religieuses au Maranhão, surtout à la ville d'Alcântara qui essaye de maintenir la tradition en introduisant des éléments plus adaptés aux nouvelles générations tout en attirant ainsi, pendant son cycle, un grand nombre de touristes.

318 Selon Roger Bastide (1967, p143), il existe des similitudes entre les pratiques trouvées dans les maisons Rada (dans l'île de la Trinité) et dans la *Casa das Minas* du Maranhão, comme celles de la purification par une médecine spéciale faite d'eau et de plantes, l'*amansi* ; ainsi que l'existence, à la fin des fêtes, d'une cérémonie de remerciements aux tambours.

2.1.3. Le carnaval

Quand on parle du carnaval brésilien on se réfère tout de suite à l'image de celui de Rio de Janeiro, connu internationalement pour les écoles de *samba* qui constituent un véritable spectacle à ciel ouvert, cependant, le carnaval dans ce pays doit ses origines aux européens qui l'ont apporté avec la colonisation. En arrivant au Brésil cette fête a suivi des nombreuses modifications, tout en ajoutant des éléments africains qui ont contribué de façon définitive à son originalité et diversité selon la région.

Au Maranhão il se diffère du reste du pays pour avoir conservé le dialogue que cette fête établissait avec d'autres manifestations populaires et des anciens « *folguedos* »³¹⁹ apportés du Portugal ou de l'Afrique par les esclaves. Elles se produisaient à l'occasion des fêtes religieuses, à l'exemple des *fandangos* et des *cheganças* qui, à l'origine, faisaient partie des représentations de Noël sous forme théâtrale, et ensuite ont été intégrées au carnaval, mélangeant ainsi des aspects du catholicisme avec des éléments de la culture africaine.

Ces danses, au fil du temps, ont échappées du domaine de l'église pour rejoindre le peuple dans les places publiques. De cette façon, nous pouvons affirmer que la plupart des danses folkloriques tient leurs origines des danses religieuses comme nous l'explique Antonio José Faro (1986, p.14), en affirmant qu'à la base elles étaient religieuses et furent peu à peu transformées en folklores, et par conséquent « les manifestations religieuses se sont transformées en manifestations populaires »³²⁰.

Le carnaval cité dans l'œuvre de Josué Montello montre des caractéristiques de la phase « coloniale », comme l'a nommé Ananias Martins (2013). Pour cet historien, on peut encore identifier au Maranhão deux autres phases, celle des « *cordões* » et celle du « *samba* ». La première phase coloniale est celle où nous trouvons le « *congo* », la « *chegança* », le « *fandango* » et la « *caninha verde* »³²¹. Ces « *brincadeiras* » ou

319 « *Folguedos* » dans le dictionnaire Michaellis de la langue portugaise, signifie danse dramatique, toutefois, nous pouvons ajouter une définition plus approfondie comme celle de Clovis Garcia (1953), *apud*. Borralho (2020, p. 16), qui la définit comme "toute expression de culture populaire ou fait folklorique dramatique (qui concerne le théâtral, le spectacle), structuré et collectif". (notre traduction).

320 Antonio José Faro, *Pequena História da Dança*. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

321 Selon Martins (1996, p. 2), le « *congo* » était un rituel narratif des anciennes épopées Angolaises, avec des thèmes de cérémonie de couronnement des monarques du Congo et la lutte de

« *folgedos* », comme on les appelait, étaient essentiellement réalisés dans les rues du centre historique de São Luís, comme nous les avons trouvés dans ce passage de *Os tambores de São Luís* :

Damião repõe no seu lugar a praça de outrora, mais singela, mais romântica, apenas calçada com pedras de cantaria, e onde se dançavam as cheganças, os fandangos e os baralhos, nos três dias de Carnaval.³²²

Pour la plupart c'étaient des jeux dramatiques, comme les « *autos* », qui se caractérisaient comme des mises en scènes théâtrales d'un récit particulier, dont les personnages étaient des princes, des navigants et des sorciers. À cette phase, contrairement aux épées et aux couronnes, les masques n'étaient pas communs, car ces derniers n'ont gagné en popularité qu'avec les « *cordões* » et les bals à fantaisie, au milieu du dix-neuvième siècle.

D'après Martins (2013, p. 73), les « *cordões* » étaient des groupes déguisés et masqués qui sortaient dans les rues en chantant les fameuses « *marchinhas de carnaval* »³²³. Les principaux groupes ou « *cordões* » de São Luís étaient les *dominós*, *pierrôs*, *cruz-diabos* et les *fofões*, ces derniers, connus par leurs terrifiants masques en papier mâché et leurs combinaisons très larges, d'où vient leur nom, et qui font partie

ceux-ci contre les envahisseurs. Ces mises en scène ont assimilé des techniques dramatiques des anciens *autos* africains et se sont transformées au Maranhão en « *folgedos* » du carnaval. La « *Caninha verde* », s'agissait d'une fête populaire originaire de la région du Minho, au Portugal, dans le but d'attirer les filles et les garçons à la récolte. C'était un jeu de roue, impliquant des hommes et des femmes qui chantaient et échangeaient des places. La « *Chegança* » était aussi une danse d'origine portugaise qui consistait à une reproduction scénique des luttes contre les Maures. Au Maranhão elle apparaissait avec un cycle de *autos* : chaque jour s'approchant de l'épisode central un autre épisode ou journée, à l'exemple de la *Nau Catarineta*, constitué par l'épisode du Maure, celui de l'immédiat, celui du pilote, celui du maître et celui des marins. Le « *Fandango* », n'était constitué que d'un des épisodes de la « *Chegança* », qui pouvait être une danse avec un duel d'épée entre peuples rivaux. A la fin du dix-neuvième siècle le carnaval de São Luís a connu un autre type de « *folgado* », le « *Baralho* », formé par des Noirs qui sortaient dans la rue en groupe, en chantant et dansant, avec leurs visages teintés avec de la poudre blanche, tout en portant des vieux parapluies dans une ambiance festive et musicale.

322 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 159. Traduction française : Damien voit revivre la place d'autrefois, plus simple, mais plus romantique, pavée de pierres, où l'on dansait cheganças et fandangos et où pendant les trois jours de carnaval défilaient des va-nu-pieds diaboliques en groupes échevelés. (Montello, 1987, p. 131).

323 Les « *Marchinhas de carnaval* » sont apparus à la fin du dix-neuvième siècle, mais leur apogée était entre les années 1920 et 1960. Ce genre musical brésilien est issu des marches populaires portugaises qui plus tard a été intégré le rythme du jazz américain. La première et la plus connue a vu le jour en 1899, « *O Abre Alas* », de Chiquinha Gonzaga. Très diffusées aux « cordons de carnaval » et plus tard, on les popularisait aux bals masqués.

jusqu'à aujourd'hui du carnaval *maranhense*. C'est dans ce contexte que surgit la « *brincadeira do entrudo* », où des groupes de personnes se réunissaient dans les places et s'amusaient en jetant de la poudre, de l'eau et de l'encre sur les passants.

Le roman *Largo do Desterro*, commence par la recherche du personnage Major Ramiro Taborda par un prêtre qui accepte de célébrer la messe de ses cent ans, après avoir obtenu, avec beaucoup de peine, l'autorisation du gouvernement de l'État d'ouvrir l'église de *Santaninha*. De cette façon, il aurait la difficile tâche de trouver une autorité ecclésiastique disposée à se rendre dans cette église pour célébrer ce culte tant désiré par lui. Un tel désir pourrait sembler un événement banal si ce n'était le fait que la messe devait avoir lieu le dimanche du carnaval et dans l'église de *Santaninha*, car le personnage centenaire n'accepterait pas que ce soit dans une autre.

Ce qui pose problème dans le récit, c'est le fait que cette église se trouvait exactement sur la place où se déroulait le fameux jour du « *entrudo* », comme l'explique le prêtre Pimenta, dans ce passage, après avoir refusé de participer à la célébration du centenaire du Major :

O dia de seu centenário, Major, é o grande dia do « entrudo » e a igreja de Santaninha, situada no próprio centro das loucuras do Carnaval, vai ser profanada, se for aberta à hora da missa. O que o senhor me pede não é possível. Em redor da igreja, desde o sábado de manhã, já estão reunidos os baralhos, os cordões de sujós, a caninha verde, os saruês, os blocos de dominós, o cruz-diabo, os bandos de mascarados, e tudo pulando e cantando, numa verdadeira pândega de Satanás. Um pandemônio, Major ! Um verdadeiro pandemônio !³²⁴

Dans un autre passage, le prêtre dit que même lui, vêtu de la soutane, en plein service, a échappé aux folies du carnaval, décrivant avec des détails comment les participants de ces mouvements agissaient :

Lembra-se da casa de esquina, no centro da Rua de Santaninha com a Rua do Sol, bem defronte da igreja ? (...) Por todos os lados, eu só via bisnagas, seringas, limões-de-cheiro e cabacinhas. No canto da Rua do Passeio, assustei-me com uma tina de água suja. A cada momento, da janela de um mirante ou de um sobrado, despejavam baldes de anilina em quem passava pela calçada. Muita gente corria tentando escapar ao banho.

324 Josué Montello, *op.cit.*, 1981, p. 20.

Logo a malta dos foliões acudia, com sacos de alvaiade e pós de sapato, cercando os fugitivos, e era mais quem dava gaitadas, divertindo-se com o pagode. (...) quatro mascarados me agarraram, dois de um lado, dois do outro, e me deram um banho completo, de água com pó de sapato. Besuntaram-me a cara de vermelhão, despentearam-me os cabelos. De nada adiantou eu gritar e ameaçar de excomunhão os atrevidos. Quanto mais eu ameaçava, mais era bisnagado. Perdi a cabeça, e entrei a distribuir murros e bofetões.³²⁵

Bien qu'amusante, une partie de la population *ludovicense* voyait le « *entrudo* » comme une plaisanterie de mauvais goût, car avec le temps l'eau parfumée, couramment utilisée dans ce jeu, a été remplacée par de l'eau d'égout sale. Ainsi, afin d'éviter toute confusion, cette pratique a été interdite au début du vingtième siècle, où, selon des récits oraux, existait la « *cabacinha* », une sorte de ballon fait de la corniche de bœuf remplie d'eau et d'encre colorée pour jeter sur les passants le dimanche de Carnaval.

Les descriptions faites par le prêtre dans le roman confirment certaines versions que ces manifestations dans les rues de la capitale étaient vues par l'élite et l'église comme une atteinte à la morale et aux bonnes mœurs, C'est à partir de ce moment là que la haute société *maranhense* se réunissait dans des lieux fermés et d'accès restreints, comme les célèbres bals masqués du XIX^e siècle.

Comme nous pouvons le voir dans ces textes, Josué Montello cite les principales manifestations du carnaval de São Luís de cette époque : *baralhos* ; *cordões de sujos* ; *caninha verde* ; *saruês* ; *blocos de dominos* ; *cruz-diabo* et les bandes masqués. Dans les « *cordões* » se trouvaient les classes populaires et l'élite qui, contrairement aux bals masqués, jouissaient dans une seule folie, comme s'ils avaient oublié par quelques moments leurs différences. Cette époque se distingue par la grande diversité de « *brincadeiras* » comme celles citées dans le passage et en plus par la présence des groupes comme les *tribus*, les *blocos* et les *corsos*, formés par des personnages tel que les *fofões*, les *pierrôs*, les *colombinas* entre autres. De tous ces personnages, le plus emblématique et traditionnel est le *fofão*, avec son fameux cri : « *oulala, oulala* » dans les rues de la capitale.

325 *Ibid.*, 1981, p. 20-21.

Mal o dia amanhecera, o cruz-diabo assustava a meninada dos arredores, com seus chavelhos pontudos e a sua mascara de olhos de fogo, a arrastar pelas pedras do calçamento a cauda escarlate. Dava pulos medonhos, rugia, e investia, de tridente em punho, correndo, gargalhando, a retenir os guizos do fofão vermelho.³²⁶

Ces *folguedos* sont aussi présents dans le roman *Os tambores de São Luís*, en raison de l'importante participation des Noirs à ces manifestations, car beaucoup d'entre elles se déroulaient dans les *terreiros*³²⁷ de la ville les jours de fêtes. Dans un extrait du roman on peut les observer à l'occasion où cette population, composée d'un grand nombre d'esclaves, commémore la dénonciation contre le personnage Ana Rosa Ribeiro, la baronne de Grajau : « ... e houve cheganças, fandangos, congos e torés nos terreiros da cidade, a revelia da vontade do chefe de policia, que tinha mandado acabar com os folguedos dos negros. »³²⁸

A la *Casa das Minas*, selon Ferretti (1996, p. 160), jusqu'aux années 1976, existait le « *tambor de entrudo* » qui consistait en un rituel marqué par des battements de tambours accompagnés par des chants en langue « *jeje* ». Cette pratique était semblable à celle qu'on voyait dans les rues de São Luís, car le *voduns* (divinités du *tambor de Mina*), le dimanche de carnaval, jouaient en jetant les uns sur les autres et sur les invités de l'eau parfumée et de la poudre.

Dans le roman en question le carnaval est une manifestation particulièrement appréciée par la population d'esclaves ou d'affranchis, comme une façon d'oublier les atrocités de l'esclavage. Le passage ci-dessous en est un exemple qui montre que malgré l'épidémie de varicelle qui frappait la ville, cette fête pour certains représentait la seule joie de leur vie et aussi une occasion d'exprimer leurs craintes :

326 Josué Montello, *op.cit.*, 1981, p. 27-28. Notre traduction: Au lever du jour, le *cruz-diabo* effrayait le petit garçon des environs, avec ses cornes pointues et son masque aux yeux de feu, traînant par les pierres de la chaussée la queue écarlate. Il faisait des sauts atroces, rugissait, et s'enfonçait, de trident en poing, courant, gloussant, retenant les cloches du *fofão* rouge.

327 Le mot « *terreiros* » diffère de celui qui nous avons utilisé pour désigner les lieux de cultes des religions afro-brésiliennes. Ici *terreiros* est défini comme l'espace libre devant une maison de campagne où les habitants se réunissaient avec leurs voisins pour discuter, pour réaliser les fêtes, parmi d'autres usages.

328 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 515. Traduction française : ... et sur tous les terre-pleins sacrés de la ville, les Noirs dansèrent *cheganças*, *torés*, *congós*, *fandangos*, bref toutes les danses qui avaient été interdites par les autorités. . (Montello, 1987, p. 411).

Dois mascarados, metidos em fofões vermelhos saltavam da calçada para o calçamento, do calçamento para a calçada, procurando assustar os transeuntes com as suas mascaras hediondas. (...) Pelas mãos nuas e pelos pés descalços, Damião viu que os dois eram negros robustos, agigantados pelo fofão. Num assomo de revolta, quis gritar com eles. Não ouviam o sino dobrando ? Havia negros morrendo no Isolamento do Lira ! (...) Mas de ponto refletiu que talvez fosse aquela a melhor alegria que a vida lhes proporcionava. Era bem possível que tivessem sonhado o ano inteiro com aqueles momentos vadios, ali no meio da cidade, a assustar os que passavam. Eles que temiam o relho e a ira de seus senhores, andariam a transferir para os outros os seus temores reprimidos, e daí as mascaras medonhas, e aqueles saltos de monstros, com o retenir dos guizos, e os braços levantados, e as mãos em garra.³²⁹

En plus de nous apporter une référence à la façon dont s'est déroulé le carnaval de São Luís à l'époque de l'épidémie de variole, le texte qui suit nous montre les spécificités de cette fête et de son importance dans la capitale *Maranhense*, ainsi que la participation des habitants venus des quartiers populaires, certains peuplés essentiellement par des descendants d'esclaves, qui ont contribué à maintenir les traditions liées à cette fête jusqu'à aujourd'hui :

O Carnaval de São Luís foi tão desanimado que nem sequer o Cruz Diabo, que sempre aparecia no largo do Quartel, no meio de um baralho de crioulas, deu o ar de sua graça, com a roupa vermelha, o tridente e a máscara de Satanás. Também não saíram à rua os blocos de sujos, que vinham da Gamboa, do Matadouro, do Codozinho, da Madre Deus e da Praia Grande. Mesmo os bailes tradicionais, que já em meados de janeiro atraíam os foliões com o bater das zabumbas e dos tambores, desta vez permaneceram quietos, fechadas as portas de seus sobrados.³³⁰

329 *Ibid.*, p. 559. Traduction française : Deux personnages vêtus de larges barboteuses rouges sautaient du trottoir sur la chaussée et de la chaussée sur le trottoir, en essayant d'effrayer les passants avec leurs masques horribles. (...) A leurs mains et leurs pieds nus, Damien s'aperçut qu'il s'agissait de deux Noirs. Saisi d'un accès de révolte, il voulut les rappeler à l'ordre. Comment ! Ils n'entendaient pas sonner le glas ? Des Noirs étaient en train de mourir à l'hôpital ! (...) il réfléchit très vite que c'était peut-être le seul moment de joie que la vie leur offrait. Ils avaient peut-être rêvé l'année entière à ces moments d'insouciance où, en pleine ville, ils pouvaient faire peur aux passants. Eux qui vivaient chaque jour dans la crainte du fouet et de la colère de leurs maîtres, ils livraient aux autres leurs terreurs réprimées, avec leurs masques abominables et leurs sauts grotesques. (Montello, 1987, p. 439).

330 *Ibid.*, p. 552. Traduction française : ... le carnaval de Saint-Louis fut tellement morne que même Cruz Diabo, qui d'ordinaire apparaissait place de la Caserne au milieu d'une troupe de créole, ne daigna pas s'exhiber dans son costume rouge, avec son trident et son masque de Satan. Dans les rues, on ne vit pas davantage sortir les bandes costumées en va-nu-pieds venues des faubourgs et des quartiers populaires. Même les bals traditionnels qui débutaient d'ordinaire à la mi-janvier, cette année-là, n'ouvrirent pas leurs portes. (Montello, 1987, p. 434).

Le texte nous montre une autre différence du carnaval *Maranhense* par rapport aux autres du pays, à savoir la prédominance du carnaval de rue, composé des fameux « *blocos de sujo* », et les blocs traditionnels uniques au Brésil avec ses *zabumbas*³³¹, ainsi que les bals masqués dans les vieux bâtiments du Centre Historique. Dans les quartiers cités dans l'œuvre de Josué Montello, certaines manifestations telles que les « blocos » ont donné naissance, entre les années 1930 à 1940, aux premières écoles de samba à São Luís, à savoir : *Flor do Samba à Desterro* et *a turma do Quinto à Madre Deus*. De cette façon, à partir des années 1950 la ville de São Luís a incorporé des éléments du carnaval *carioca*, cependant, même avec l'apparition des écoles de samba, le carnaval dans la capitale *maranhense* est essentiellement de rue, composé par des groupes traditionnels et d'autres manifestations d'origine de classes populaires comme ceux déjà cités dans ce chapitre.

Ces fêtes, au même temps qu'elles promeuvent des loisirs, sont un acte de remémoration et de réappropriation des faits historiques et de certains mythes où les gens simples du peuple inversent leur rôle social, en créant des êtres imaginaires, comme dans un univers parallèle, et deviennent des princesses, des rois, des héros, des anges ou des démons. Selon Jean Duvignaud (1992), dans son livre *fêtes et civilisations*, la fête « *contemple avec stupeur et joie l'accouplement du dieu et de l'homme, du "ça" et du "surmoi" dans une exaltation où tous les signes admis sont falsifiés, bouleversés, détruits. Elle est au sens propre le carnaval.* ».

Jusqu'ici nous avons observé que toutes ces manifestations folkloriques ont été « conquises par les descendants d'Africains, certaines de façon lente et d'autres brutalement »³³², mais il a eu aussi celles qui ont été transformées et même oubliées, cependant, le carnaval est celui qui est resté comme l'exemple le plus courant de comment une tradition se transforme et est appropriée par une autre culture, de telle façon qu'elle devient son symbole le plus connu. Nous pouvons observer également que dans ces jeux symboliques, à l'instar de leur origine, l'hybridation entre le sacré et le profane est très marquant, comme nous l'observons dans le carnaval qui a survécu au temps et a subi des profondes transformations en arrivant au Brésil.

331 Une espèce de tambour avec le son grave.

332 Roger Bastide, *op. cit.*, p. 192.

2.2. Les Fêtes juninas et le Bumba-meu-boi : la symbolologie de l'imaginaire populaire maranhense

Les commémorations de la fête de Saint Jean font partie d'un cycle de fêtes connues sous le nom de « *festas juninas* ». Célébrées dans tout le Brésil, elles représentent l'une des plus riches manifestations culturelles de ce pays. En plus de la Saint Jean, commémorée le 24, d'autres saints sont honorés au mois de juin : Saint Antoine, le 13 et Saint Pierre, le 29. Emmenée dans ce pays par les colons portugais, la fête de Saint Jean trouve ses origines dans le solstice d'été de l'hémisphère Nord et dans les rituels d'invocation de la fertilité pour stimuler la croissance de la végétation et promouvoir l'abondance dans les récoltes. En France, par exemple, au moyen âge (douzième siècle), on commémorait le début de l'été et des récoltes. Seulement avec le christianisme on a commencé à associer cette pratique à la date de naissance de Saint Jean.

Selon le folkloriste brésilien, Câmara Cascudo (1954), l'importance que cette fête a pris au Brésil est due au fait que jusqu'au milieu du vingtième siècle, soixante-dix pour cent de la population vivait à la campagne, dans les *aldeias*, avec un mode de fonctionnement qui privilégiait les relations familiales et d'amitiés. Les habitants de ces communes se rassemblaient pour fêter les récoltes de maïs, de manioc, parmi d'autres, mais aussi pour établir des liens familiaux entre eux, qui pouvaient être soit par mariage ou par une sorte de baptême symbolique sur le feu du bois (*fogueira*), comme une façon d'élargir les liens parentaux entre les habitants d'un village donné.

Les références à cette fête sont très fréquentes dans le roman *Os tambores de São Luís*, dont nous pouvons détacher ce passage qui décrit certaines traditions, comme les présages qui avaient pour but de deviner les sorts des croyants, en faisant égoutter sur l'eau d'unealebasse la cire chaude d'une bougie, si la cire en touchant l'eau formait une guirlande, ça serait un mariage à venir, un bateau pouvait être un voyage et un cercueil, signifiait la mort; les baptêmes sur les *fogueiras*, consistaient en un pacte d'amour ou d'amitié pour la vie, sur l'évocation des noms des saint honorés, comme nous le montre ce passage :

Em breve soaria a hora grave das sortes com a cera das velas pingando na água imóvel das cuias, e de onde afloriam grinaldas, barcos, berços e ataúdes. Nos terreiros, ao clarão das fogueiras e à luz do luar, já se dançava ao som das sanfonas e das rebecas. Depois, quando as fogueiras diminuíssem de tamanho, mãos amigas se entrelaçariam por cima das brasas, sob a invocação de são João, são Pedro, são Paulo, são Filipe e são Tiago, e daí surgiriam manos, compadres, primos, tios, avós, sobrinhos, netos e afilhados, que assim se tratariam até o fim da vida.³³³ p. 352

C'était l'occasion aussi de faire des affaires et d'échanger des produits ainsi que de partager des plats typiques, ce que nous trouvons jusqu'à nos jours, surtout au centre et au nord du Brésil. Les fêtes *juninas* possèdent leurs rites préparatoires, à l'exemple du mât, semblable à ceux que nous avons vu pour la fête du *Divino*, cependant au sommet de celui-ci est placé l'image (un drapeau) avec l'un des saints honorés, saint Antoine, saint Jean, saint Pierre, ou sinon les trois ensemble.

Même si nous trouvons dans toutes les régions brésiliennes cette fête, c'est au Nord-est qu'elle prend plus d'importance avec son immense diversité. Chaque ville a sa façon de l'exprimer, cependant certains éléments et symboles sont les mêmes, comme le feu (a *fogueira*), les feux d'artifices pour saluer les saints, le mât, les lampions colorés, les plats à base de maïs et de manioc, les sorts, la musique au son des accordéons et des violons ainsi que certaines danses, appelées aussi de *folguedos* comme les *fandangos*, la *caninha verde*, la *chegança*, le *bumba-meu-boi* et la *quadrilha*. Cette dernière est devenue l'un des symboles de cette fête qui s'est popularisée dans les centres urbains et a gagné les caractéristiques d'un grand spectacle. De cette façon, dans les villes brésiliennes nous trouvons de nombreux groupes de danses folkloriques et *folguedos* qui se présentent pendant tout le mois de juin, dans un espace propre à l'occasion connu comme « *arraial* ».

L'*Arraial* est un petit village, une « *aldeia* », généralement séparé de la grande ville. Depuis les années 1970, le Brésil a commencé à s'urbaniser et les fêtes *junines* ont commencé à avoir un espace dans les grandes villes, l'*Arraial junino* ou *Arraiá*, pour

333 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 352. Traduction française : D'ici peu sonnerait l'heure grave des présages ; la cire des bougies s'égouttant dans l'eau immobile des calebasses ferait naître guirlandes, bateaux, berceaux ou cercueils. Sur les terre-pleins, à la clarté des flambées, on dansait au clair de lune, au son des accordéons et des violons. Puis, quand les flammes diminueraient, des mains s'uniraient en une chaîne d'amour et d'amitié au-dessus des braises, d'où surgiraient, en invoquant saint Jean, saint Pierre, saint Paul, saint Philippe et saint Jacques, frères, parrains, cousins, oncles, grand-pères, neveux, filleuls, petits-fils ou considérés comme tels. (Montello, 1987, p. 289).

imiter le langage de la campagne, ou du peuple *caipira* et *sertanejo*. Ce lieu est une représentation des fêtes des villages de l'intérieur, dont leur décoration est faite essentiellement d'éléments qui rappellent ces petites villes, avec des tentes ou des maisons en pailles, des drapeaux et des ballons colorés qui couvrent tout l'espace. Les gens qui fréquentent cette fête sont généralement vêtus comme les anciens paysans, autrement dit, les *caipiras*, car ils portent des chapeaux de paille et des vêtements très colorés ou quadrillés, les femmes portent des robes et des jupons ornés de dentelles et des tresses sur les cheveux. Au Maranhão, on voit ces *arraiás* tout au long du mois de juin dans les différents quartiers de la ville, sur les places et aussi dans les parkings des grands centres commerciaux, où sont construits des plateaux, où les divers *folguedos* se présentent et font la joie des spectateurs qui entrent eux aussi dans la danse.

À São Luís, le mois de mai annonce déjà les prémices des fêtes *juninas* en raison des répétitions constantes des groupes folkloriques, des *quadrilhas*, et de *bumba-meu-boi*, où les tambours sonnent plus souvent et les rythmes sont plus variés. Le cycle *junino* au Maranhão dure tout le mois de juin ayant comme les saints honorés ceux que nous avons cité plus haut mais aussi le saint Maçal, dont la fête est le 30 juin. Ce jour là, plusieurs groupes de *bumba-meu-boi*, venus de Maioba, do Turu, de Vinhais, do Anil e do Matadouro³³⁴, se rassemblent dans la place qui a le nom du saint, au quartier de João Paulo, l'un des plus anciens de la ville, pour défiler devant l'image géante de Saint Maçal.

Dans le roman *Os tambores de São Luís*, la manifestation qui se fait la plus présente pendant la période des fêtes *junines* est le *bumba-meu-boi*. Ce *folguedo*, si connu au Maranhão, est l'un des éléments représentatifs de l'identité culturelle de São Luís, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail. Il suscite la curiosité d'un grand nombre de chercheurs qui essaient de comprendre le fonctionnement et la complexité de cette légende mis en scène comme un immense opéra populaire. Cependant, malgré les

³³⁴ *Maioba, Turu, Vinhais, Anil* et *Matadouro* sont les plus anciens quartiers populaires de Sao Luís, connus comme des véritables gardiens des traditions de cette ville. Ce dernier a son nom dû au fait qu'il abritait le plus important abattoir de la ville, aujourd'hui appelé de *Liberdade*, il est reconnu comme le plus grand *quilombo* urbain de l'Amérique Latine.

nombreuses recherches sur ce complexe culturel³³⁵, nous ne pouvons pas préciser son origine.

La figure du bœuf a toujours été présente dans l'histoire de l'humanité, car depuis les peintures rupestres on la voyait déjà représentée dans les grottes. Le taureau a ainsi été dominé par l'homme et était utilisé comme moyen de transport et de nourriture dont la viande, les cornes et le cuir ont été utilisés pour la fabrication d'ustensiles et d'instruments de musique, comme le tambour. Cet animal est aussi dans sa symbolique synonyme de force et de fécondité. Les civilisations plus anciennes utilisaient le taureau de diverses manières, comme moyen de transport de passagers, mais aussi comme outil de travail dans les champs, comme les « *carros de boi* ». Le taureau devient mythifié et adoré dans les rituels totémiques, que ce soit comme totem ou comme sacrifice dans les rituels de fertilité.

Un bel exemple de comment la figure bovine féconde et germe dans l'imagination populaire est le taureau *Apis* ou *Hâpi*, l'animal sacré le plus vénéré par les Égyptiens, comme une divinité agraire, symbole de force vitale et génératrice de la nature. Son image est toujours représentée par la figure d'un bœuf noir avec un triangle blanc au front, une forme d'un vautour sur le dos, un croissant de lune sur le flanc et un scarabée sur la langue. La Bible dans les livres d'Exode, Rois et Deutéronome fait également référence à l'adoration des bœufs à travers « les veaux d'or ». Selon Brandão (2002, p. 9) *apud* Borralho (2020, p. 24), parmi les Grecs, la représentation de l'animal est dans les différents rituels initiatiques consacrées à Dionysos, car dans leurs fêtes il était commun de sacrifier des taureaux ou des boucs pour ensuite les couper et manger leurs viandes crues. En France, au moyen âge, à Paris, on a créé la fête du « bœuf gras », qui consistait en un cortège de bœufs conduits par des bouchers qui défilaient, pendant le carnaval, au son de la vielle. Selon Charlotte Denoël (2016), la plus ancienne représentation de ce cortège est un vitrail daté de 1552, qui se trouve à l'église de Saint-Étienne de Bar-sur-Seine.³³⁶

335 L'*Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN, 2011), dans son dossier d'enregistrement, fait référence au « Complexe culturel du *Bumba-meu-boi du Maranhão* ». Marcelo Nicomedes Filho (2021), propose de désigner le *folgado* comme « l'ensemble de discours (mémoires) qui se mettent à jour par le mouvement constant d'événements dans la chaîne discursive, qui agitent des sens dans l'imbrication matérielle (paroles, musique, danse, habillement, etc) qui provoque des glissements ou des déplacements et qui agit comme l'effet du pur déjà dit sous l'effet du nouveau. »

336 Charlotte Denoël, Bœuf gras et carnaval au XIXe siècle, in <https://histoire-image.org/fr/etudes/boeuf-gras-carnaval-XIXe-siecle>, date de publication : mars 2016.

Au Brésil, nombreuses sont les expressions populaires dont le « *boi* » est le protagoniste, à savoir le *Reisado*, (une variation du *Bumba-meu-boi* qui a lieu dans le cycle des fêtes de la fin de l'année, à Noël, dans certains états comme le Ceará, Rio Grande do Norte et Pernambuco), *Bumba meu boi* (Maranhão), le *Boi bumbá* (Pará), le *Boi de Reis* (Paraíba) le *Boi de mamão* (Santa Catarina), le *Boi pintadinho* (Espírito Santo/Rio de Janeiro), le *Boi calemba* (Rio Grande do Norte), parmi d'autres³³⁷. Malgré cette diversité, le thème central est toujours le même, la mort et la résurrection du bœuf. La présence de cet animal dans l'imaginaire populaire brésilien peut être observée dès le dix-septième siècle dans l'état de Pernambuco avec le récit du *Boi voador*.

Le *bumba-meu-boi*, présent au Maranhão avec plus de deux-cent-cinquante groupes, est l'une des plus fortes représentations de l'identité culturelle de cet État. Ainsi, en 2011, il a reçu de l'*Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN) le titre de patrimoine culturel du Brésil, et ensuite, le titre de patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO.

Borrvalho (2020, p. 29) affirme que ses origines peuvent être dans les « *tourinhas portuguesas* » ou « *touro de canastra* », une mise en scène de la corrida, où l'animal est représenté par un bœuf fait de bambou, avec une carcasse en bois fragile et léger, recouvert de tissu, animé par un homme caché dans son armature». Pour Cascudo (1965, p. 875), au Portugal se trouvait déjà l'un des éléments vivants du *bumba-meu-boi maranhense*.

D'autres chercheurs affirment que ce *folgado* a ses racines dans les danses des Noires pendant la période de l'esclavage, comme celles originaires des « nations », étant donné des relates et des gravures du dix-septième siècle sur ces danses, à l'exemple des iconographies du peintre hollandais Frans Post de 1647, comme nous informe Neto (2011, p.21). Pour cet auteur nous trouvons des traces plus précises de cette manifestation dans des chroniques du dix-neuvième siècle, publiées dans les journaux du Maranhão, qui décrivent les personnages du « *bumba* » et la danse comme un innocent divertissement

337 Les exemples cités peuvent être trouvés dans d'autres États brésiliens que ceux mentionnés. Pour approfondir davantage le sujet de ces manifestations populaires au Brésil, nous suggérons la lecture des œuvres suivantes : *O Folclore Negro do Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil. 2a. ed., 1954 ; Luis da Câmara Cascudo. *Literatura Oral in História da Literatura Brasileira*, direção Álvaro Lins, volume VI, Livraria José Olympio Editora, 1952 ; Borba Filho, Hermilo. *Espetáculos Populares do Nordeste*, São Paulo, DESA, 1966.

d'esclaves. Dans un autre exemple, de 1868, la chronique utilise le terme « *boi* » pour référencer le *bumba-meu-boi* et parle de l'apparition des « *matracas* » accompagnées par des cris dissonants.³³⁸

Inhérent aux entités africaines et aux représentations de la « *terreiros* », le *bumba-meu-boi* est aussi lié au catholicisme populaire, Selon Cascudo (2006, p. 468) *apud* Filho (2021, p. 30), le bœuf est présent dans diverses traditions catholiques portugaises, comme dans la crèche de Noël, dans les anciens « *bailados pastoris* » des « *Lapinhas* », dans le “Boizinho de Nossa Senhora” dédié à la Vierge de la Piété.

Dans les fêtes *juninas* il apparaît comme un signe de foi et de glorification aux saints, à tel point que le jour de saint Jean a lieu le baptême du *boi* avec prières et litanies, en présence d'un prêtre. Le jour de saint Pierre est réalisée une grande messe assistée par la majorité des groupes qui se présentent, pendant toute la nuit, devant l'église qui porte le nom du saint. C'est très courant dans cet État les pratiques des paiements de promesses aux saint catholiques à cette période, c'est pourquoi nous trouvons souvent celle de quelques familles d'engager un groupe de *bumba-meu-boi* pour danser devant leurs portes, comme signe de reconnaissance à la grâce obtenue du saint.

Le passage que nous avons choisi démontre comment Josué Montello se souciait de mettre en évidence la richesse de la fête de Saint Jean à São Luis et la forte présence des groupes de *bumba-meu-boi* venus des divers points de la ville :

Agora, quando as noites se fechavam, estilhaçando-se em estrelas por cima da cidade adormecida, ouvia-se o som compassado dos zabumbas, das matracas e dos maracás, madrugada adentro, por cima do baticum ritual dos tambores da Casa das Minas. Vinha de vários pontos da ilha, sobretudo da Maioba, do Turu, de Vinhais, do Anil e do Matadouro, e não se limitava à percussão dos instrumentos, porque trazia consigo a toada dos cantadores, nos ensaios do *bumba-meu-boi*.³³⁹

Dans ce passage nous pouvons identifier quelques éléments qui font partie de ce *folgado*, comme les instruments de musique : la *zabumba*, les *matracas* et les *maracás*. A

338 Reis 2001, p. 26,27,31, *apud* Neto, 2011, p. 26-27.

339 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 351.

travers ces instruments nous pouvons identifier les *sotaques*³⁴⁰, autrement dit, les particularités, les caractéristiques spécifiques à chaque groupe, définies par la présence de ces instruments. Ainsi, les groupes de *bumba-meu-boi* do Maranhão sont classés en cinq *sotaques* : *matraca* ; *baixada* ; *orquestra* ; *zabumba* et *costa-de-mão*. On observe aussi que le narrateur cite la « *toada* », comme sont appelées les musiques du *bumba meu boi* :

De modo que, ao sobrevir a noite da festa, com a lua inteira boiando no céu sem nuvens, ela dava a impressão de ter vindo assistir também aos folguedos do bumba-meu-boi. Por outro lado, o tinido das ferraduras dos cavalos, puxando as seges e as carruagens, ou galopando com algum cavaleiro, harmonizava-se ao pleque-pleque das matracas de pau, que retiniam mais perto, em volta do boi de veludo adornado de espelhos, ao mesmo tempo que o estouro das bombas, dos besouros e dos buscapés, abrindo o seu rasilho de luz esfuziante, alvoroçava a cada momento a meninada das ruas, e eram gritos, risos correrias, saias arrepanhadas, casa invadidas, no alvoroço nervoso do salve-se-quem-puder.³⁴¹

Comme dans un opéra, il y a une séquence de *toadas* pour chaque moment de la mise en scène qui obéit à un ordre, comme un scénario de répertoire musical dans les présentations : « le *guarnicê* », ou l'appelle à se réunir ; le « *la vai* » est l'avertissement public que le groupe est prêt ; « *a licença* » est la demande d'autorisation d'entrer dans l'espace où l'on se présentera, que ce soit dans la rue, dans le *terreiro* ou sur une estrade ; « *a saudação* » le moment où le groupe salue les organisateurs de la fête et commence la présentation ; « *urrou* », verbe qui signifie le cri de l'animal, est le moment où le bœuf donne un signe de vie, la résurrection de l'animal; et finalement « *a despedida* » la musique de fin de présentation. Ainsi, indépendamment du groupe ou du « *sotaque* » qu'il possède, la présentation suivra toujours cet ordre.

340 Le mot *sotaque* est utilisé de façon générale pour se référer aux variations de prononciation dans une langue donnée. Au Maranhão, on peut trouver différents types de *bumba-meu-boi* qui suivent une classification appelée « *sotaques* », selon les instruments de musique utilisés dans les « *toadas* », c'est-à-dire dans les musiques de chaque groupe. Selon Neto, 2011, p. 17. le terme est utilisé pour « désigner les différents styles du genre et cette appropriation procède en raison de la relation de la musicalité de la langue d'une culture donnée avec sa pratique musicale ».

341 Jousué Montello, *op.cit.*, 2005, p.352. Traduction française : Lorsque arriva la nuit de la fête, la lune flottant dans un ciel sans nuages donnait l'impression d'être venue, elle aussi, assister aux festivités du *bumba-meu-boi*. Le tintement des fers des chevaux, attelés ou montés, s'harmonisait avec le crépitement des crécelles qui résonnaient autour du bœuf de velours orné d'éclats de miroir, tandis qu'éclataient des pétards, des feux de bengale et des serpenteaux dont les étincelles et le sillage lumineux mettaient en joie les bandes d'enfants dans les rues ; ce n'était plus que cris, rires, bousculades, jupes arrachées... dans une agitation nerveuse de sauve-qui-peut . (Montelo, 1987, p. 289).

Ce qui différencie le *folgado maranhense* des autres du reste du pays, en plus de ces caractéristiques musicales, classées par les *sotaques*, sont aussi ses costumes richement travaillés et ornés de plumes, rubans colorés, perles, miroirs et beaucoup de brillance contrastant avec le noir du tissu en velours des chapeaux des *vaqueiros* et du bœuf qui sont également ornés de la même manière. La façon dont le narrateur du roman *Os tambores de São Luis* décrit les costumes nous amène à comparer avec ceux d'aujourd'hui, qui, pour certains groupes restent les mêmes, ce qui confirme l'importance de cette tradition dans cet État et l'effort du peuple qui participe à cette fête pour maintenir cette tradition, en produisant des costumes dans les moindres détails avec des matériaux coûteux qui témoignent d'un zèle et offrent un véritable spectacle de couleurs et de mouvements :

E novamente a praça se animou, no alvoroço de ver o boi do Marcelino, que ia passar por ali. Ja se podia distinguir a toada dos cantadores, no intervalo das matracas. Uma claridade avermelhada se abriu por cima das casas, e iam espocando os foguetes e os fogos de artifício, que se desfaziam no ar, com seus penachos luminosos. Mas ainda tardou algum tempo, antes que aparecessem os besouros e os busca-pés correndo à frente da multidão que precedia o boi, todo de veludo negro, faiscante de espelinhos, miçangas e fitas colorida. (368) Depois, o chão da rua pareceu sacudir com os pés descalços batendo nas pedras do calçamento, ao compasso da dança nervosa que as matracas iam marcando. Por cima das cabeças avultavam as ricas plumas que revestiam a cabeça dos caboclos, ondulando com os movimentos do bailado.³⁴²

Ce spectacle a une intrigue : l'histoire de *Mãe Catirina* qui, enceinte, désire manger la langue du bœuf, le favori du propriétaire de la ferme sur laquelle travaillait son mari, *Pai Francisco*, qui a besoin de l'aide du *pajé*, (guérisseur amérindien) pour ressusciter l'animal. Cette histoire qui donne l'origine à la légende est aussi une représentation de l'identité du peuple *maranhense*, unissant ainsi les cultures des Amérindiens, des Africains et des Blancs, personnages présents dans le *folgado* : « *Muito comprida, a figura grotesca da Mãe Catirina fazia rir as crianças, defendendo-se dos besouros que a perseguiam.* »

342 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 368-369. Traduction française : Les fenêtres s'ouvrirent, la place s'anima : le bœuf de Marcelin s'avancait au milieu des étincelles des serpenteaux, accompagné de chanteurs et de danseurs qui martelaient le sol sur un rythme nerveux. Une clarté rougeâtre éclairait le toit des maison ; les fusées et les feux d'artifice avec leurs panaches lumineux éclataient et se défaisaient dans l'air. Puis apparurent les serpenteaux, et les feux de bengale couraient devant la foule qui précédait le bœuf de velours noir, brillant d'éclats de miroir, de perles et de rubans multicolores. Puis le sol se mit à trembler sous les pieds qui battaient la chaussée au rythme de la danse nerveuse, scandée par les crécelles. Sur les têtes s'étaient les riches plumes ondulantes des *cabocles*. (Montello, 1987, p. 300).

(Montelo, 2005, p. 368-369). Traduction française : «Le personnage grotesque de la mère Catherine poursuivie par les serpenteaux faisait rire les enfants. » (Montelo, 1987, p. 300).

On ajoute à cela le fait que cette manifestation va au-delà d'une danse dramatique pour se réaliser dans un cycle rituel qui comprend le baptême du bœuf, sa vie et sa mort. Selon Borralho (2020, p. 36), ces rituels de la fête du *bumba-meu-boi* se fusionnent au calendrier des fêtes de l'église catholique et également au calendrier du *tambor de Mina*. De cette façon, cet auteur nous présente un calendrier consensuel qui peut varier selon le groupe et la ville dans laquelle il appartient : le samedi saint, première répétition; le 13 de juin (jour de la Saint Antoine), répétition générale avec la participation du public; le 23 de juin (la veille de la saint Jean) – baptême du bœuf, ce rituel marque sa résurrection; du 24 juin au 25 de juin, les présentations; le 26 de juillet (la fête de Sant'Ana), la mort du bœuf (marque la fin du cycle pour un nouveau départ l'année suivante). Il est important de signaler ici que le rituel de la mort du bœuf fini toujours par un festin communautaire, comme un symbole du sacrifice de la mort et de la répartition de la chair de l'animal.

Dans le roman de Josué Montello le *bumba-meu-boi* se présente le jour de la saint Jean, tout en accomplissant le rituel de sa résurrection, d'où nous pouvons aussi souligner la description que le narrateur fait du bœuf noir en velours, orné de miroirs. Cette caractéristique est aussi présente dans tous les groupes, car dans cette tradition le taureau est noir et porte une étoile sur le front, ce qui nous ramène ici au sujet de la transculturation narrative, établie par le dialogue entre la légende du *bumba meu boi* et le mythe du roi Dom Sebastião cité dans la deuxième partie de ce travail.

Nous avons observé que, dans le roman, cette manifestation, comme le carnaval, était également liée à la *Casa das Minas* et à la population noire que même marquée par les absurdités de l'esclavage trouvaient dans ce *folgado* un espace et un temps identitaires, comme nous le verrons dans ce texte :

Em redor, so gente do povo, a maioria negros, e todos eles entregues à folia, como se o tom das cantigas e o ritmo das danças os exprimissem e irmanassem, debaixo da claridade do luar que os fogos de artifício continuavam enfeitando.³⁴³

343 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 369. Traduction française : Des gens du peuple, des Noirs en grande partie, emportés par leur ivresse, s'exprimaient et fraternisaient au rythme des chants et des danses sous le clair de lune embelli par les feux d'artifice. (Montello, 198, p. 301).

La description des participants à cette fête populaire est aussi un témoignage du fait que le peuple noir trouvait dans ces *folgedos* un moyen de s'épanouir, malgré la souffrance causée par leur condition sociale :

Damião veio até à borda da calçada, para olhar melhor o folgado, fora do alcance dos rastilhos de fogo dos besouros, e nisto descobriu, no meio dos tocadores de zabumba, um crioulo alto, magro, e que trazia no rosto a sua máscara de flandres. Não dançava, como os demais companheiros. Conservava-se parado, a cabeça erguida, como enrijado ; mas as mãos e os braços dançavam por ele, na agilidade com que tocavam a zabumba. O cadeado que lhe fechava a máscara, à altura da nuca, devia tortura-lo com a sua fricção e o seu peso, caído para o pescoço, e ele tratava de espichar mais a cabeça, para ver se assim lhe atenuava o desconforto.³⁴⁴

Comme les autres manifestations populaires, la fête du *divino* et le carnaval, le *Bumba-meu-boi* se constitue également dans un espace identitaire où les « *brincantes* » s'amuse et extériorisent leurs frustrations et leurs douleurs. Dans ce lieu identitaire, ils inversent les rôles sociaux, comme dans un théâtre, où l'homme simple assume un rôle important, le captif devient libre, même quand il porte un masque de laiton, comme nous l'avons vu dans le texte ci-dessus.

Nous avons mentionné antérieurement que l'esclavage a brisé les liens qui rattachaient les Noirs à leur continent, l'Afrique. Cependant ce peuple a réussi à forger dans un nouvel espace une « culture propre » comme une forme de résistance ; à cette nouvelle culture, que Roger Bastide (1967, p. 130) appelle « culture nègre ». A partir de cette idée, nous pouvons donc affirmer que les fêtes populaires dans l'œuvre *Os tambores de São Luis* sont plus liées à cette population, à l'exemple de celles de la *Casa das Minas*, c'est pourquoi nous sommes ainsi conduits à parler de l'univers religieux *afro-maranhese* dans la prochaine section de ce chapitre.

344 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 369. Traduction française : Damien s'approcha du trottoir pour mieux voir, et il distingua parmi les joueurs de grosse caisse un grand Noir maigre qui portait un masque de laiton. Il ne dansait pas comme ses compagnons. Il restait immobile, mais ses mains, par l'agilité avec laquelle elles martelaient le tambour, semblaient danser pour lui. Le cadenas qui fermait le masque sur sa nuque devait le torturer par son poids et le frottement sur la peau l'obligeait à tenir sa tête raide pour en atténuer la gêne. (Montello, 1987, p. 301).

2.3. *L'univers religieux afro-maranhense*

L'univers religieux est éminent dans l'œuvre de Josué Montello, à *Largo do Desterro* et *Cais da Sagração*, le catholicisme, qu'il soit officiel ou populaire, puisque les églises et leurs prêtres sont mis en évidence par des personnages comme le père Pimenta et le père Dourado. Le major Ramiro Taborda est le gardien des rites liés à cette religion, car c'est dans cette église qu'il fait ses confirmations et ses professions de foi, en se mariant, en baptisant ses enfants et en célébrant son centenaire de vie. Les figures des autorités ecclésiastiques sont également assez mentionnées comme dans les passages du roman témoignant de la puissance qu'elles exerçaient dans la société de l'époque. Le protagoniste les connaissait de près et le fait qu'il appartenait à l'élite le rendait également important par ses contributions financières à l'église catholique.

Dans *Cais da Sagração*, c'est le catholicisme populaire qui prend plus de place à travers des personnages comme le père Dourado et Lourença, celle-ci, dévote de *santo Antônio* (saint Antoine), le saint des mariages pour les brésiliens. Ces deux personnages à travers leurs pratiques rituelles se constituent comme de véritables porte-parole de la religion catholique avec ses syncrétismes.

Le père Dourado est le curé de ce petit village, à la fois homme d'église et médiateur pour les gens de sa paroisse. La dureté de la vie, mélange de travail dangereux où pour certains, dont Maître Severino, la mer tient lieu de juge de paix, et la douceur des lieux sont en contraste permanent. Pour mettre un peu d'ordre et garder un ancrage dans les traditions, notamment les valeurs familiales et morales, le rôle du Père Dourado est primordial, car sachant manier aussi bien la confession que l'art de dénouer certains conflits dans le cœur des gens et des familles. C'est sa simplicité et son savoir d'homme d'église qui lui confèrent le respect et une certaine obéissance. Est-ce lui qui est à l'origine du drame qui se jouera dans ce roman ? Ou est-il simplement spectateur impuissant n'ayant pas su convaincre un Maître Severino perdu dans des jugements religieux personnels trop radicaux entraînant ainsi la perte de sa femme et un peu de lui avec ?

Ami de Maître Severino, le père Durado est un prêtre très conservateur qui partage les mêmes opinions que Maître Severino et qui trouve que le monde est perdu. Il ne veut plus recevoir les gens en confession parce que pour lui, les gens ne se repentissent plus. Il ne veut plus entendre ses pécheurs, sauf en cas d'extrême onction. Dans cette œuvre, ce sont les noms des saints catholiques qui sont évoqués, chacun correspondant à une situation, comme sainte Barbara dans les moments de fureur de la nature, ou encore *Nossa Senhora dos Navegantes (Notre-Dame des Navigateurs)*. Toutefois, ce fait n'empêche pas la présence des éléments des cultes afro-brésiliens ou amérindiens, à l'exemple de quelques rituels pratiqués par des personnages comme la Comadre Noca qui utilise des herbes pour guérir les maladies ou écarter le « mauvais œil ».

Ainsi, nous passerons du roman qui met en évidence le catholicisme officiel (*Largo do Desterro*) à celui d'une croyance plus populaire (*Cais da Sagração*) pour arriver à celui qui mettra en évidence les héritages du métissage de cette société, à travers les cultes d'origine africaine avec des éléments rituels des Amérindiens et des Blancs (*Os tambores de São Luís*), ce qui pour certains auteurs comme Roger Bastide (1967) constitue une sorte de « syncrétisme »³⁴⁵,

En arrivant en Amérique, les Noirs esclaves se sont retrouvés face à d'autres cultures, celles qui appartenaient à d'autres ethnies africaines et celle des Amérindiens. Ainsi, inévitablement il y a eu un mélange entre les croyances de ces différents peuples. Cette forme de syncrétisme a d'abord eu lieu entre deux systèmes religieux complètement différents : celui des Africains d'une part et d'autre part celui des Amérindiens, en même temps que ce phénomène s'est produit dans le système religieux africain lui-même, en introduisant des éléments « dahoméens dans le système *fanti-ashanti* ou d'éléments bantous dans le système *yoruba* », comme l'explique Roger

345 Nous estimons que l'emploi du terme « syncrétisme » par cet auteur ne signifie pas une combinaison plus au moins harmonieuse entre les religions en question, ce qui l'amène à utiliser parfois le mot « mélange » pour désigner certains phénomènes culturels et religieux en Amérique Latine. De ce fait l'auteur considère que les formes de syncrétisme varient de nature « lorsqu'on passe du niveau morphologique (syncrétisme en mosaïque) au niveau institutionnel (avec, entre autres, le système des correspondances Dieux africains-saints catholiques) et du niveau institutionnel au niveau des faits de conscience collective (phénomènes de réinterprétation). » (Roger Bastide, 1967, p. 159). Malgré ce classement, l'auteur postule que cette idée de syncrétisme religieux au Brésil a servi pour soutenir et réaffirmer la thèse de la « démocratie raciale » brésilienne.

Bastide (1967, p. 157), En outre, ce syncrétisme s'est produit au sein d'un système plus vaste, dans une société globale qui dominait et qui était chrétienne.

Ainsi, alors que se produisait ce contact entre la culture des esclaves noirs et la culture des Amérindiens (dont beaucoup étaient esclaves), se formait également le phénomène de l'évangélisation. Nous avons parlé dans les chapitres précédents que le but principal des colonisateurs, en plus de la conquête des terres était de rendre ces peuples chrétiens, ainsi tant les Noirs comme les Amérindiens étaient soumis à la religion chrétienne des Blancs.

Il est donc important de tenir compte du fait que, dans ce contexte, il y avait encore deux formes de christianisme : d'un côté les catholiques et de l'autre les protestants, ceux-ci plus précisément aux États-Unis et en Amérique centrale, alors que dans la majeure partie de l'Amérique du Sud prédominait le catholicisme. On observe ainsi une grande différence entre les pratiques religieuses des Noirs soumis à l'évangélisation protestante et ceux soumis à l'endoctrinement du catholicisme. Ce fait, selon Roger Bastide, (1967) soulève l'hypothèse qui justifie la disparition de certains cultes et de certaines manifestations culturelles dans ces pays qui avaient le christianisme protestant comme religion, Les protestants étaient plus sévères en ce qui concerne la préparation au baptême et l'acceptation en tant que membres de cette église. Alors que dans l'église catholique, les Noirs étaient baptisés même avant leur arrivée sur le continent américain, certains étaient baptisés sur le bateau et d'autres dès leur arrivée au port. En plus de ces deux formes de syncrétisme (catholique et protestante) Roger Bastide rappelle une troisième, celle avec le spiritisme.

Si d'un côté le régime de l'esclavage laissait quelques portes ouvertes afin d'éviter certaines révoltes, en acceptant certains africanismes dans les cultes catholiques, d'autre part, le Noir savait aussi que la seule façon d'ascensionner dans la société était aussi de rendre "son âme blanche" en assimilant d'une certaine manière la culture du dominant. En Amérique catholique, la pression évangélisatrice a été plus faible et les traits culturels africains ont pu se maintenir plus facilement, c'est ainsi que le "mélange" religieux s'est fait dans ce continent sous le nom de syncrétisme.³⁴⁶

346 Roger Bastide, *op. cit.*, p. 158-160.

Nous sommes ainsi amenés à être d'accord avec cet auteur lorsqu'il affirme que ce syncrétisme ne peut être considéré comme une fusion entre les religions, car la plupart de ces adaptations ont été forcées, ce qui donne lieu à une sorte de « coexistence d'objets disparates », car, les éléments du catholicisme sont juxtaposés dans des espaces de cultes des Noirs, ce que l'auteur appelle "syncrétisme mosaïque". Il y a encore un autre niveau de syncrétisme à considérer, c'est l'institutionnel, qui se produit dans un système des correspondances entre les dieux africains et les saints catholiques, ainsi, chaque *orixá* correspond à un saint catholique.

Bien qu'on trouve dans les cultes afro-brésiliens des influences de la « nation » *Gêge* dans certains États comme Bahia, l'influence *yoruba* est plus importante, ayant conservé seulement quelques traits culturels et linguistiques, comme la musique, les tambours et quelques détails vestimentaires. Dans ces cultes les dieux sont les *orixás/orisha* (origine Yoruba) et les *vodous*³⁴⁷ (origine *Gêge*), ayant l'existence d'un système de correspondance entre eux, par exemple, *Ogun* correspond à *Tobôco* ou *Gun* ; *Eshu* à *Elégba* ; *Yemanjá* à *Obotô* ; *Irôco* à *Lôco* ; *Ibeji* à *Tobossi*.³⁴⁸

Au Maranhão, la présence du culte dahoméen est plus forte, car nombreux sont les *terreiros* de *tambor de Mina* d'origines diverses qui pratiquent des rituels *Nagô*, *Angola*, *Cambinda* et *Fanti-ashanti*. noms des principales nations brésiliennes. Il est important de signaler aussi l'existence d'autres cultes qui mélangent des rituels amérindiens, comme la *pajelança* ainsi que les *terreiros d'umbanda*.

La *Casa das Minas* est le nom du plus ancien *terreiro de mina* que l'on connaisse. On confond communément le *tambor de Mina* avec le *tambor de Crioula* qui ne se constitue pas en une religion, mais plutôt en une manifestation afro-brésilienne qui a ses origines semblables à celles des danses pratiquées par les esclaves *bantous*, comme le *Bambelô*, le *Jongo*, le *Batuque* ou la *Samba*, ce dernier se caractérise par ses *umbigadas*

347 Selon Roger Bastide (1967, p. 140), les vodouins adorés dans les cultes de la *Casa das Minas* sont divisés en familles, comme au Dahomey : « Ils représentent les forces de la nature, viennent s'adjoindre – à l'intérieur de la famille Dahomé – les Ancêtres du lignage des rois d'Abomey, transformés en Vodoun, et qui reçoivent exactement le même culte qu'eux, ainsi Zomadonu, Agongona, Zaka, Dosu Agaja... ce qui permet de penser que les fondateurs de la Maison appartiennent à la famille royale. »

348 *Ibid.*, p. 139. Le Tobossi ou petites filles.

(rencontre des nombrils).³⁴⁹ Nous trouvons aussi dans le *Tambor de Crioula* ces *umbigadas* avec le nom de *punga* ou *pungada*.

Ce « tambour » consiste en une danse circulaire composée par des femmes, les *coreiras*, qui dansent au son des instruments joués par des hommes, les *tocadores*. Ces instruments se constituent en un ensemble de tambours, appelé *parelha* (*tambor grande*, *tambor meio* et *tambor crivador*), les *matracas* et le *pandeiro*. Les femmes portent de longues jupes avec des motifs floraux et chemisiers blancs ornés de dentelles, et portent des accessoires colorés comme des colliers et bracelets, des fleurs et un chiffon sur la tête, le *toço*, tandis que les hommes portent généralement une chemise imprimée avec des couleurs vives.

Différemment du *Tambor de Mina*, le *Tambor de Crioula* ne possède pas de place ni de date fixe pour ses présentations, qui peuvent être vues à n'importe quel moment de l'année, partout au Maranhão. On le voit plus souvent dans la période du carnaval et des fêtes *juninas*. Un autre facteur divergent est que celui-ci ne possède pas des rituels d'invocations de divinités, bien qu'il soit connu comme une manifestation de reconnaissance et d'hommage à São Benedito.³⁵⁰ Dans le roman *Os Tambores de São Luís*, nous trouvons une référence à ce saint et aucune citation directe sur cette manifestation populaire, mais nous pouvons supposer que, vu ses origines, elle pourrait bien être parmi les *folgedos* mentionnés dans ce passage :

Ouviu-se até muito tarde o bater dos tambores da Casa-Grande das Minas, e houve cheganças, fandangos, congos e torés nos terreiros da cidade, à revelia da vontade do chefe de policia, que tinha mandado acabar com os folgedos dos negros.³⁵¹

Dans ce passage nous observons que non seulement le narrateur voudrait mettre en évidence les manifestations populaires de la ville, comme aussi informer aux lecteurs la

349 Roger Bastide, *op.cit.*, p. 180.

350 Em 2007 o *Tambor de Crioula* a été reconnu comme forme d'expression et patrimoine culturel immatériel du Brésil par le *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)* et en 2016, la loi 13.248, a établi la date du 18 juin le jour du *Tambor de Crioula*.

351 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 515. Traduction française : (...) on entendit retentir jusqu'à tard dans la nuit le battement des tambours de la Casa das Minas et sur tous les terre-pleins sacrés de la ville, les Noirs dansèrent *cheganças*, *torés*, *congós*, *fandangos*, bref toutes les danses qui avaient été interdites par les autorités. (Montello, 1987, p. 411).

façon d’agir des forces de l’ordre à l’égard des Noirs, en interdisant toutes les formes de manifestations et cultes propres de leurs origines. Au Maranhão, avant l’abolition de l’esclavage, les festivités organisées à la *Casa das Minas* étaient secrètes, en vue de leur interdiction et des persécutions subies par ses membres, qu’ils soient esclaves ou libres. Cette interdiction est également citée par Roger Bastide (1967, p. 104), qui affirme que cette prohibition serait la cause de la disparition des cultes africains dans certains pays en Amérique, à l’exemple de l’Uruguay, en 1807.

Une des façons que ce peuple a trouvé pour continuer à cultiver leurs divinités a été de les assimiler aux saints catholiques, toutefois, nous ne pouvons pas dire avec précision en quelque moment et en quelque mesure que cette assimilation est devenue plus catholique ou plus liée aux religions africaines. Par exemple, Notre-Dame du Rosaire dans le culte *Yoruba* est devenue *Obatala* et *Yemanjá*. Au Brésil, nous trouvons la présence des nombreuses églises catholiques construites par des Noirs. L’église *Nossa Senhora do Rosário*, aussi connue comme église *Nossa Senhora dos Pretos* à Sao Luís est un exemple de cette assimilation. Dans le roman *Os tambores de São Luís*, nous trouvons un passage qui illustre bien la dévotion des esclaves à cette sainte catholique :

Mas foi ele quem teve a idéia de erguer-se uma capela para Nossa Senhora do Rosário, além de ter feito a imagem da santa em pinho-de-riga, que desbastou a canivete e ainda encarnou, com traças de santeiro consumado.³⁵²

Dans ce même roman, l’auteur a trouvé un moyen de raconter une partie de l’histoire de l’église *Nossa Senhora do Rosário dos Pretos* :

Disso tudo resultou que, para empossar-se, dom Manuel teve de deixar de lado a Sé, mais adequada à imponência da cerimônia, e optou pela igreja do Rosário, que a piedade dos pretos edificara perto do mar, no começo da rua do Egito.³⁵³

352 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 33. Traduction française : Il eut l’idée de construire une chapelle à Notre-Dame-du-Rosaire, et de surcroît, il fit une statue de la sainte en bois de pin qu’il tailla au canif, et colora même avec le brio d’un sculpteur chevronné. (Montello, 1987, p. 28).

353 *Ibid.*, p. 66. Traduction française : En conséquence, pour son intronisation, Dom Manuel dut renoncer à la cathédrale, qui eût parfaitement convenu au faste de la cérémonie et opta pour la petite église du Rosaire, construite grâce à la piété des Noirs, près de la mer, au début de la rue de l’Egypte. (Montello, 1987, p. 57).

Comme mentionnée dans le roman, cette église fait partie d'un groupe d'églises brésiliennes construites au XVIII^e siècle par des confréries d'hommes noirs, celles-ci fonctionnaient comme une forme d'insertion des Noirs dans la société, puisqu'ils ne pouvaient pas fréquenter l'église des Blancs. Elles servaient aussi de protection à leurs membres, car ils créaient un réseau de relations au sein de cette communauté. Un autre fait important cité dans ce passage est que pendant le XIX^e siècle, l'église a été utilisée comme matrice de la ville, tandis que la Cathédrale, frappée par la foudre, passait par des travaux de reconstruction³⁵⁴. Dans le roman, Damião, accueilli par le père Policarpo, trouve dans cette église, le seul lieu où il se sent assuré et respecté par ceux qui la fréquentent, avant de connaître la *Casa das Minas*.

La *Casa das Minas*, bien qu'elle ait déplacé ses fêtes selon le calendrier national, est l'une des rares exceptions de cette assimilation, car les entités spirituelles de cette Maison ne sont pas liées à des saints catholiques. Il a eu une certaine dissimulation des fêtes originales pour que le culte des *voduns* se passe inaperçu.³⁵⁵ De cette façon, les fêtes d'anniversaires des *voduns* sont organisées le jour d'un saint catholique, avec l'argument que chaque entité vénère un ou plusieurs saints de cette église. Selon Ferretti (1996, p. 138), nombreux sont les participants aux *terreiros de tambor de Mina* qui se reconnaissent comme des catholiques et suivent les rituels du catholicisme populaire, préservant ainsi certaines traditions comme celle des autels aux saints.

Soutenu par les études de l'anthropologue Nunes Pereira (1893-1985), Josué Montello dans son roman utilise plusieurs éléments qui composent l'univers de La *Casa das Minas*, qui dans le récit n'est plus un espace, la Maison devient comme un personnage d'une importance phénoménale, et c'est à partir d'elle que se diffusent les sons des tambours qui donnent la cadence au roman. Cet univers s'étend dans l'œuvre du début à la fin, comme une tentative de familiariser le lecteur avec les éléments propres de la culture *afro-maranhense* de l'époque coloniale, tout en présentant des personnages comme la *nôche* (mère ou prêtresse, celle qui gouverne la *Casa das Minas*) et leurs *voduns*; les

354 São Luís – Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos | ipatrimônio. (s. d.). Consulté le 13 mai 2022, à l'adresse <http://www.ipatrimonio.org/sao-luis-igreja-de-nossa-senhora-do-rosario-dos-pretos>

355 Roger Bastide, *op.cit.*, 1967, p. 140.

noviches (les filles de saints et auxiliaires) ; des instruments de musique tels que les *ogãs*, les *cabaças* et les tambours ; en plus des fêtes, des chants et des danses.

Ces tambours sont des marqueurs d'unités perdues, puisqu'ils constituent l'élément symbolique permettant le retour aux différents mondes représentés dans le roman : le monde unifié (l'Afrique et le *quilombo*) ; le monde réunifié (la *Casa das Minas*) ; et séparant ces deux-là, le monde scindé (*senzala*, séminaire, *Liceu Maranhense*, journaux, bibliothèque, forum et autres institutions qui apparaissent dans le roman) ; comme l'explique bien Arthur Anselmo (1977), *apud* Gerson Lindoso (2009, p. 60).

Ainsi, la *Casa das Minas* sera vue ici non seulement comme le point de référence de la culture afro-maranhense, mais aussi comme l'espace d'unification où se trouvent ces mondes, permettant ainsi de découvrir leur identité, comme nous pouvons le constater dans ce passage où le protagoniste Damião pour la première fois de sa vie a la sensation de marcher sur le sol africain, comme une prise de conscience de ses origines :

Do meio da varanda, a nochê o fitava, já com o xale caído para os antebraços, e veio se aproximando dele, sem que as danças se interrompessem. Pela primeira vez na vida, Damião experimentava a sensação física de que pisava no chão africano. Dir-se-ia que falava dentro dele, nas raízes de seu ser, o sentimento atávico da condição original. Era ali um negro entre os negros, e tudo em redor contribuía para aguçar-lhe no espírito a consciência da raça – no cheiro dos corpos que se movimentavam, na chama das velas votivas, na água pura das jarras, no êxtase dos semblantes dominados pelos voduns, no saltitar dos pés descalços, na sonoridade dos búzios nos braços das noviches, e sobretudo no bater dos tambores, que tinham agora um tom marcial de desafio, canto augural e trompa guerreira, e a que se misturava a harmonia das vozes, no coro das lítanias. Essas vozes alongavam-se em lamentos, como suplicas desesperadas. Logo os tambores cresciam, suplantando a plangência do canto com o seu bater viril, e eram acompanhados pelo tinido dos ogãs e o sacolejo das cabaças, enquanto as noviches rodopiavam, obedecendo à marcação das pancadas, e toda a casa se contagiava desse compasso, dando mesmo a sensação de que as pilastras da varanda estremeciam com ele, no mesmo tantantã ritual. Pela excitação de quantos ali estavam, Damião reconheceu, num relance do olhar, que os outros negros sentiam o que ele sentia. (...) Muitos deles, ou quase todos, só teriam a contar, como lembranças da vida, uma crônica de sucessivas humilhações e amarguras. Mas ali se transfiguravam, repostos na sua aldeia africana.³⁵⁶

356 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 283. Traduction française : Du milieu de la véranda, la grande prêtresse l'observait, son châle descendu sur ses avant-bras, et elle vint vers lui, sans que les danses s'arrêtent. Pour la première fois de sa vie, Damien avait la sensation de fouler le sol africain. On eût dit qu'au plus profond de son être le sentiment atavique de sa condition originale exprimait. Ici il était un Noir parmi les Noirs et tout, autour de lui, contribuait à aiguïser dans son esprit la conscience de sa race – l'odeur des corps qui s'agitaient, la flamme des bougies votives, l'eau pure des jarres, l'extase des visages

On peut encore observer, dans ce même passage, la congrégation d'un peuple marqué par les mêmes amertumes de l'esclavage, qui y trouvait plus qu'une occasion de loisir, de retrouvailles, ou de profusion de foi : les Noirs recherchaient une chance de survivre. Ils formeraient là une communauté à part, car certaines de ces femmes qui recevaient les *voduns*, ainsi que les hommes qui jouaient du tambour, ne se voyaient plus en cet endroit comme des esclaves, ils étaient libres. Ils étaient en train de composer une partie importante de l'histoire des *maranhenses*, sans avoir conscience de ce qu'ils faisaient, ce qui peut être compris aujourd'hui comme une forme de résistance culturelle et de préservation de l'identité de ce groupe.

Dans ce sens, on peut dire que la mythologie permet aussi des reconstitutions historiques, comme l'affirme Malinowski (1975, p. 120), *apud* Ferretti, 1996, p. 130) : « la mythologie représente une carte légale de la communauté et est un élément fondamental d'organisation du groupe et d'interaction sociale ». Un aspect important pour Ferretti est la préservation du nom des divinités, car pour cet auteur, à partir de cette préservation on peut créer l'hypothèse de l'existence d'un lien entre la Maison et la famille royale d'Abomey. L'auteur nous informe également de l'existence d'une version que la Maison aurait été fondée par Mère Maria Jesuina, nom brésilien de Na Agontimé, reine du royaume du Daomé (aujourd'hui Bénin), née en 1770, en Afrique et adoratrice de « *Zomadônu* », divinité protectrice de la Maison.

Ces références sont des sources historiques importantes qui peuvent également être mentionnées dans un texte littéraire, à l'instar de ce qu'a fait Josué Montello dans son roman, en se référant à la fondation de la *Casa das Minas*, tout en décrivant la façon de s'habiller des *nochês* et des *novices*, le rite de l'eau sacrée et sa fondatrice, la Mère Maria Jesuina et son *vodum Zomadônu*, transcrit par l'auteur comme *Zamadone* :

dominés par les esprits, le sautillerment des pieds nus, le cliquetis des coquillages au bras de novices et surtout les battements des tambours qui maintenant avaient un ton martial de défi, de chant prophétique et de trompe guerrière, auquel se mêlait l'harmonie des voix, dans un cœur de litanies étouffées bientôt par le battement viril des tambours. Les novices tournées sur elles-mêmes, selon un tempo vigoureux, et ce rythme contagieux gagnait toute la maison. A l'excitation de tout ce qui se trouvait là, Damien perçu instantanément que les autres Noirs sentaient exactement tout ce qu'il ressentait lui-même. (...) Nombre d'entre eux, presque tous même, n'auraient plus conter de leur vie qu'une chronique d'humiliations et d'amertumes réitérées. Mais ici ils se transfiguraient, réintégrés à leur village africain. (Montello, 1987, p. 234).

Entretanto há quem retroceda a Casa das Minas a eras mais distantes, como de mais longe viriam as noviches vestidas de branco, trazendo na cabeça os cântaros de barro com agua recolhida na Fonte do Apicum e que se destinava às jarras sagradas. Entre estas, sobressaia a maior de todas, consagrada ao vodum Zamadone.³⁵⁷

Dans un autre passage, le narrateur fait défiler les *voduns*, soulignant le rituel d'initiation des *nochês*, comme les références déjà données par les auteurs cités ici, comme Ferretti et Roger Bastide:

Cada uma tinha sido assistida, depois de convenientemente iniciada, por um vodum poderoso. E por isso Abeju, Loco, Ajautô, Agongone, Coicinacaba, Sepazin e Toça, cada um a seu tempo e na sua hora, haviam baixado àquele mesmo terreiro, em presença de sua nochê, quando brilhavam as velas e retumbavam os tambores.³⁵⁸

La présence des noms des *voduns* est de grande importance, non seulement pour le lecteur *maranhense*, mais pour tous ceux qui désirent connaître davantage l'univers afro-brésilien, car en citant ces éléments de cette culture l'auteur suscite la curiosité et le désir de mieux comprendre ces organisations afro-religieuses qui ont tant contribué à la formation de l'identité de ce pays et qui dans de nombreux États ont été oubliées. Selon Pierre Verger (1952, p. 159) *apud* Ferretti (1996, p. 58), São Luis est le seul endroit en dehors de l'Afrique où sont connues et cultivées les divinités de la famille royale d'Abomey. L'auteur nous informe encore qu'à Trinidad, en Haïti, il existe une maison de culte d'origine dahoméenne avec les mêmes *voduns* connus dans la *Casa das Minas*.

Divers sont les passages où le narrateur cite la *Casa das Minas*, mais c'est dans le chapitre vingt-quatre du roman que l'auteur, s'appropriant de la mémoire collective, nous délivra quelques détails allant de l'espace dans sa forme physique, comme son emplacement et son origine, jusqu'à la description de certains rites et coutumes de cette

357 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 280. Traduction française : Toutefois, certains font remonter cette Maison des Mines et l'arrivée des novices vêtues de blanc, portant sur la tête les jarres d'eau puisées à la source d'Apicum, à la nuit des temps. Celles consacrées à l'*esprit* Zamadone était la plus grande de toutes. (Montello, 1987, p. 232).

358 *Ibid.*, p. 284. Traduction française : Chacune avait été assistée, après avoir été dûment initiée, par un *esprit* tout-puissant. Et c'est ainsi qu'Abeju, ou Loco, Ajaouto, Agongone, Coicinacaba, Sépazin et Toça, chacun à son heure, étaient descendus sur ce terre-plein en présence de la grande prêtresse. (Montello, 1987, p. 235).

Maison. On peut ainsi affirmer que ce chapitre, par ces références culturelles et historiques fait du roman *Os tambores de São Luís* une source de connaissance de l'histoire du Maranhão, soutenue par d'autres recherches, comme celles de César Marques et de João Francisco Lisboa sur l'urbanisation de la ville de São Luís.

Après la narration sur l'emplacement exact de la *Casa das Minas*, le souci de l'auteur est de décrire la disposition spatiale interne de celle-ci. Et c'est de ce passage descriptif, riche en détails importants, que nous pouvons tirer quelques éléments qui confirment les études qui affirment qu'elle aurait plus de deux siècles :

No rodar do tempo, a casa não mudou. O que era ontem, na época do cativo, continua a ser hoje, na época da liberdade com o mesmo corredor comprido, as mesmas salas e quartos, o mesmo santuário, e o mesmo terreiro de chão batido, que se pontilha de velas votivas durante a noite, e a que dão sombra, durante o dia, os ramos torcidos de uma cajazeira sagrada. Entra-se ali pela porta da rua de São Pantaleão. E o que logo se vê, ao chegar à varanda, depois de atravessar o corredor atijolado, são os tambores rituais, de pé, em numero de três, ocupando o fundo à esquerda e comendo a base de um triângulo, cujo vértice é o encontro das paredes. Um longo banco de madeira sem recosto acompanha a parede que olha o quintal.³⁵⁹

Cette description de la Maison, avec un espace central, est confirmée par l'étude de Roger Bastide qui constate que, comme les cultes afro-américains en Haïti, les cérémonies de la *Casa das Minas* se déroulent dans la cour intérieure. Au Maranhão et dans d'autres villes du Brésil on appelle cette cour de *terreiro*. Selon Ferretti (1996, p. 57), cette disposition architecturale ressemble à ce que l'auteur appelle « *compound* », constructions traditionnelles du Nigeria et du Bénin. Dans cet espace se trouve la « *cajazeira sagrada* », un arbre fruitier de grande taille, élément du culte, également cité par Ferretti (1996, p. 72).

Le texte suit dans sa description révélant quelques détails, cette fois plus tournés vers les coutumes et les rituels de la Maison, comme la présence d'un sanctuaire, l'état de

359 Montello, *op.cit.*, 2005, p. 279. Traduction française : Au fil du temps, la maison n'a pas changé. Ce qu'elle était hier à l'époque de l'esclavage, elle l'est aujourd'hui, à l'époque de la liberté – avec le même couloir allongé, les mêmes pièces, le même sanctuaire et le même espace de terre battue, pointillé de bougies votives, la nuit, et ombragé par un spondias sacré, le jour. En rentrant par la rue Saint-Pantaléon, ce que l'on aperçoit tout de suite, ce sont les tambours rituels ; ils sont trois, debout, et forment la base d'un triangle dont le sommet est l'angle des deux murs du fond. Un long banc de bois occupe la paroi qui regarde le jardin. (Montello, 1987, p. 232).

purification et de transe des participants, l'arrivée des *voduns*, ainsi que la présence de la maîtresse de maison, la *nochê*, et les *noviches*, les sœurs, portant quelques accessoires qui constituent des éléments fétiches du culte. Le narrateur mentionne encore quelques instruments:

Por trás do banco, está a sala fechada onde se esconde o santuário, e a que os negros só penetram em estado de pureza, na companhia da nochê, ou dona da casa, e das noviches, as irmãs, estas ultimas trazendo nos braços as pulseiras de búzios, e no pescoço os colares coloridos que a nochê lhes preparou. De noite, quando baixam os voduns, estrondam os tambores tocados ritualmente pelos runtôs, enquanto sacolejam as cabaças e retinem os ogãs, estes últimos vibrados por mãos de mulher.³⁶⁰

Quelques éléments, propres à ce culte, sont aussi présentés à la première page du roman, plus précisément au premier paragraphe, comme un moyen de placer le lecteur dans cet univers qui domine toute l'œuvre: « (...) e ele via ainda os três tamboeiros, no canto esquerdo da varanda, rufando forte os seus instrumentos rituais, com o acompanhamento dos ogãs e das cabaças (...) »(p. 15). Selon Ferretti (1996, p. 84), dans la *Casa das Minas*, les instruments d'accompagnement utilisés les jours de *toque*³⁶¹, comme les *ogãs* et les *cabaças*³⁶², sont joués par des femmes, comme le souligne le narrateur dans le roman, tandis que les hommes ont la fonction de jouer des tambours.

360 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 180. Traduction française : Derrière, se trouve la pièce fermée où se dissimule le sanctuaire auquel n'ont accès que les Noirs en état de pureté, accompagnés de la grande prêtresse, maîtresse de la maison, et les novices, ou sœurs, couvertes de bracelets de coquillages et de colliers multicolores. (Montello, 1987, p. 232).

361 Les fêtes de la *Casa das Minas* sont des cérémonies réalisées les jours des saints catholiques en hommage aux *vuduns*. Le jour de « *toque* » correspond au jour de la fête où on fait sonner les tambours, ceux-ci, en nombre de trois (« *hum* », le plus gros ; « *humpli* », le moyen et « *gumpli* », le plus petit) sont accompagnés par des chansons en langue *gêge* et des danses, selon la divinité honorée. Le terme « *runtôs* » dans le roman de Josué Montello fait référence au « *huntôs* » les « *tocadores* » et « *huntô-chefe* » la personne qui joue le plus grand des tambours. Selon Pacheco (2004, p. 20), ces tambours sont semblables à ceux trouvés au Bénin et à Haïti.

362 Le mot « *ogã* » vient du Yorubá et signifie « maître de ma maison », dans les religions afro-brésiliennes, le terme est destiné à celui qui, dans les moments de transe, s'occupe de la maison. Bien qu'il joue et chante en évoquant les entités, il n'est pas en transe. Dans le roman, le mot est utilisé pour désigner l'instrument de musique qui a la fonction d'initier le « *toque* ». également appelé « *agogo* », ou « *ferro* ». C'est une sorte de cloche en métal aussi d'origine yoruba. Selon Yasmin Estrela Sampaio (2021, p. 3, dans le *candomblé* est appelé *Gã* », responsable pour initier le « *toque* » des *orixás* pendant les cérémonies, marquant le rythme des chansons. La « *Cabaça* » ou « calabasse », aussi connue comme « *xequerê* », est un instrument de percussion originaire de l'Afrique de l'Ouest, fait à partir du fruit de l'arbre du même nom. Il est couvert par un filet de graines, coquillages ou perles. Contrairement les « *gãs* », les « *cabaças* » de la *Casa das Minas* peuvent être jouées par d'autres personnes, tant que ce sont des femmes.

Ceux-ci, bien qu'ils ne reçoivent pas de *voduns*, doivent également passer par le rituel d'initiation comme le font les *vodunsis*. Nous remarquons que les tambours sont présents dans la plupart des passages, de ce fait, l'insistance sur cet élément nous donne l'idée de son importance dans ces cultes.

Le romancier se sert ainsi de la littérature pour rétablir la mémoire de ces femmes et de ces hommes qui dans l'œuvre gagnent des noms ; ce sont des personnages fictifs dans un contexte réel et ce dialogisme fait de l'œuvre une référence indispensable dans la recherche de l'identité, dans la compréhension de la société *maranhense*, avec ses mythes qui, jusqu'à aujourd'hui, influencent la façon de vivre et de voir le monde. L'auteur tient à montrer que sont ces hommes et ces femmes qui ont construit cette société et qui ont fait chanter les tambours qui continuent à résonner et à imprégner l'imaginaire *maranhense* :

(...) e eis que ressoam os tambores do querebetã da rua de São Pantaleão, graves nervosos, compassados, guardando intacto o seu batuque primitivo, e que hoje reúne os negros livres como outrora reunia os negros escravos. Sobretudo os negros escravos. E estes vinham aos dois, aos três, ou sozinhos, protegidos pelas sombras das ruas desertas, e ali reencontravam seus deuses, seus cantos e seus irmãos. Esqueciam-se do cativo, não tinham mais senhores nem feitores, e sim voduns, que os habitavam e protegiam. Pouco importava que trouxessem no corpo as marcas das cangas, dos libambos, dos vira-mundos, das gonilhas e das gargalheiras. Ou que ali entrassem com as mordanças e as máscaras de flandres. Os tambores retumbavam, e eles, os cativos, eram novamente os donos de suas horas, senhores de suas vontades.³⁶³

C'est de cette façon que ce peuple a trouvé un moyen de manifester le peu qu'il pouvait préserver du patrimoine culturel africain, à travers les croyances religieuses, les pratiques culinaires et les danses au rythme des tambours, ces derniers sont décrit au-delà de simples instruments de musique, il sont personnifiés, ils sont si importants, car, comme les êtres, ils deviennent dans ce roman comme des entités qui font le lien entre ce peuple et ces ancêtres, les sons des tambours en plus de servir pour le plaisir et le culte ont

363 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 281. Traduction française : Les tambours du *quérébétan* de la rue Saint-Pantaléon ont gardé intact leurs battements primitifs qui aujourd'hui rassemblent les Noirs libres, comme jadis il rassemblait les esclaves. Surtout les esclaves qui venaient, par deux, par trois, ou seul, protégés par les ombres des rues désertes, retrouver là leurs dieux, leurs chants et leurs frères. Ils oublièrent leur captivité, ils n'avaient plus de maître, mais des esprits pour les habiter et les protéger. Peu leur importaient les marques qu'avaient laissées sur leurs peaux les carcans, les colliers, les fers, les jougs et les chaînes. Ou de se présenter avec leurs bâillons et leurs masques de laiton. Dès qu'ils entendaient battre les tambours, ils redevenaient maîtres de leur temps, seigneurs de leurs désirs. (Josué Montello, 1987, p. 232-233).

également été utilisés comme langage. Selon Wilson Martins, ils marquent dans le roman la succession des épisodes de la vie de Damião, en accompagnant ses métamorphoses existentielles. « Ce sont les horloges cosmiques qui, commençant à l'entendre dès son arrivée à São Luís, continuaient à le marquer à chaque heure, dans les années à venir, jusqu'à la nuit pleine de prédictions où le roman commence et se termine »³⁶⁴.

Nous avons donc, une fois de plus, été conduit à privilégier une approche pluridisciplinaire pour analyser l'œuvre de Josué Montello. Ainsi, Histoire et Littérature s'approchent, se rencontrent et se complètent dans divers aspects, car la vie quotidienne et la vie réelle font partie du travail littéraire et historique. Cependant, la principale caractéristique qui les distingue c'est le fait que, plus que tout autre, le discours littéraire résulte d'une conscience esthétique, c'est-à-dire, qu'il est basé sur le réel, mais n'a aucun engagement envers celui-ci, car il vise toujours à établir l'effet artistique requis par le texte littéraire. En revanche, l'histoire, visant le statut de la science, vise à ce que sa construction verbale corresponde à la vérité, ou plutôt, soit basée sur des preuves et des faits qui sont susceptibles d'être vérifiés, car ainsi, le discours littéraire, en adhérant au discours historique, en fait la matière première de la construction de son univers interne.



Figure 9: Caboclo de pena du bumba-meu-boi - photo de l'auteur

364 W. Martins, 2005, dans la préface de l'édition de quarante ans du roman *Os tambores de São Luís*. in Montello, Josué, 2005.

Chapitre III - Les traductions françaises de *Cais da Sagração et Os tambores de São Luis*

Dans ce chapitre nous partons de l'idée que les manifestations artistiques, y compris la littérature, sont les meilleures représentations de la culture d'un pays. En effet, nous accédons à la plupart des informations concernant les éléments spécifiques d'une autre culture grâce à la traduction d'œuvres littéraires qui nous permettent de dépasser les frontières linguistiques. Cependant, il faut considérer que la traduction n'a pas que la langue comme matière, mais aussi toute une charge culturelle que celle-ci porte.

La langue portugaise a été introduite au Brésil à l'époque de sa colonisation, en 1532. Néanmoins, cette langue a subi d'importantes transformations dès son arrivée. En effet, à travers le contact avec les langues des premiers habitants de ce pays, les Amérindiens, et, plus tard, au contact de celles du peuple africain, et d'immigrés de diverses origines, elle en a été fortement enrichie. Ainsi, la langue que l'on parle aujourd'hui au Brésil est le résultat de plusieurs faits historiques, politiques et sociaux, mais surtout de la fusion de ces trois bases linguistiques et culturelles.

Dans l'œuvre de Josué Montello nous trouvons des mots d'origine Tupi³⁶⁵ comme *capim, cupim, mingau, guri, caatinga, curumim, moqueca*. La plupart des mots concernant la flore et la faune brésilienne trouvés dans son œuvre, sont aussi d'origine indienne, par exemple : *abacaxi, buriti, carnauba, mandacaru, mandioca, sapé, taquara* et plusieurs noms d'arbres comme *peroba, canjarana, caroba, imbuia, jacarandá, araticum, ipê, cipó*, de même que de nombreux noms de fruits comme *pitanga, maracujá, jaboticaba, caju*. Nous trouvons également des noms d'animaux de la faune brésilienne : *capivara, quati*,

365 Pour établir une communication efficace entre des peuples de différentes cultures, au Brésil, on parlait la langue *geral*, aussi appelée langue *brasílica*. Cette langue était à la base le *Tupinambá*, une des principales langues amérindiennes, qui a subi plusieurs altérations par les jésuites dans le but de la simplifier et de la rendre plus compréhensible partout dans le pays. De cette manière, les langues de communication au Brésil colonisé étaient à la fois le Portugais et le « Tupi ». Il est important de dire que pendant une certaine période, cette dernière a été plus diffusée que la langue européenne, car elle a été adoptée par les portugais et leurs descendants. Au cours du XVIII^e siècle, la langue *geral* se retrouve en position de faiblesse : tout d'abord avec l'expulsion des jésuites, puis suite à l'arrivée de très nombreux immigrants portugais, poussés par la fièvre de l'or et par l'appât des pierres précieuses. Cependant, le fait le plus important qui a contribué à la disparition de cette langue a été un décret imposé par le Marquis de Pombal, en mai 1757, dont les décisions ont été appliquées initialement aux États du Pará et du Maranhão. Un an plus tard, le portugais est devenu la langue officielle de tout le Brésil et toutes les autres, désormais, furent interdites. De la langue *geral* il ne reste aujourd'hui que quelques mots dans le portugais du Brésil.

tatu, sagüi, ceux de la plupart des serpents comme *caninana, sucuri*. Pour les noms de poissons, on peut citer *acará, piranha*. Les noms de la plupart des oiseaux : *curiango, curió, sabiá*, les noms de lieux comme *Aracaju, Araçagy, Guanabara, Carioca, Tijuca* sont aussi d'origine *Tupi*. Il est intéressant de citer quelques personnages de légendes amazoniennes comme le *saci* et la *caipora* très exploités par cet écrivain.

En ce qui concerne le vocabulaire apporté par les esclaves, on peut distinguer deux langues africaines qui ont eu un rôle très important dans la formation de la langue du Brésil : le *Iorubá*³⁶⁶, très pratiqué dans l'état de Bahia, surtout pour le registre du *candomblé* (religion amenée par les esclaves à l'époque de la colonisation), à l'exemple du mot *orixá*, ou des noms de plats typiques comme *vatapá, abará, acará, acarajé*. Plus utilisé dans tout le pays nous avons le *Quimbundo*³⁶⁷, aujourd'hui intégré au vocabulaire général à travers des mots comme *caçula, cafuné, molambo, moleque, banguê, senzala, mocambo, maxixe, samba*, parmi d'autres.

Cette diversité ne s'arrête pas au lexique d'origine amérindienne ou africaine, étant donné qu'on observe au Brésil une différence dans la manière de parler entre deux personnes de la même région, mais de niveau social différent. En même temps, on trouve des ressemblances entre deux personnes de différentes régions mais qui ont le même niveau culturel. D'après Teyssier (1999), il existe différents niveaux dans la langue portugaise parlée au Brésil, au premier niveau la langue des personnes cultivées (celles qui ont des diplômes universitaires) ; puis la langue vulgaire, urbaine, parlée par les masses citadines ; et pour finir la langue parlée dans les zones rurales, loin des grandes villes.

Nous nous intéressons ici à la langue portugaise parlée dans le nord-est du Brésil, puisque celle-ci se différencie un peu de la langue parlée dans le reste du pays. Il est important de signaler que, comme l'a dit Teyssier (1999), il existe une grande différence entre la langue parlée par les brésiliens de la zone rurale et ceux de la zone urbaine, même s'ils habitent la même région.

Selon Coelho (1999), le portugais parlé au Brésil depuis le XVI^e siècle a connu deux tendances qui s'opposent, à savoir, une qui permet des modifications rapides, comme

366 Langue parlée au Nigeria.

367 Langue parlée en Angola.

résultat des faits sociaux, et une autre qui se développait lentement, de manière à rendre la langue moins innovatrice. Il y a eu dans ce pays, d'une part la langue imposée par les européens, qui a été apprise par le peuple de façon rapide et sans étude, d'autre part une langue plus conservatrice, issue de diverses parties du Portugal. Comme la majorité de la population de ce pays était rurale, on peut dire que la langue héritée par les brésiliens est d'origine rurale. Cependant, il faut pas négliger que la langue des colonisateurs a également subi des interférences issues de diverses régions de leur pays d'origine.

Au Brésil comme partout dans le monde, les langues parlées par des communautés plus développées d'un point de vue socio-économique sont vues comme les plus prestigieuses, car le processus de reconnaissance d'une norme est dû à la consolidation d'un certain pouvoir. Un phénomène très courant au Brésil est le préjugé linguistique dont le portugais du Nord-est s'en trouve méprisé par une partie des brésiliens du Sud-est et du Sud du pays. Comme le préjugé linguistique est lié au statut social, le parler de la population *nordestine*, principalement de la zone rurale, souffre d'un autre préjugé, celui des citoyens qui considèrent le leur supérieur.

Dans ce travail, nous estimons que culture et langue ont le même poids dans la traduction, car cette dernière nécessite la connaissance de la langue ainsi que celle de la culture dont cette langue en est l'expression. Par ailleurs, il faut tenir compte du rôle que la traduction doit jouer dans la culture réceptrice, car nous estimons que la prise en compte de cette fonction permet de répondre à des questions sur *l'intraduisibilité* et surtout de dépasser les différences culturelles.

3.1 - Culture et traduction : quelques approches théoriques

Plusieurs recherches ont été faites sur le rôle de la traduction littéraire comme moyen de rapprocher des cultures différentes. Des auteurs comme Eugène Nida, George Mounin, Antoine Berman, Henri Meschonnic, André Lefebvre et Michel Ballard ont étudié les difficultés en matière de traduction des œuvres littéraires. Pour eux, la majorité des problèmes de traduction naissent des différences structurelles entre les langues et aussi à cause de l'écart entre les réalités extralinguistiques.

Pour Eugène Nida (2003), *apud* Kirschner (2018, p. 72) les problèmes de la traduction, principalement celle du texte biblique ou littéraire, se manifestent quand nous traduisons des réalités culturelles spécifiques, passant d'un « monde ethnographique » à un autre. Selon cet auteur, on ne peut pas établir de distinctions claires entre les difficultés qui proviennent d'une façon différente de voir et de désigner une même réalité, et celles issues de la nécessité de décrire dans une autre langue un autre monde, différent de celui qui est décrit habituellement.

Contrairement aux théories des auteurs canadiens Vinay et Darbelnet, qui affirment que la préoccupation majeure du traducteur constitue le message, et tout en adhérant à la thèse selon laquelle la langue représente une vision particulière du monde, Georges Mounin (1976) a réussi à démontrer que la traduction n'est pas qu'un transfert linguistique, car elle « est une opération sur des faits liés à tout un contexte culturel : une opération sur des faits à la fois linguistiques et culturels, mais dont le point de départ et le point d'arrivée sont toujours linguistiques. »³⁶⁸ Ainsi, les problèmes théoriques liés à la traduction en tant qu'opération linguistique ne peuvent être éclairés que par la théorie linguistique ; c'est pourquoi l'auteur s'interroge surtout sur les problèmes posés à la structure du lexique, la syntaxe, la connotation, les obstacles linguistiques, la communication interpersonnelle et les universaux du langage.

Pour cet auteur, la connaissance de la culture de la langue source permet d'identifier les situations communes à la culture de la langue cible, ce qui rend la traduction possible :

Pour traduire une langue étrangère, il faut remplir deux conditions, dont chacune est nécessaire, et dont aucune en soi n'est suffisante : étudier la langue étrangère ; étudier (systématiquement) l'ethnographie de la communauté dont cette langue est l'expression. Nulle traduction n'est totalement adéquate si cette double condition n'est pas satisfaite.³⁶⁹

Pour Georges Mounin, de même que pour Eugène Nida, la traduction consiste à produire dans la langue d'arrivée « l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue de départ, tout d'abord quant à la signification, puis quant au style »³⁷⁰. De cette

368 G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1976, p. 235.

369 *Ibid.*, p. 236.

370 *Ibid.*, p. 278.

façon nous croyons que l'idée de ces auteurs, en quelque sorte (et de façon subtile), soutient la domination de la culture du texte source sur celle du texte cible. De cette façon, ces auteurs ont postulé que la traduction est un phénomène linguistique et culturel, toutefois, nous considérons qu'elle doit tenir compte non seulement des faits linguistiques et culturels, mais aussi des normes et conventions sociales de la culture réceptrice.

Selon Walter Benjamin (2018) dans l'étude *la tâche du traducteur*, la traduction sert à montrer la complémentarité de l'œuvre, car traduire c'est éprouver jusqu'à quel point les langues entretiennent entre elles un rapport intime – c'est expérimenter le fait qu'elles sont apparentées. Pour lui aucune langue n'est autosuffisante. Cet auteur travaille sur l'idée que les langues « en soi » ne sont pas parfaites, puisque elles ne se suffisent pas³⁷¹. Néanmoins, elles peuvent se compléter, et la traduction peut les aider dans ce sens, car l'opération *traduisante* interroge notre propre langue et par conséquent, on passe à mieux la connaître. En traduisant un texte, nous pouvons nous confronter à des termes introuvables/sans équivalent dans l'autre langue ; toutefois, l'absence d'un terme dans une langue ne signifie pas qu'il manque dans l'autre. L'idée de Walter Benjamin est que traduire est à la fois se confronter à sa propre culture et prendre conscience de l'autre.

Comme Walter Benjamin, mais avec beaucoup plus de précautions, Michel Ballard (2006, p.174.), dans son article *La traduction : entre enrichissement et intégrité*, affirme que les langues sont soumises à des échanges et que la traduction est l'espace où « se forment et se régénèrent les langues et les cultures ». Néanmoins cet auteur nous avertit que ce contact entre les cultures à travers la traduction peut déranger et se révéler problématique et troublant. Ce caractère ambigu et paradoxal de la traduction nous fait oublier les aspects positifs et enrichissants qu'elle peut nous offrir. En ce qui concerne l'évolution des langues, cet auteur parle également d'une certaine intégrité qui doit être préservée. Selon lui, ce processus ne doit pas être subi de manière aveugle ou servile, mais accompagné avec souplesse et vigilance.

Ce bref aperçu montre qu'il est important d'avoir à l'esprit que l'opération *traduisante* implique non seulement le lexique et la grammaire, mais la totalité du texte,

371 Cette idée s'oppose à celle de Jakobson *apud*. Inês Oséki-Dépré (2006, p. 56) qui dit que chaque langue se suffit à elle-même, car le code verbal est adapté aux besoins de chaque communauté linguistique.

qui incorpore la langue comme structure, comme un fait historique et social et en tant qu'acte de discours. Le texte se configure donc, simultanément, comme individuel et collectif. Il incorpore aussi une certaine expression de la réalité ou une certaine conception d'elle; et les opérations linguistiques, de même que les opérations *traduisantes*, renvoient à une multitude d'éléments culturels extralinguistiques.

Par définition, les éléments spécifiques ne rencontreront pas d'équivalents directs dans la culture de la langue d'arrivée. Dans certains cas, les mots choisis n'ont pas la même signification dans une autre langue, ce qui fait souvent de ces unités référentielles un obstacle à une traduction. Malgré cette difficulté, nous croyons qu'on peut mener à bien la traduction d'une œuvre littéraire, partant de l'hypothèse qu'elle peut établir une relation interactive entre les cultures.

Les romans de Josué Montello nous invitent à nous immerger dans une autre culture, car on y trouve certaines expressions et certains mots marqués culturellement qui font référence à une réalité méconnue non seulement dans une autre langue, mais aussi dans celle dont le roman fait parti. On trouve au Brésil une importante diversité sociale et culturelle, résultat de son immense extension territoriale, ce qui fait de ce pays un vaste continent multiculturel. Chaque région possède sa propre culture et parfois ses propres parlers.

La langue parlée au Brésil est sans doute le Portugais, pourtant nous sommes devant un vaste panorama de diversités linguistiques. C'est comme cela que, nous trouvons dans l'œuvre de Josué Montello des éléments régionaux représentatifs de la culture du *nordestine*, notamment celle du Maranhão. L'auteur invite ses lecteurs à s'intéresser, non seulement aux joies et aux peines de ses personnages, qui représentent ses compatriotes, mais aussi à s'intéresser respectivement à la culture *maranhense*, à son système de pensée, à ses croyances et à ses modes d'expressions. Pour une analyse pertinente de notre corpus, et pour voir comment la culture intervient dans la traduction, nous partirons donc de l'idée que cette dernière doit être envisagée non seulement comme un acte de communication, mais aussi comme une interaction entre langue et culture.

Ainsi, pour vérifier cette hypothèse, nous nous attachons particulièrement aux éléments culturels présents dans les traductions (qui expriment les codes, les conventions, les opinions et les formes de comportement de cette communauté), à savoir aux noms propres, au lexique de la flore, de la faune, de la gastronomie locale, aux expressions idiomatiques, aux dictons et proverbes populaires et aux expressions religieuses.

3.2 - La traduction des éléments socioculturels et idéologiques : les titres, les anthroponymes, les toponymes, les expressions populaires, les représentations socio-religieuses et ses rites

Parmi les fonctions que l'on attribue à la traduction, il y a celle qui relie deux cultures différentes tout en contribuant à l'enrichissement de différentes littératures ; toutefois, la traduction d'œuvres littéraires a provoqué une polémique dans la théorie de la traduction. La plupart des théoriciens parlant de traduction littéraire entre les années 1970 et 1980 la considèrent comme une « récréation artistique ». De cette façon, la traduction littéraire ne doit pas être examinée seulement dans le texte traduit, mais aussi par rapport au contexte où elle est inscrite.

En confrontant les traductions françaises des ouvrages de Josué Montello, nous pouvons établir comment les traducteurs ont transféré les éléments spécifiques de la culture populaire brésilienne. Nous orientons donc cette partie de notre travail vers ses composantes caractéristiques, car leurs descriptions en matière de traduction fait foi de divulgation, de connaissance de l'imaginaire brésilien pour un lecteur étranger.

Dans ce chapitre nous faisons une analyse comparative des éléments à charge culturelle présents dans les textes originaux avec les traductions françaises de *Cais da Sagração – Les tribulations de Maître Severino*, traduit par Florence Benoist et *Os tambores de São Luís – Les tambours noirs*, traduit par Jacques Thiériot, Marie-Pierre Mazeas et Monique Le Moing. Nous allons aussi focaliser notre attention sur les éléments qui, parfois, n'ont pas de référent ni d'équivalent en langue-culture étrangère. Ce sont des unités culturellement marquées, des éléments matériels (les instruments de musique, les habits, les objets religieux et d'autres) et immatériels (les expressions idiomatiques, les

dictons, les croyances, les mythes, les fêtes, les mœurs, etc.) de la culture de langue source que nous pouvons appeler de *culturèmes* .

Lungu-Badea (2003, p. 66) propose une classification des *culturèmes* à partir de deux critères : a) le critère formel qui englobe les *culturèmes simples* (les substantifs communs ou noms propres ou composés, visant principalement la classification des catégories grammaticales) et les *culturèmes composés* (les syntagmes et les unités phraséologiques) ; b) le critère fonctionnel comprenant *les culturèmes historiques, diachroniques* et les *culturèmes actuels* . Pour cette auteure, le concept de *culturème* pourrait faciliter la démarche d'évaluation des traductions dans une perspective « comparative et culturaliste »³⁷².

Pour les besoins de notre étude, nous avons utilisé une méthode d'analyse comparative et culturaliste afin de confronter les traductions à l'original, en vue de faire ressortir ces éléments dans les deux langues en présence et les procédés de traduction. Vinay et Darbelnet (1958), *apud* Oséki-Dépré (2006, p. 56), ont analysé le processus de traduction à partir d'une étude comparative du français et de l'anglais. La conception linguistique de la traduction dans cet ouvrage est le passage d'une langue A à une autre langue B, cela relève d'une discipline de nature comparative qui a pour finalité d'expliquer les procédés de traduction et de faciliter ainsi sa réalisation par la mise en relief de lois valables pour les deux langues en présence.

Pour ces auteurs, il y a deux différentes stratégies possibles de traduction : la traduction directe ou littérale et la traduction oblique. La première consiste à transposer les éléments de la langue source dans la langue cible, mais, devant l'impossibilité de traduire à cause des différences structurelles et métalinguistiques entre les deux langues, la deuxième, la traduction oblique, s'impose. Les sept procédés de traduction envisagés par Vinay et Darbelnet sont : l'emprunt, le calque, la traduction littérale, la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation.

372 Nous trouvons une importante étude consacrée à la description du *culturème* , intitulée *Le Rôle du contexte extralinguistique dans la traduction des culturèmes* (2003), dans la thèse de doctorat de Georgiana Lungu-Badea publiée sur le titre : *Théorie des culturèmes, théorie de la traduction* [en roum.], Timișoara, Editura Universității de Vest, 2004.

Toutefois, nous considérons que ces sept procédés de traduction tiennent très peu compte des différences culturelles, des types et des fonctions du texte et de l'audience visée, car pour ces auteurs le message constitue la préoccupation majeure du traducteur. Par conséquent il nous faut une théorie et une pratique de la traduction prenant en compte le lien étroit entre langue et culture. Ainsi, nous choisirons une méthode qui peut tirer des éléments de l'approche de ces auteurs, mais aussi d'autres plus récentes, comme celle de Francis H. Aubert (1996) qui propose une reformulation de la méthode des auteurs canadiens, tout en ajoutant des nouvelles catégories et en n'en reformulant d'autres qui pour lui se montraient au départ peu compréhensibles. Ainsi, pour cet auteur, au-delà de ces procédés il faut tenir compte de certaines stratégies comme celles de l'omission ; la transcription ; l'explicitation / l'implicitation ; Les ajouts ; l'inadéquation ou erreur ; la correction et la traduction intersémiotique.

Les treize procédés de traduction proposés par Francis H. Aubert (1996) qui serviront de base à notre analyse sont: 1) *L'omission* – consiste en la suppression de quelques mots ou expressions ou même de phrases entières ou de chapitres dans la traduction. 2) *La transcription* – c'est le transfert des éléments communs aux deux langues, qui normalement sont des chiffres, des mots en latin, des symboles mathématiques etc.. 3) *L'emprunt* – consiste à ne pas traduire le mot et à laisser en l'état un mot ou une expression de la langue source dans la langue cible, normalement, ce sont des termes marqués culturellement que le traducteur maintient, soit par option, soit parce qu'il ne trouve pas de terme correspondant dans la langue d'arrivée. 4) *Le calque* – consiste à traduire littéralement (terme à terme) le mot ou l'expression étrangère ; nous pouvons encore dire qu'il s'agit d'une « copie » de l'original, un emprunt qui a été traduit. 5) *La traduction littérale* – consiste à traduire la langue de départ mot à mot, sans effectuer de changement dans l'ordre des mots ni au niveau des structures grammaticales, de façon correcte et idiomatique. 6) *La transposition* – procédé qui entraîne un changement de la catégorie grammaticale d'un mot en passant d'une langue à l'autre ; autrement dit : il consiste à rendre une partie du discours par une autre sans perte, ni gain sémantique, la transposition peut être obligatoire, à cause de restrictions structurales ou par option du traducteur. 7) *L'explicitation / l'implicitation* – c'est un ajout qui consiste en informations implicites dans la langue de départ qui sont explicitées dans la langue d'arrivée, par des

paraphrases, notes, définitions, descriptions, dans le but de maintenir l'équivalence sémantique du terme traduit. 8) *La modulation* – consiste en un changement de point de vue afin d'éviter l'emploi d'un mot ou d'une expression ne trouvant pas de pendant dans la langue d'arrivée ; elle implique de traduire la même réalité non linguistique en la plaçant d'un point de vue différent ; permettant également de tenir compte des différentes expressions entre les deux langues, c'est le passage de l'abstrait au concret, de la partie au tout, de l'affirmation à la négation. 9) *L'adaptation* – c'est un procédé qui rend une situation source inconnue dans la langue cible au moyen de la référence à une situation analogue ; devant la complexité référentielle d'une traduction littérale, le traducteur peut choisir un processus créateur qui a une similitude d'effet ; l'adaptation consiste en une réécriture du texte original. 10) *Les ajouts* – ce sont des points de références que l'auteur donne au lecteur à travers des informations supplémentaires sur le système de départ, soit dans le texte, soit par des notes de bas de page. 11) *L'inadéquation ou erreur* – ce type de traduction se produit quand l'équivalence n'est pas maintenue dans le passage d'un terme d'une langue à l'autre ; cela peut se produire aussi quand le traducteur utilise un emprunt ou un calque à la place d'une traduction littérale, sans aucune raison, ou encore quand des mots ou expressions sont mal compris ou mal interprétés par le traducteur. 12) *La correction* – c'est une forme d'amélioration du texte cible, selon le jugement du traducteur, tout en corrigeant le texte source au moment de le traduire. 13) *La traduction intersémiotique* – c'est le passage des signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques.

De cette façon, la méthode de Vinay et Darbelnet ainsi que celle d'Aubert interviendront dans notre analyse dans la mesure où elles permettront de confronter les traductions avec leur original en vue de savoir comment certains éléments de la culture *maranhense* ont été traduits en langue française.

3.2.1 – *La traduction des titres et des noms propres (les anthroponymes et les toponymes)*

Dans une œuvre traduite la première chose qui attire notre attention est son titre, nous sommes soucieux de savoir comment les traducteurs le rendent dans la langue cible, de savoir si cela correspond ou pas au texte original. Néanmoins on ne se pose pas trop de

questions en ce qui concerne les noms de lieux ou les noms de personnages, parce qu'on suppose que dans la plupart des cas ceux-ci sont transférés automatiquement au texte traduit sans subir aucun changement. Dans notre analyse, étant donné les caractères des œuvres et leur diversité linguistique et culturelle, nous trouvons important, de même que pour le titre, d'observer soigneusement comment Florence Benoist, Jacques Thiériot, Marie-Pierre Mazeas et Monique Le Moing ont rendu les noms des personnages et des lieux dans leurs traductions.

Selon Malingret (2002, p. 64), le titre a une double identité, car il résulte de « la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ». L'influence du titre peut-être décisive dans le succès commercial du roman. Les éditeurs français ne se contentent pas de la simplicité ; ils recherchent l'originalité et la variété, mais cela ne veut pas dire qu'ils acceptent des innovations qui dénaturent les normes grammaticales françaises. Normalement les titres en français sont courts, directs et objectifs.

Le titre n'est pas tout à fait l'émanation directe de l'auteur ou du traducteur, car malgré la liberté du traducteur de changer le titre, celui-ci est parfois influencé par les maisons d'éditions qui proposent, suggèrent, voir imposent un nouveau titre selon leurs intérêts. Dans le *Code des usages pour la traduction d'une œuvre de littérature générale*³⁷³ qui a comme finalité d'assurer la qualité de la traduction des œuvres étrangères publiées en France et d'améliorer la situation matérielle, morale et juridique des traducteurs, nous trouvons des critères particuliers établis par la maison d'édition qui doivent être respectés par les traducteurs, parmi lesquels nous pouvons citer : « l'adaptation du style à un certain public ; l'adaptation à un format, une collection (ce qui peut entraîner des coupures) ; l'adaptation de l'ouvrage à un contexte français ». Si la maison d'édition demande au traducteur un remaniement important du texte qui conduit à l'un de ces critères et si le traducteur refuse, l'éditeur peut effectuer lui-même les modifications ou les confier à un autre. Malheureusement, de telles décisions sont prises sans que les auteurs concernés ne soient consultés. Est-il certain qu'ils accepteraient une telle dénaturation de leurs œuvres ?

373 *Codes des usages pour la traduction d'une œuvre de littérature générale*, [en ligne]. France, Disponible sur Internet : URL : <<http://www.centrenationaldulivre.fr/IMG/>>.

C'est pour cette raison aussi que certains écrivains préfèrent accompagner de près la traduction de leurs œuvres, comme une garantie de sa fidélité, ou même pour aider à trouver des meilleures solutions à des problèmes dus au transfert d'une langue à une autre. Car, qui mieux que personne ne peut connaître son texte si ce n'est son propre auteur et qui mieux que personne ne peut savoir ce qui peut être une bonne traduction ou pas, pour lui. Mais, en réalité, ce qui arrive est que la plupart des textes littéraires traduits en France ou dans la plupart des pays en Europe, ne sont pas accompagnés par leurs auteurs, car pour certains le fait d'être traduits dans un pays européen constitue déjà un grand privilège. De cette façon, quelques références culturelles sont perdues à l'insu de son auteur.

Les références que le titre original peut donner à la langue source ne résistent pas toujours à l'opération *traduisante*. C'est le cas du titre du roman *Cais da Sagração* qui, en plus d'être un point de repère géographique très connu de la population locale, fait allusion à un fait historique, car dans ce quai se sont déroulées les commémorations du sacre de l'empereur D. Pedro II, en 1841. Nous trouvons cette référence dans l'introduction de l'œuvre, comme une preuve que l'auteur veut informer au lecteur le poids de la charge culturelle que porte le titre de son roman. Un lecteur brésilien de la ville de São Luis peut parfaitement associer le titre *Cais da Sagração* au lieu où se déroule l'action des personnages du roman, ce qui n'en est pas de même pour un lecteur étranger.

Dans notre article sur l'œuvre de Josué Montello comme un élément d'interculturalité, nous avons analysé la traduction du titre du roman *Cais da Sagração* tout en comparant avec la traduction anglaise de Myriam Henderson où nous avons constaté que dans le texte français on a choisi un titre qui obéit à la demande du public cible : « Les Tribulations de Maître Severino », Il s'agit donc d'une adaptation qui ajoute certaines informations sur le roman et ne pose pas de problème de référence au public auquel il est destiné. Le choix de ce titre attire le public qui peut déjà imaginer le sujet du livre et aussi rendre l'œuvre étrangère plus proche de sa culture. Tandis que le texte anglais a choisi la traduction littérale : *Coronation Quay*. Nous pouvons penser qu'il y a ici un désir de respecter les intentions de l'auteur, mais les termes traduits n'ont pas la même

connotation dans la langue d'arrivée ni dans le système culturel et littéraire anglais, autrement dit ils n'évoquent pas les mêmes représentations culturelles.³⁷⁴

Par ailleurs, les traducteurs français du roman *Os tambores de São Luís*, ont essayé d'accomplir l'une des fonctions du titre, celle de présenter le texte, tout en fournissant des informations sur le récit, sur la thématique et même sur les personnages en le traduisant par *Les tambours noirs*. Nous croyons que ce choix a répondu aux intentions de l'auteur et aussi aux lois du marché. Étant donné que ce titre est reconnu dans la culture d'arrivée et assume ses fonctions tout en respectant les normes du système linguistique de réception. Ainsi, le lecteur, en lisant le titre, a des références qui peuvent anticiper le sujet du roman ou même savoir quels sont les protagonistes de l'histoire.

Concernant la traduction des anthroponymes (noms et prénoms des personnages), nous partons de l'idée qu'il peuvent être traduits ou non ; cela dépend du choix du traducteur. Quand le prénom d'un certain personnage apporte une charge sémantique très importante pour la compréhension de celui-ci, nous croyons nécessaire d'effectuer sa traduction. Par exemple, les personnages qui ont des surnoms qui évoquent des caractéristiques liées à leur personnalité, à des traits physiques ou à un titre noble comme « *o Barão* » du roman *Os tambores de São Luís*, traduit par « le Baron ». Dans la traduction de *Cais da Sagração* la traductrice a emprunté directement du texte original la plupart des prénoms, à l'exemple de : *Severino/Severino*; *Lourença/Lourença*; *Vanju/Vanju*; *Mercedes/Mercedes* et *Pedro/Pedro*. La seule exception est la traduction littérale du nom du père *Dourado /Doré*. Dans cet exemple nous pouvons aussi accepter une traduction littérale, tout d'abord parce qu'il s'agit d'un personnage fictif. De plus, les mots « *Dourado* » et « *Doré* » évoquent naturellement des connotations semblables liées à leur origine grammaticale d'adjectif.

Nous estimons que le portugais se révèle comme une langue relativement accessible aux francophones, ainsi, l'emprunt, l'utilisation des prénoms à l'identique de ceux du texte original ne pose pas de problème, vu que ce procédé de traduction ne compromet pas la compréhension de l'œuvre. Toutefois, il donne un caractère étranger au

374 L. Kirschner, *A obra de Josué Monteello como elemento de interculturalidade : considerações sobre as traduções francesas e inglesas de Cais da Sagração*, in S.M. Santos (dir.), *Josué Montello entre memória, ficção e cultura*, São Luís, Edufma, 2018, p. 77.

texte traduit. C'est pourquoi quelques traducteurs préfèrent une adaptation de certains prénoms, en approchant, de cette façon, le texte étranger de la langue d'arrivée, comme nous pouvons l'observer dans la traduction du roman *Os tambores de São Luís : Damião: Damien ; Julião/Julien ; Policarpo/Polycarpe ; Genoveva Pia/Geneviève Pia ; Cotinha/Cotigna ; Maria Quitéria/Marie Quitérie ; Antônio Meireles/Antoine Meireles ; Prudência/Prudence ; Inacia/Ignacie ; Rosária/Rosaire ; Miduca/Midouca ; João Brito/Jean Brito ; Tuinha/Touinha ; Suzana/Suzanne ; Nicolau/Nicolas.*

Nous remarquons que certains noms ont subi une translittération, à l'exemple de *Tuinha* transcrit par *Touinha*. Ces transcriptions se montrent comme une solution valable pour les personnages fictifs, car en adoptant cette stratégie les traducteurs envisageaient rendre les noms prononçables dans la langue cible. Cependant, quand il s'agit des personnages qui font partie de l'imaginaire collectif ou de la mémoire historique d'une communauté donnée, il peut en découler en une perte des références de la culture source, par exemple, le nom du personnage *Luis Domingues* (gouverneur du Maranhão entre 1910 à 1914) est traduit par *Louis Domingues* ; ainsi que presque tous les noms des évêques de l'époque, à savoir : *Dom Antônio de Pádua/Dom Antoine de Padoue ; Dom Timóteo/Dom Timothée ; Dom Antônio de São José/Dom Antoine de Saint-Joseph*. Les noms des écrivains ont été préservé comme ceux de *Odorico Mendes, Sousândrade* et *Gonçalves Dias*, sauf celui du célèbre journaliste *maranhense João Francisco Lisboa*, traduit par *Jean François Lisboa*. Pareillement pour le controversé personnage de la guerre de la *Balaiada* au Maranhão, *Cosme Bento das Chagas*, qui est devenu *Côme Benoît des Plaies*, tandis qu'on a préservé dans la traduction le nom de la fameuse bataille en y ajoutant une note de bas de page.

Les anthroponymes tels que les toponymes dans une œuvre littéraire possèdent aussi le rôle d'afficher les traditions et les coutumes d'une communauté donnée. De ce point de vue, nous croyons que, ainsi que pour les noms propres, les noms de lieux, s'ils ne posent pas de problèmes de compréhension dans le texte cible, ils ne doivent pas être traduits. Chaque nom de rue, de place, suscite une représentation très forte de la culture locale, ce qui signifie que la traduction peut donner au lecteur étranger la possibilité de voyager dans cet espace, d'être habité par les sensations, les odeurs qu'il découvre au fil

des pages du roman tout en découvrant des horizons nouveaux, différents de son monde. Ainsi, la conservation de certains noms de lieux est très importante, car ils dénotent le caractère naturel de chacun d'eux.

La toponymie trouvée dans les romans étudiés ici porte des éléments d'origine tupi, comme par exemple : *Itaqui* (pierre à aiguiser) et *Bacanga* (branche d'arbre avec des fruits). Il est important de souligner que l'une des principales conséquences de l'utilisation de la langue *geral* au Brésil à l'époque de la colonisation a été la prolifération de la toponymie d'origine amérindienne.

L'espace romanesque dans les œuvres en question est la ville de São Luís, ce qui nous a permis de faire une analyse comparative des traductions de ses noms de rues, des places et des plages. Nous trouvons ainsi un ensemble de noms de lieux qui font partie de l'histoire de cette ville, ce sont des noms qui ont survécu durant des siècles et qui servent de références culturelles et géographiques. Dans le roman *Os tambores de São Luís*, différemment de *Cais da Sagração*, le nom de la ville a subi le même traitement donné aux noms des personnages, ainsi, dans la traduction la ville passe à s'appeler Saint Louis.

Voici quelques exemples qui démontrent comment les traducteurs ont rendu les éléments de la toponymie dans leurs textes³⁷⁵:

1) (TO): *Ponta da Areia*; (LTMS): *Pointe de Sable*; (LTN): *Pointe de Sable*

2) (TO): *Rua do Sol*; (LTMS): *Rue du Soleil*; (LTN): *Rue du Soleil*

3) (TO): *Rua da Inveja*; (LTMS): *Rue de l'Envie*; (LTN): *Rue de l'Envie*.

4) (TO): *Rua do Giz*; (LTMS): *Rue de la Craie*; (LTN.): *Rue de la Craie*.

5) (TO): *Praia do Jenipapeiro*; (LTMS): *Plage de Jenipapeiro*; (LTN): *Jenipapier*.

6) (TO): *Largo do Carmo*; (LTMS): *Place du Carmel*; (LTN): *Place de Carme*.

7) (T.O): *Cais da Sagração*; (LTMS): *Quai du Sacre*; (LTN): *Quai de la Consécration*

Nous remarquons que dans les deux textes quelques mots sont traduits de la même façon, cependant, malgré la traduction littérale, dans les exemples 5, 6 et 7 nous trouvons

³⁷⁵ Afin de savoir à quelle œuvre l'exemple appartient nous utiliserons les sigles suivants : Texte original dans les deux œuvres (TO) ; *Cais da Sagração* (CA) ; *Les tribulations de Maître Severino* (LTMS); *Os Tambore de São Luis* (OTSL) et *Les tambours noirs* (LTN).

des divergences. Le mot « *Jenipapeiro* » n'a pas été traduit dans le roman *Cais da Sagração*, la traductrice a choisi de l'emprunter de la langue d'origine, peut-être parce qu'il s'agit d'un nom d'arbre d'origine amérindienne, tandis que les noms *Carmo* et *Sagração* ont été traduits différemment dans les deux textes : « Carmel » (l'ordre de Carmélite), « Carme » (Religieux appartenant à l'ordre du Carmel) ; « Sacre » (cérémonie religieuse) et « Consécration » (action de consacrer ; l'apothéose d'un empereur). Nous pouvons dire que le premier exemple est plus proche de l'intention de l'auteur en ce qui concerne l'histoire de l'espace nommé *Cais da Sagração*.

Concernant toujours la toponymie, même si les deux langues en question sont culturellement proches, une traduction littérale peut parfois nous éloigner des intentions de l'auteur. C'est le cas du nom du célèbre écrivain brésilien *Benedito Leite* qui a été traduit par « *Lait Béni* ». L'utilisation d'un emprunt aurait évité cette erreur. Cela équivaldrait à traduire en portugais le nom de l'écrivain français Jean de la Fontaine par *João da Fonte*, erreur qui, pour autant grossière qu'elle soit, aurait, à la différence de la traduction « *Benedito-Béni ; Leite-Lait* », l'avantage de respecter la différenciation noms communs/noms propres. Un autre exemple qui caractérise l'infidélité de la traduction est celui du « *Cemitério do Gavião* » (endroit emblématique et très cité dans les romans de Josué Montello), traduit par « *Cimetière du Vautour* », le problème ici consiste en la traduction du nom *Gavião*, oiseau de proie, semblable à la *Buse*, celui-ci aurait été une solution plus proche.

Nous avons constaté que dans les deux traductions la plupart des mots empruntés des textes originaux sont d'origine *Tupi*, à l'exemple de « *Maracaçumé* » ; « *Turiaçu* » ; *Apicum* ; *Maioba* ; *Vinhais/Vignais* et *Jenipapeiro*. L'une des explications la plus valable qui justifie le choix du traducteur est le fait qu'ici nous sommes face à des unités lexicales chargées de connotations culturelles, les « *culturèmes* ». Ces mots font allusion à une réalité extralinguistique difficilement trouvée dans la langue réceptrice.

D'autre part, nous avons observé que dans la traduction de *Os tambores de São Luís* certains mots, parfaitement traduisibles en langue française, ont été aussi empruntés, à l'exemple de « *fazenda Bela-Vista* » qui pouvait être traduit par « *ferme Bela-Vista* » si on souhaitait aller vers une *étrangéisation*, ou même par « *ferme Belle-Vue* » si, au contraire,

on voudrait aller vers une familiarisation, sans aucun préjudice ni à la langue source ni à la langue cible. C'est pourquoi, nous ne trouvons pas des raisons pour la reprise complète de cette expression, surtout celle du lexème « *fazenda* ».

Si d'une part le mot *fazenda* est conservé dans la langue d'arrivée, de l'autre, le terme issu des religions afro-brésiliennes *terreiros*, dans la même traduction, devient « terre-pleins sacré ». Nous considérons plus cohérent, dans ce cas, l'utilisation de l'emprunt comme procédé de traduction à la place de l'adaptation suivie d'un ajout, comme l'ont fait les traducteurs. L'exotisation du texte cible par le mot *terreiro* s'avérerait beaucoup plus acceptable que celle du terme *fazenda*, car il s'agit d'une référence très particulière de la communauté d'où le récit se produit.

À travers ces exemples nous constatons qu'avec l'utilisation de certains procédés de traduction pour transporter des référents culturels, notamment les noms de lieux, se perd tout le caractère symbolique que la ville de São Luis représente pour l'œuvre de Josué Montello.

3.2.2 – Analyse comparative des traductions par champs thématiques

L'observation de la traduction de différents types de *culturèmes* nous mène à une analyse comparative par champs thématiques, ainsi, nous reviendrons à la pensée de Georges Mounin, tout en examinant les traductions de *Cais da Sagração* et *Os tambores de São Luís* en domaines ou champs. Ainsi, nous présenterons les termes spécifiques de la culture brésilienne en trois champs thématiques : 1) champ thématique de l'écologie : animaux et plantes ; 2) champ thématique de la culture matérielle : ce sont les mots qui font partie de la vie quotidienne du peuple *nordestino*, par exemple des objets et des mots de la cuisine brésilienne 3) champ thématique socioculturel et idéologique – nous avons ajouté à ce champ le lexique du domaine culturel religieux pour juger qu'ils sont très proches, car ce sont des mots et des expressions reflétant ses croyances, ses préjugés moraux, ses partis pris idéologiques.

Selon R. Galisson (1976, p. 612), la notion de champ a été introduite dans la théorie des champs sémantiques, pour considérer le vocabulaire en tant que système de chaînes

articulées entre elles. Le vocabulaire n'est pas un inventaire rigide de composantes indépendantes et isolées, mais une série d'éléments combinés entre eux et une fois qu'ils sont structurés dans des champs, ils constituent la totalité du lexique. De cette façon, les champs thématiques constituent des ensembles de termes possibles à l'intérieur d'une certaine situation thématique, et dont l'organisation interne dépend d'un certain nombre de paramètres empruntés à l'activité psychosociale.

Dans ce travail, nous considérons comme champ thématique l'ensemble des mots qui font référence à un thème précis, quelque que soit sa nature ou son contenu. C'est l'ensemble des thèmes semblables, lesquels caractérisent la préférence d'un auteur par l'approche de certains domaines liés à son expérience du monde. Dans cette idée, les champs thématiques caractérisent les lignes de force, les principales sources d'une œuvre littéraire.

A partir d'un relevé du lexique par champ thématique, nous avons fait une recherche sur les procédés de traduction de ces éléments dont nous avons sélectionné les exemples suivants :

a) le champ thématique de l'écologie

Tout en exploitant l'étrangeté du texte, l'emprunt est la modalité la plus constante dans les deux traductions, où sont maintenus les mots tels quels, dans leur majorité accompagnés par des notes de bas de page. Ce procédé est le plus simple et consiste à ne pas traduire le mot et à laisser tel quel un mot ou une expression de la langue source dans la langue cible. Normalement, ce sont des termes marqués culturellement que les traductrices maintiennent, soit par option, soit parce qu'elles ne trouvent pas de terme correspondant dans la langue d'arrivée. L'emprunt est présenté avec des marques spécifiques comme les guillemets, italiques, et parfois accompagnés par notes de bas de pages.

Dans notre travail, nous trouvons parmi les mots non traduits des noms d'oiseaux, de plantes et des termes intraduisibles, dans la mesure où ils sont chargés d'une réalité étrangère absolue. Le souci des traductrices de conserver les termes du texte de départ

démontre bien qu'elles préfèrent importer le vocabulaire brésilien dans les traductions françaises pour des raisons d'intraduisibilité ou par désir de transporter cette ambiance brésilienne dans le texte traduit.

On remarque dans ce champ thématique un intérêt de la part des traducteurs à éclaircir la signification de quelques mots insérés dans le contexte culturel brésilien, en utilisant des notes de bas de pages pour expliquer la signification de ces termes. C'est l'exemple des mots *sabiá* ; *quaresmeira*; *urubus* ; *corrupião*; *saracuras* ; *bacuraus*. Ces derniers font partie d'un environnement typiquement brésilien et méritent un traitement très spécial lors de la traduction. Les notes utilisées ici donnent une explication du terme tout en gardant le caractère étranger du texte de départ.

Dans les exemples donnés, il s'agit de l'*exotisation* du texte, comme postule Torres (2004, p. 26) au cours de son analyse sur la traduction des textes littéraires brésiliens. L'auteur va travailler avec l'hypothèse de la *naturalisation* et de l'*exotisation*³⁷⁶. La *naturalisation* est un processus par lequel certains éléments spécifiques de la culture du texte original sont adaptés, de manière à rapprocher la traduction de la culture du lecteur cible. Il la rend plus proche de la langue d'arrivée, de manière à ce que le lecteur ne s'aperçoive pas qu'il s'agit d'un texte étranger. L'*exotisation* consiste à utiliser dans le texte traduit, sans les modifier, des éléments qui apportent des informations sur le pays, la culture et les caractéristiques sociales du texte d'origine. Ce processus ne se contente pas de favoriser un élargissement de l'horizon culturel du pays d'accueil, dans la mesure où il peut être aussi à l'origine d'une certaine innovation de la langue d'arrivée.

Ayant comme base la théorie brésilienne de l'anthropophagie³⁷⁷, Torres va parler d'une *Théorie Anthropophage de la traduction*. Selon cette auteure, certains traducteurs sont anthropophages dans le sens où ils produisent des « textes créatifs ». Cette hypothèse est le fruit du raisonnement suivant :

376 Selon M.H.C. Torres (2004, p. 43), on trouve le terme « naturalisation » en français chez Annie Brisset in « *Pour une sociocritique de la traduction* ». Il faut savoir que d'autres terminologies sont employées selon les auteurs et critiques.

377 La théorie de l'anthropophagie a été créée après la *Semana de Arte Moderna de 1922* à São Paulo, par un écrivain brésilien, Oswald de Andrade, qui a publié par la suite son Manifeste Anthropophage en 1928, en réaction à la culture européenne importée au Brésil.

Tout traducteur procède à une *appropriation* du texte traduit, c'est-à-dire qu'il rend le texte source apte à être lu dans une autre culture, dans une autre langue, en le traduisant. (...) la théorie Anthropophage et le processus de traduction ont la même démarche en ce qu'ils consistent à dévorer, incorporer, digérer, pour ensuite créer leur propre production. Le traducteur produit ainsi un autre texte – bien qu'ayant « la marque de l'identité » du texte source – le texte traduit, « transformé en énergie créatrice. »³⁷⁸

Traduire devient un acte anthropophage par absorption du texte source et création du texte traduit. C'est en confrontant les traductions d'un même texte source par différents traducteurs que l'on peut identifier les procédés utilisés. Et pour finir, elle ajoute que dans les textes brésiliens nous pouvons trouver des traductions *naturalisées* (anthropophagie ethnocentrique) ou plus *exotisées* (anthropophagie innovatrice), ou encore des compromis entre naturalisation et exotisation (anthropophagie interculturelle).

Dans ces exemples le choix d'emprunts a un effet qui plonge le lecteur français et anglais dans l'exotisme brésilien. L'impossibilité de traduction de certains mots dans ce champ thématique nous prouve que la traduction peut être enrichissante pour la langue d'arrivée.

À l'exemple de la traduction de l'anthroponymie de *Os tambores de São Luís*, nous trouvons aussi des adaptations de certains éléments de la nature, comme par exemple le nom de l'oiseau *corrupião* qui dans la traduction de *Cais da Sagração* est devenu *corupian*. Ici, nous sommes face à une *naturalisation* du texte, car le mot en question a subi une transformation dans sa graphie, c'est-à-dire qu'il a été francisé par la traductrice pour le rendre plus proche du lecteur francophone et ainsi minimiser la distance entre le monde fictionnel étranger et celui du lecteur.

Michel Ballard rompt avec la terminologie de Vinay et Darbelnet tout en distinguant le « report » de « l'emprunt ». Selon lui, ce dernier est un « trou » lexical ou culturel, qui apparaît quand une communauté linguistique culturelle adopte un terme qui appartient à une autre, par besoin ou simplement par mode. Le *report*, consistant simplement en un « trou lexical », est un acte de traduction qui consiste à utiliser dans le

378 M.H.C. Torres, *Variations sur l'étranger dans les lettres : cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*, Arras Artois Presse Université, 2004, p. 26.

texte d'arrivée un élément du texte original, par nécessité ou par désir du traducteur de rendre à sa traduction un caractère exotique.³⁷⁹

Certains linguistiques, à l'exemple de Stepanov, parlent de « lacune sémantique »³⁸⁰ qui consiste en une absence d'équivalents traductionnels pour certains signifiants particuliers dans une autre langue. Dans notre analyse nous constatons de façon plus explicite l'existence de ces lacunes sémantiques dans la traduction de quelques éléments appartenant au champ thématique de la culture matérielle tout comme celui du *socioculturel et idéologique*. Il s'agit des mots isolés mais aussi des groupes de mots comme des proverbes, des dictons, parmi d'autres expressions figées ou idiomatiques

b) le champ thématique de la culture matérielle

Ce champ englobe un lexique spécial qui désigne les objets créés ou transformés par l'homme ou par des activités humaines ; ce sont les mots et les expressions qui font partie de la vie quotidienne du peuple *maranhense*, par exemple, les termes qui appartiennent à la gastronomie brésilienne et leurs technologies.

Les mots et les expressions alimentaires

Au Nordeste du Brésil nous avons une importante diversité lexicale en ce qui concerne les expressions alimentaires. Cette diversité est due au processus d'itération entre plusieurs cultures, comme celles des colonisateurs portugais, des indiens et des esclaves africains. Malgré quelques adaptations à propos de la préparation de certains plats et de leurs compositions d'origines, nous trouvons encore dans cette région une forte tradition quant à la préservation de la cuisine de l'époque coloniale.

Des plats d'origine portugaise comme *guisados*, *canja*, ou d'origine tupi comme *beiju* ou encore d'origine africaine comme *cuxa*, *cariru*, *manuê* sont très fréquents dans l'œuvre de Josué Montello. Ce sont des termes qui occupent une place essentielle et particulière dans le roman, car il s'agit de plats typiques de la cuisine *nordestine*, quelques uns n'étant pas connus par des brésiliens d'autres régions.

379 M. Ballard, *La Traduction, contact de langues et de cultures*, Arras, Presses Université, 2006, p. 171.

380 Stepanov, 1965 *apud.* I. Dolgova, *La traduction en français des culturèmes dans les oeuvres théâtrales russes récentes*, Sciences de l'Homme et Société. 2017, ffdumas-01589954 2017, p. 13.

Comme exemple de mots et d'expressions alimentaires dans les traductions nous pouvons citer :

1) (TO): *beijus* - (LTMS): *crêpes de manioc* – la traductrice essaie d'adapter et au même temps d'expliquer qu'il s'agit d'une recette comparable à celle des crêpes, dû à sa façon de la présenter, cependant, il s'agit plutôt d'une sorte de galette, très fine et faite à partir de la farine de manioc, étant donné que le mot *crêpe* renvoie, lui aussi, à une autre réalité extralinguistique.

2) (TO) : *pamonhas* - (LTMS): *gâteaux de maïs* ; (LTN) : *maïs bouilli*. Les traductions ont fait une explicitation de cet élément, mais signalons que *pamonha* est seulement un type de gâteau de maïs parmi d'autres qu'on trouve au Maranhão. Dans le premier cas l'explication essaie de rapprocher le lecteur de la signification originale du mot, tandis que dans le second on a privilégié la technique de préparation, qui, n'est pas non plus exacte.

3) (TO) : *mingau de milho* – (LTN): *brouet de maïs*. On observe dans cet exemple que le calque ou la traduction mot à mot a le même sens de l'exemple précédent, mais ici elle est plus proche de l'expression du texte d'origine.

5) (TO) *Manuê* – (LTMS) : suppression ; ainsi comme la *pamonha*, ce gâteau est fait avec la farine de maïs, toutefois de préparation et saveur différentes.

4) (TO) : *galinha de cabidela* - (LTMS): *poulet au sang*. La traduction a simplifié le plat, en l'adaptant, car celui-ci est plus élaboré que celui de « *galinha ao molho pardo* ». *Cabidela* représente les abats du poulet, comme le cœur, le foie, etc. Il est donc préparé avec ces derniers et le sang du poulet.

6) (TO) : *juçara* - (LTN) : *palmite*. Aussi connue comme *açai*, ce fruit d'un palmier de l'Amazonie ne peut pas être confondu avec le palmite, car il s'agit de deux choses complètement différentes.

7) (TO) : *cachaça* – (LTN) : *cachaça*. L'emprunt sans note de bas de page dans cet exemple est très adéquat, étant donné que ce mot est déjà connu dans la langue cible.

8) (TO) : *tiquira* – (LTN) : *l'alcool*. Comme dans l'exemple 6, cette traduction est aussi infidèle au texte original, car l'élément en question est une sorte d'eau de vie, comme la *cachaça*, sa particularité est le fait qu'elle est fabriquée à partir des racines de manioc. Cette boisson est typique de l'État du Maranhão.

9) (TO) *cocadas* – (LTN) : *cocades*. La stratégie de traduction pour cette friandise faite à partir de noix de coco est celle de la naturalisation, car ici le mot est emprunté en même temps qu’il subit une légère transformation de son orthographe.

Ces adaptations pour la plupart des termes traduits éloignent le lecteur de l’intention des textes originaux, qui consiste à mettre en évidence les noms de plats et de boissons spécifiques de cette région du Brésil. Au lieu d’avoir pour effet de transmettre une donnée de plus pour la connaissance générale du lecteur, et de favoriser ainsi une dynamique d’interculturalité entre les langues, elles ramènent simplement à un élément ordinaire de son quotidien, comme le fait les traducteurs pour les mots *pamonha* et *beiju*.

Certains mots dans les romans désignent des unités porteuses de donnée culturelle de la langue source, à l’exemple de *manuê* (LTMS), *farofa*, *tiquira* et *juçara* (LTN). Toutefois, ces informations peuvent s’effacer complètement lors de la traduction. Soit parce qu’elles ont été supprimés ou ont subi des traductions qui les éloignent de leurs sens originaires. Nous trouvons très dommageable la façon dont les traducteurs ont transporté ces termes référentiels de la gastronomie du Maranhão, même si nous comprenons la difficulté pour restituer leurs sens dans la langue cible, mais nous sommes de l’avis que le traducteur ne doit pas ignorer ces éléments en les négligeant dans la traduction, ainsi, il faut repenser les stratégies et envisager celles qui sont les plus adéquates soit par des adaptations, des équivalences, des emprunts et des notes de bas de page.

Les objets

Nous avons privilégié ici certains objets que nous trouvons dans les deux romans afin de comparer leurs traductions, cependant, étant donné la grande variété de ceux-ci, nous les avons divisé en trois groupes : les objets d’usage générale, les instruments de musique et les instruments de punition, ceux utilisés par les maîtres d’esclaves.

Les objets d’usage général :

1) (TO) : *candeeiro* – objet d’illumination, alimenté par l’huile ou le gaz, aussi connu comme *lampião*; (LMS): *lampe à huile* - Modulation; (LTN) : *lampe* – Équivalence.

2) (TO) : *cofo* ; (LTMS) : *panier* - Adaptation;

3) (TO) : *mocho de pau*; (LTMS): *tabouret de bois* – Traduction littérale.

4) (TO) : *penico de estanho* ; (LTMS) : *pot de chambre* – Adaptation et suppression du mot “estanho”; (LTN) : *pot de chambre* – Adaptation.

5) (TO) : *alpercatas* ; (LTMS): *sandales* – Adaptation; (LTN): *spadrilles* – Adaptation. Cet exemple ne consiste pas en une traduction littérale étant donné que dans la langue française nous trouvons le mot « alpagates », d’origine espagnole, pour désigner une sorte de souliers utilisés par des paysans.

6) (TO) : *mirante*; (LTMS): *mansarde* – Adaptation; (LTN): *mirantes* – L’utilisation de l’emprunt ici ne consiste pas en une absence du terme dans la langue française, néanmoins nous pouvons le justifier dû au fait qu’il s’agit d’une marque architecturale de la ville, grâce à sa colonisation portugaise.

7) (TO) : *azulejos* (LTMS) : *azulejos/faïences* ; (LTN) : *azulejos/faïences* – Dans les deux romans le mot est emprunté, mais nous l’avons trouvé aussi dans d’autres passages où il est traduit par *faïences*. Ce mot est reconnu en langue française par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales qui le désigne comme un « carreau de faïence émaillée, originellement de fabrication arabe, orné de dessins le plus souvent de couleur bleue et employé au revêtement des murs au Portugal et en Espagne »³⁸¹.

Les instruments de musique :

1) (TO): *berimbau* ; (LTMS): *berimbau* (suivi d’une note de bas de page: « *instrument de percussion très riche en sons, fait d’unealebasse évidée mobile sur une corde et d’une sorte d’archet* ») ; (LTN): *berimbau*. Dans les deux traductions la stratégie est l’Emprunt.

2) (TO) : *cuica* – (LTN) : *cuica* (suivi d’une note de bas de page: « *petit tambour recouvert de boyaux de chat, émettant un son proche de la voix humaine* »).

3) (LTN) : *Cavaquinho* – *Cavaquinho*. Emprunt (suivi d’une note de bas de page: « *petite guitare.* »).

4) (TO) : *tambor* – (LTN) : *tambour*. Traduction littérale.

381 Centre Nacional de Recursos Textuales et Lexicales – <https://www.cntrl.fr/definition/azulejo>.

- 5) (TO) : *zabumba* – (LTN) : *grosse caisse*. Adaptation.
- 6) (TO) : *matracas* – (LTN) : *crécelle*. Adaptation.
- 7) (TO) : *ogãs* – (LTN) : *clarines*. Adaptation.
- 8) (TO) : *cabaças* – (LTN) : *calebasses*. Traduction littérale.

Nous remarquons qu'une grande partie des objets a été adapté, avec quelques exceptions comme le *berimbau*, instrument d'origine africaine constitué d'un fil métallique tendu sur une branche de bois (lui-même appelé *berimbau*) polie , et d'unealebasse évidée. La seule solution cohérente pour cet exemple est l'Emprunt suivi d'une note. Néanmoins, nous croyons que malgré cette note, cet instrument va rester trop étranger dans la traduction, car l'explication annotée est peu précise: elle ne mentionne pas son rapport très étroit avec la *capoeira*, danse/jeu d'origine africaine très pratiquée au Brésil, surtout au Nord-est.

Nous croyant que, de même que pour les mots appartenant au champ sémantique de la gastronomie, Josué Montello voudrait mettre en évidence ces objets et leurs particularités. Le mot *cofo*, par exemple, pour un brésilien, n'a pas le même sens qu'un « panier ». Ce dernier, en portugais se dit *cesto*, tandis que *cofo*, malgré la similitude, n'a pas la même connotation. Le *cofo* est une sorte de panier ou plutôt de corbeille particulière des régions Nord et Nord-est du Brésil. On le trouve sur les marchés populaires : il est fait de feuilles tressées d'un palmier poussant exclusivement dans ces régions, le *pindoba*. Il sert à tous les usages du peuple, c'est un récipient destiné à transporter du riz, de la farine de manioc, du maïs, des crevettes et des volailles.

Les instruments de punition

Dans le roman *Os tambores de São Luís* nous trouvons la présence des objets qui ont servi comme instruments de tortures et de supplices qui ont marqué le peuple Noir. Nous estimons que l'auteur a bien voulu faire connaître pour ses lecteurs la façon dont une partie de la population *maranhense* était assujettie à ces maltraitances. Les exemples sont partout dans le roman, c'est pourquoi nous avons choisi de montrer un passage qui exemplifie bien la stratégie de traduction pour ces instruments.

Texte original : « *Uma geração ia, outra vinha, e ali estavam o chicote, as máscaras, o tronco, o pelourinho, a gargalheira, a grilheta, o libambo, a palmatoria, para repetir-lhes os castigos.* » (Montello, 2005, p. 370).

Traduction française : « *Les générations se suivaient, mais les instruments de supplice demeuraient : le fouet, les masques, le tronc, le pilori, le carcan, le boulet, l'alganon, la fêrule, la chaine...* » (Montello, 1987, p. 301).

Notre regard dans ce passage a été attiré par le fait que la traduction a ajouté d'autres éléments qui ne sont pas dans le texte d'origine, à l'exemple de « chaine ». Pour les autres termes, la traduction reste littérale pour certains mots et adaptations pour d'autres.

De cette façon, nous voyons bien la difficulté de la part des traducteurs de passer certains termes culturels très significatifs de la langue source à la langue cible. Malgré toutes ces tentatives d'Adaptation, d'Explicitation, de notes de bas de pages, ou d'explications à l'intérieur même du texte, il restera toujours un « trou » ou une « lacune » entre le lecteur et la culture de la langue source.

c) le champ thématique socioculturel et idéologique : la traduction de dictons, d'expressions populaires et de croyances

Les relations sociales changent d'un pays à l'autre ; dans notre recherche nous pouvons constater que même au Brésil où nous parlons la même langue, nous trouvons de nombreuses variantes linguistiques. Pour cela il nous semble intéressant de mettre en relief les expressions régionalistes dans l'œuvre et leurs traductions. Il apparaît que la langue française est proche de la langue portugaise, grâce à ses origines latines, raison pour laquelle nous trouvons beaucoup de similitudes entre les traductions de ces expressions populaires en français. Mais nous nous rappelons aussi que ce fait vient également de la colonisation, car certaines expressions de même que quelques dictons ou proverbes sont empruntés des civilisations européennes, c'est le cas du proverbe *Quem tem boca vai à roma* (En demandant on va à Rome).

Ainsi, l'analyse comparative des traductions de ce champ thématique servira non seulement à montrer les similitudes et les différences linguistiques, mais aussi les différences socioculturelles et idéologiques entre les deux pays.

La traduction des expressions populaires

L'intérieur du Brésil est un grenier très richement rempli de petites histoires alimentées et transmises de père en fils à travers les générations, possédant un fond moral et éducatif, facilement compréhensible, s'inscrivant dans la mémoire et le patrimoine populaire, semblables aux fables d'Esopé, de Jean de La Fontaine, et de bien d'autres. *Cais da Sagração* est une œuvre dont les personnages appartiennent à une classe populaire : des gens simples fortement attachés à leurs croyances. Tout en donnant la parole à ces personnages, l'auteur nous met en contact avec les expressions populaires utilisées au Brésil. Nous montrerons ici comment elles ont été traduites.

Nous citerons tout d'abord l'une des expressions très utilisées dans le roman *Cais da Sagração* et qui mérite une attention toute spéciale. Il s'agit de l'expression « *dar com os burros n'água* », dont on dit qu'elle a été inspirée par un cas prétendument vrai, et qui s'est maintenu vivant dans le souvenir du peuple, par transmission orale au fil du temps.

Nous sommes face à trois exemples qui confirment la thèse de l'importance du contexte culturel pour la traduction des éléments marqués culturellement, car l'expression brésilienne *dar com os burros n'água* peut être traduite de différentes façons selon le contexte. En Portugais cette expression peut faire référence à un préjudice, mais elle signifie aussi « commettre un délit » (vol, homicide, etc.), ou simplement une maladresse, voir - par un renversement entre les rôles de l'auteur du délit et de la victime - « être l'objet d'un méfait » ou la « proie d'une personne mal intentionnée ». Elle s'utilise également pour indiquer un état de déliquescence, par exemple une affaire qui périclite. Une traduction littérale serait : « donner avec les ânes dans l'eau », mais cela ne veut rien dire en français. Voyons les trois différents passages du texte où nous trouvons la même expression :

Exemple 1 : Texte original : – *Mas o Senhor casou a filha mais velha do João de Lemos com véu e grinalda, aqui mesmo, e a moça teve o bebé dois meses depois. É verdade. Casei. Mas eu ignorava que ela tinha [dado com os burros n'água]. Se soubesse não casava.* (Montello, 1982, p.35);

Texte français: – *Mais vous avez bien marié la fille aînée de João de Lemos en voile et en couronne, et la jeune personne a eu un bébé deux mois après. – C'est vrai, reconnu le père Doré, le regardant droit dans les yeux. C'est vrai, je l'ai mariée. Mais j'ignorais qu'elle avait [perdu sa vertu]. L'eussé-je su, que je ne l'aurai pas mariée en voile et en couronne.* (Montello, 1981b, p.17).

Dans ce premier exemple, comme cette expression n'a pas d'équivalent dans la langue française, elle a été adaptée selon le contexte. En effet, le personnage en question avait « perdu sa vertu », comme nous trouvons dans le texte français. Dans ce contexte, la traduction littérale serait impossible, car elle pourrait induire le lecteur en erreur de compréhension. En adaptant, la traductrice a trouvé une similitude d'effet, en fonction d'un discours dont le sens ne passe pas par la forme. Cette adaptation consiste en un cas particulier qui n'a d'autre but que de rendre le texte plus compréhensible aux yeux du lecteur.

Exemple 2: Texte original: - *A Vanju tem a cabeça fraca, pode não saber reagir às lábias daquela peste, e eu não estou lá para evitar que ela [dê com os burros n'água!]* (MONTELLO, 1982, p.)

Texte français: - *La Vanju a la tête faible, elle ne saura peut-être pas comment réagir aux beaux discours de ce monstre, et je ne suis pas là pour lui éviter de [se faire avoir !]* (MONTELLO, 1981b, p.211)

Dans cet exemple, nous trouvons une autre solution pour la traduction : il s'agit d'une expression qui équivaut à celle du texte original : « se faire avoir ! ». Selon le contexte cette expression serait inadéquate dans le premier exemple, car elle n'a pas le sens de « perdre sa vertu ». Peut être que le narrateur, en utilisant l'expression *dar com os burros n'água* dans ce contexte, envisageait de garder un certain mystère, celui de ne pas révéler les vraies pensées de Severino quant aux intentions du personnage de Vanju. D'autre part, en utilisant l'expression « se faire avoir », le texte français, amenuisant la

culpabilité du personnage de Vanju, interprète mal le texte original. Toutefois le sens profond de la traduction ne s'en trouve pas altéré pour autant.

Dans le troisième exemple le sens est le même que dans le premier, mais la traductrice a utilisé une autre expression :

Exemple 3: Texte original: *Ainda não lhe contaram o que o Davi fez com ele, nos poucos dias que passou na casa dos pais? Arrastou o Rufino à perdição Sim, senhora, é o que estou lhe dizendo: forçou o menino a [dar com os burros n'água!] Um escândalo medonho!* (p.193);

Texte français: *On ne vous a pas encore raconté ce que ce Davi a fait de lui, pendant les quelques jours qu'il a passés chez ses parents? Il a entraîné Rufino à sa perte ! Oui, madame, comme je vous le dis : il a forcé le gosse à [faire la culbute!] Un scandale affreux !* (p. 228) ;

A travers les exemples ci-dessus, nous constatons que pour mieux analyser ces expressions, il faut les examiner dans leur contexte. Nous trouvons dans la langue française l'expression « tomber dans le lac » qui veut dire échouer, ne plus avoir lieu, ne plus avoir d'aboutissement, toutefois, cette locution ne peut pas être employée dans les exemples cités parce qu'elle nous renvoie à une autre connotation. Voici d'autres expressions populaires et leurs traductions respectives:

- 1) (TO p. 177): *O "cabra da peste" já era juiz. E juiz ruim como a mãe dele.*
(TF p. 208) : *Ce « misérable porc » était déjà juge! Un aussi mauvais juge que sa mère. ;*

Pour mieux comprendre le fonctionnement de cette expression en portugais, l'une des plus courantes, nous commencerons à la traduire de façon littérale. La *cabra*, c'est la chèvre et la *peste* une maladie contagieuse et grave, ou quelque chose de mauvais, le diable. Au Nordeste du Brésil, l'expression peut être utilisée tant pour caractériser une mauvaise personne, que pour désigner un homme fort, courageux. Les deux traductions sont adaptées de façon à évoquer la première connotation de ce terme, « diabolisant » le personnage. En revanche dans la traduction du roman *Os tambores de São Luis*, nous trouvons ce terme « cabra » traduit par le mot « bouc » avec la note suivante : « *Bouc (bode, cabra) : désignait les mulâtres esclaves au Brésil ; Terme péjoratif.* ». L'explication

de ce terme dans la note de bas de page n'est pas adéquate, car selon le folkloriste Câmara Cascudo, le terme *cabra* était employé par les premiers navigateurs portugais, à l'époque de la colonisation. Ils appelaient ainsi les Amérindiens à cause de leur habitude de mastiquer des plantes.

2) (Montello, 2005, p. 366): *Sozinho, que ia fazer? “Uma andorinha só não faz verão”*.

(Montello, 1987, p. 299): *Que faire seul? “Une hirondelle ne fait pas le printemps”*.

Comme nous pouvons le remarquer, cette expression trouve dans la langue française son équivalent.

3) (MONTELLO, 2005, p. 393): *Negro quando não suja na entrada, suja na saída*.

(MONTELLO, 1987, p. 318): *Un Noir, quand il ne salit pas l'entrée, souille la sortie*.

La solution pour cette expression de connotation raciste a été la traduction littérale, car elle n'a pas d'équivalent en français. Et comme les deux langues sont proches, le texte cible a gardé les mêmes sens et la même syntaxe que le texte source. Toutefois nous ne sommes pas sûrs que pour un lecteur étranger la compréhension de celle-ci sera la même que pour un lecteur brésilien qui connaît le poids du racisme que cette expression porte.

4) (Cais da sagra...,84): - *De mim o Senhor nunca ouviu falar isto. Nunca mijei fora do caco*.

(TF, 85): *Vous n'avez jamais entendu parler comme ça de moi. Je n'ai jamais uriné à côté du pot (...)*

Os tambores de s. 1, p. 120: (...) tudo ja estava nos seus antigos lugares, bem à vista, para exemplar quem mijasse fora do caco.

(LTN, p. (...)) tout serait de nouveau en place, bien en vue, pour châtier de façon exemplaire celui qui ne filerait pas doux. Dans cet exemple l'équivalence a été

juste, car cette expression possède la même connotation du texte de la langue de départ.

Nous sommes devant une expression typiquement brésilienne qui, dans ce contexte, désigne un comportement de quelqu'un de malhonnête, et malséant. On dit aussi de la personne qui manque à ses obligations ou qui pratique un acte choquant, qui va à l'encontre de la morale, de la pudeur, contraire aux convenances, à la bienséance. La traduction de *Cais da Sagração* est littérale et ne rend pas au texte son sens original, tandis que la traduction de *Os tambores de São Luís*, à notre surprise, utilise la même expression employée de la même façon qu'en portugais, car, utilisée dans une situation analogue au texte original, « filet doux » veut dire obéir sans résistance.

5) (TO,118): (...) *amanhã mesmo no sermão de domingo, ele vai ver com quantos paus se faz uma cangalha.*

(TF,130): (...) *dès demain, pendant le sermon, je lui montrerai de quel bois je me chauffe !*

Une autre variété de cette expression est « *com quantos paus se faz uma canoa* » qui peut être traduite de forme littérale par *combien de bois on utilise pour faire une pirogue*. Cependant, nous trouvons une expression équivalente qui a le même sens qu'en portugais, celui de donner une leçon à quelqu'un, ou de faire la morale à quelqu'un, en lui appliquant une punition. L'utilisation de l'expression française « *de quel bois je me chauffe* » est tout à fait acceptable pour la compréhension du texte, et peut produire un certain effet comique comme celui de l'expression brésilienne employée par l'auteur, néanmoins on perd la charge culturelle du texte source. Or, le mot *cangalha* (armature en bois où se soutient et s'équilibre le chargement des ânes, moitié pour chaque côté) marque bien le parler et la vie du peuple du Nordeste du Brésil. Dans *Les tambours noirs*, ce mot est traduit par « bât » qui veut dire la même chose.

5) (TO, 146) : *Mas quem fala de mim tem dois trabalhos : dá com a língua nos dentes e engolir a saliva.*

(TF, 170) : *Mais les gens qui parlent de moi ont double travail : se frapper les dents avec la langue, et avaler la salive !*

Cette expression signifie être indiscret, parler trop. Selon le contexte elle est utilisée comme une façon de mettre en évidence par son attitude qu'on ne fait pas attention à quelqu'un ou à quelque chose, qu'on y est indifférent, qu'on l'ignore. Le personnage en question se moque de l'opinion publique. Le texte français est le résultat d'une traduction littérale qui essaye de produire le même effet du texte source, néanmoins, si la manière avec laquelle la traductrice a rendu ce passage ne constitue pas une expression connue parmi les lecteurs français, son intention n'atteint pas son objectif.

Les mots et les expressions de croyance

Dans ces deux romans la religiosité est sans cesse exaltée par les personnages et pour mieux restituer cette ambiance religieuse les traducteurs ont choisi les mêmes stratégies présentées ultérieurement, soit en conservant certains éléments de la langue de départ, soit en traduisant certains autres. Comme procédés de traduction nous avons observé une préférence à la traduction littérale, surtout en ce qui concerne les noms de saints catholiques, en revanche, pour les divinités afro-brésiliennes, l'emprunt est plus utilisé comme stratégie. Nous avons choisi des exemples qui apparaissent assez fréquemment dans les deux œuvres :

- 1) (TO) : *São João* ; (TF) : *Saint Jean* – Traduction littérale.
- 2) (TO) : *São Cipriano*; (TF): *Saint Cypriano* – Traduction littérale.
- 3) (TO) : *São Pedro*; (TF): *Saint Pierre* – Traduction littérale.
- 4) (TO) : *São Paulo*; (TF): *Saint Paul* – Traduction littérale.
- 5) (TO) : *Santa Luzia* ; (TF): *Sainte Luzia/Sainte Lucie* – Emprunt et Traduction littérale;

- 6) (TO): *benzido* ; (TF) : *béni* – Traduction littérale;
- 7) (TO): *rezas*; (TF): *prières* – Adaptation, car la charge sémantique du mot en portugais va plus loin que celle de la traduction;
- 8) (TO) : *mau-olhado* ; (TF): *mauvais œil* – Équivalence;
- 9) (TO) : *Nossa Senhora do Bom Parto*; (TF): *Notre-Dame des Bonnes-Couches*;

10) (TO) : *Minha Santa Luzia!* ; (TF): *Mon Dieu!* ;

Dans cet exemple nous sommes devant un cas de Modulation pour les deux traductions, c'est-à-dire un changement de point de vue. Dans son contexte en français, cette expression a la même connotation. Nous pouvons aussi dire que c'est un cas d'Adaptation, malgré l'existence de la Sainte dans la langue française.

9) (TO) : *Nossa Senhora dos Navegantes*; (TF): *Notre-Dame des Navigateurs* – Traduction littérale.

10) (TO) : *Santa Barbara* ; (TF) : *Sainte Barbara* – Traduction littérale.

11) (TO) : *Nossa Senhora do Livramento* ; (TF) : *Notre-Dame Libératrice* - Adaptation.

12) (TO) : *rezadeira*; (TF) : *prieuse*. La traduction littérale du mot en français n'a pas le même sens qu'en portugais, car au *Nordeste* du Brésil, *rezadeira* représente une femme qui a le pouvoir de guérir les gens en utilisant des prières et des herbes, comme nous l'expliquerons par la suite.

Dans la traduction de *Os tambores de São Luis*, pour remplacer le terme « *rezadeira* » nous trouvons le mot « bigote », un adjectif de langue française employé de façon péjorative pour désigner un faux dévot. Il est important de souligner que dans la culture de la langue de départ une *rezadeira* est une femme très respectée et reconnue qui a la connaissance des plantes médicinales et des prières qui aident à guérir les malades. En portugais, les mots *rezadeira* ou *benzedeira* peuvent être utilisés dans le même contexte. Ainsi, nous avons constaté que pour la traduction de ce terme, il existe une distanciation culturelle qui transforme la réception en compromettant le vrai sens du rôle de ce personnage.

Autrement, la *rezadeira* n'est pas perçue comme une sorcière dans la culture brésilienne mais plutôt comme une personne qui possède des connaissances à la fois herboriste et spiritualiste qui aident à guérir certaines maladies, jouant le rôle d'une conseillère tantôt spirituelle, tantôt psychologue ou médiatrice pour régler certaines affaires de famille. Les brésiliens qui connaissent les *rezadeiras* savent qu'il existe une

signification qui va au-delà du mot qui désigne cette femme conseillère de la communauté, ce que même une simple explication par note de bas de page ne pourrait pas révéler dans la plénitude de son sens.

Il est également important d'observer comment les traducteurs de *Os tambores de São Luís* ont transporté l'univers afro-religieux du roman dans le texte français. Nous remarquons que la stratégie privilégiée est celle de l'adaptation quand il s'agit de la hiérarchie occupée par un membre de la *Casa das Minas*, à l'exemple de « *nochê* » et « *noviche* », traduits par les termes chrétiens « prêtre » et « novice ». Comme nous l'avons vu dans un chapitre précédent, la plupart des mots et des expressions issus de la culture afro-brésilienne sont originaires d'autres langues, enracinées dans les cultures *Banto*, *Yorubá* ou *Jêje*. C'est ce qui donne à ces unités porteuses d'informations un caractère assez figé et susceptible de poser des problèmes de traduction. Face à ces culturèmes, il semble être très difficile de transmettre l'important rôle joué par ces personnages. Ainsi, nous trouvons que ces adaptations ne sont pas suffisantes pour faire comprendre la véritable importance de ces femmes dans la communauté à laquelle elles appartiennent. Ce qui mérite une étude plus large que ces remarques ici présentées.

Un autre terme assez complexe qui mérite notre attention est celui de « *vodum* » qui, par l'absence d'un autre analogue dans la langue cible, a été traduit par « *sprit* ». Encore une fois l'adaptation a été choisie comme procédé de traduction. En revanche, le terme « *querebetã* » a subi un processus de transcription : « *quérébétan* ». Également au texte original, il apparaît dans la traduction dès la première page du roman, sans note de bas de page ni d'explicitation. Ce que nous trouvons plus convenable, étant donné que dans le texte original l'auteur n'accorde aucune explication sur ce mot, malgré son étrangeté dans la langue source. D'autres termes sont empruntés du texte original à l'exemple des noms des *voduns*, à savoir « *Zamadone* », « *Loco* », « *Sépazin* » et « *Toça* ».

Les éléments socioculturels englobent aussi les manifestations folkloriques dont nous avons parlé dans un chapitre précédent, c'est pourquoi nous trouvons important de signaler ici comment ils sont rendus dans la langue française. Les danses originaires des « *Nações* », à l'exemple des *cheganças*, *torés*, *congós* et *fandangos* sont empruntées, en gardant la même orthographe d'origine. Traitement similaire pour les autres manifestations

comme le *Bumba meu boi*, le *tambor de Mina* et le *tambor de Crioula*, ces dernières se présentent suivies d'une note de bas de page. La *Festa do Divino* est traduite de façon littérale, *Fête du Divin*, suivie également par une note. L'une des manifestations populaires très connue au Maranhão est celle de *baralho* qui consistait en un groupe de personnes qui sortait dans les rues, pendant le carnaval, avec leurs visages teintés de poudre blanche, pour rejoindre les autres groupes au centre de la ville. Dans le texte français le nom de ce groupe est traduit par une expression qu'on trouve en langue française : « va-nu-pieds », synonyme de vagabond ou personne très pauvre qui vit misérablement, comme nous pouvons le confirmer dans les passages suivants :

Damião repõe no seu lugar a praça de outrora, mais singela, mais romântica, apenas calçada com pedras de cantaria, e onde se dançavam as *cheganças, os fandangos e os baralhos*, nos três dias de Carnaval.³⁸²

Traduction française :

Damien voit revivre la place d'autrefois, plus simple, mais plus romantique, pavée de pierres, où l'on dansait *cheganças et fandangos* et où pendant les trois jours de carnaval défilaient *des va-nu-pieds diaboliques en groupes échevelés*.³⁸³

En plus de donner un sens péjoratif, la traduction ajoute l'adjectif « diabolique » et désigne les *baralhos* comme des groupes « échevelés », pour accentuer la façon dépenaillée par laquelle ils se présentaient. À l'exemple des autres manifestations folkloriques, le terme *baralhos* dans le texte d'origine apparaît sans aucune explication, mais on présume qu'au cours du récit le lecteur finira par déduire, par son imagination, le vrai sens de ce défilé.

Notre hypothèse se confirme ici sur l'idée que Josué Montello, tout en utilisant ces éléments référentiels de la culture *maranhense*, en plus de garder un certain mystère dans le récit, tout en contribuant par la formation d'un imaginaire, il incite le lecteur à faire des recherches sur cette thématique, comme une façon aussi de livrer par son œuvre une partie

382 Josué Montello, *op.cit.*, 2005, p. 159 .

383 Josué Montello, *op.cit.*, 1987, p. 131.

de la mémoire culturelle et identitaire de ce peuple, un effet qui pouvait d'ailleurs se produire dans la langue cible.

De façon générale, les stratégies effectuées par les traducteurs, concernant tous les champs thématiques analysés jusqu'ici, consistent d'une part à conserver les mots brésiliens dans la traduction, en faisant appel à des notes et d'autre part à procéder à une traduction adaptée. Toutefois, dans certains cas, ce dernier procédé a mené les traducteurs à livrer des informations déloyales. En revanche, l'option du recours à l'emprunt et à l'explicitation nous fait penser que les traducteurs désirent faire ressentir tout le caractère authentique de l'ambiance qui imprègne l'œuvre originale et qu'ils reconnaissent l'importance de conserver les spécificités culturelles dans leurs traductions.

3.3 – Les ajouts et les suppressions dans les traductions

Il arrive parfois que dans un texte traduit se trouvent des interférences du traducteur à travers quelques explications ou, au contraire, des suppressions. Cela peut être attribué à plusieurs raisons, soit par la nécessité de donner des explications au lecteur sur l'emprunt d'un terme inexistant dans la langue d'arrivée, soit pour résoudre des problèmes culturels ou textuels dans le but de mieux adapter le texte étranger à la culture de la langue cible ou encore pour renforcer une certaine cohérence interne dans le texte traduit. Il peut arriver également, par option du traducteur ou parce que l'on n'a pas d'équivalent dans la langue d'arrivée, l'omission ou la suppression de certaines parties du texte original. Cette démarche peut inclure des mots, des expressions, des paragraphes ou même des chapitres entiers qui disparaissent dans la traduction.

Ces procédés attirent notre attention parce qu'il s'agit tout d'abord des textes littéraires, porteurs d'un univers linguistique propre au style de son auteur qui, selon notre point de vue, doit être conservé dans la traduction. D'autre part, parce qu'il s'agit d'une œuvre chargée des réalités extralinguistiques très spécifiques d'une région du Brésil, qui mérite un traitement différencié en concernant les procédés de traduction. Cependant, ce traitement ne doit pas dépasser l'intention de l'auteur qui parfois veut laisser un peu de mystère dans son texte, évitant de donner quelques explications et parfois, ce même auteur

a envie de rappeler ou faire connaître aux lecteurs de manière plus au moins évidente l'univers de son œuvre. Ainsi, dans ce chapitre, nous ne pouvons pas négliger la présence des ajouts et des suppressions, au sujet desquels nous examinerons à présent.

3.3.1 Les ajouts

C'est une option du traducteur qui donne des points de références au lecteur à travers des informations supplémentaires sur le système de départ tout en tissant des liens entre des espaces culturels, soit dans le texte, soit par les notes de bas de page. De manière générale, les ajouts sont additionnés au texte à travers des mots, des phrases, quelquefois même par des paragraphes. Dans les deux traductions nous avons observé quelques ajouts, principalement des notes explicatives pour la plupart des exemples, mais nous trouvons également quelques explicitations.

Compte tenu de la complexité référentielle des textes brésiliens, objets de notre analyse, nous trouvons dans les traductions françaises plusieurs notes de bas de page, qui selon Malingret (2002, p. 91), peuvent être classifiées, selon leurs contenus : sociologiques ou ethnographiques, encyclopédiques, temporelles ou géographiques, institutionnelles, intertextuelles ou métalinguistiques. Certains traducteurs préfèrent remplacer les notes à la fin du texte, dans les dernières pages en argumentant qu'elles peuvent gêner la lecture, néanmoins, cet emplacement peut être ignoré par le lecteur, ou alors peut générer un désagréable « va et vient » de pages qui finit par être abandonné au milieu de la lecture. Les notes que nous trouvons dans *Les tribulations de Maître Severino* et *Les tambours Noirs* (traductions françaises de *Cais da Sagração* et de *Os tambores de São Luís*) sont notamment de nature sociologique, encyclopédique et métalinguistique.

Voyons quelques exemples de notes qui ont pour fonction de donner une explication au lecteur de la réalité historique et culturelle du Brésil. Les notes qui suivent sont des notes explicatives situées dans la même page où se trouve le terme considéré comme méconnu du système d'arrivée :

- 1) (LTMS, p.31) : *Sabiá* : – Oiseau exotique très populaire, évoqué dans de nombreuses chansons.(N.d.T.)

- 2) (LTMS, p.73) : *Corrupião*: – Oiseau exotique très apprécié au Brésil, appelé aussi “sofre”. Célèbre par sa faculté de reproduire dans son chant l’hymne national. (N.d.T.)
- 3) (LTMS, p.92) : *Saracura*: – Oiseau exotique assez sauvage. (N.d.T.)
(LTMS, 198) : *Berimbau*: – Instrument de percussion très riche en sons, fait d’unealebasse évidée mobile sur une corde et d’une sorte d’archet. (N.d.T.)
- 4) (LTN, p. 289) : *Cuica* – « *Cuica* : petit tambour recouvert de boyaux de chat, émettant un son proche de la voix humaine . (N.d.T.)
- 5) (LTN, p. 241) : *Cavaquinho* – « *Cavaquinho* : petite guitare. (N.d.T.)
- 6) (LTMS , p. 241) : *Bem-te-vi*: TF (p. 241) – Oiseau exotique dont le chant reproduit phonétiquement la phrase “*Bem-te-vi* » (Je t’ai bien vu). (N.d.T)

Dans ces exemples, on observe clairement que les raisons par lesquelles les traducteurs ont ajouté des notes explicatives sont dues à la présence des mots marqués culturellement et que l’on ne trouve pas d’équivalent dans la langue française. Ces notes sont parfaitement justifiées dans la mesure où elles essaient d’approcher le lecteur de la réalité extralinguistique du texte étranger, et en même temps, si elles peuvent servir de vecteur de connaissance d’une autre culture. Néanmoins, quelques notes n’ont pas accompli ce rôle, car nous observons que dans la plupart des notes, l’explication est vide, sans consistance et ne rapporte aucune connaissance au lecteur. Quelques unes sont même trompeuses, c’est le cas de la note citée dans l’exemple 2 pour le *corrupião*, car la traductrice nous donne l’impression que tous les oiseaux de ce spécimen chantent l’hymne national, ce qui n’est pas exact. La *Saracura* dans l’exemple 3 est devenue simplement sauvage, on pouvait y ajouter qu’il s’agit d’un oiseau échassier qui vit dans les *mangues* (marais).

Nous avons remarqué l’existence d’une répétition exagérée du mot *exotique* pour expliquer le nom des oiseaux. Pour nous, cette insistance devient inutile, car n’importe quel oiseau brésilien ou d’ailleurs peut être exotique dans une traduction française. En revanche, les explications des notes pour les mots « *berimbau* » et « *cuica* » sont plus précises.

D'autres exemples de notes de bas de page qui visent à faciliter la compréhension du texte peuvent être cités. Maintenant il ne s'agit pas de donner des explications sur un lexique assez exotique, mais d'éclairer certaines habitudes propres de la culture de départ, étant donné que certains exemples, comme ceux cités antérieurement, n'ont pas d'équivalents dans les langues traduites :

7) (LTN) : *Arruda* – *Arrude* (*arruda:rue*) : *plante herbacée vivace à fleurs jaunes. Au Brésil, elle est réputée pour protéger du mauvais œil. (N.d.T.)*

8) (LTN, p. 12) : *Mocambo* – *Mocambo* : *Il s'agit du lieu où se réfugiaient les esclaves en fuite dans la forêt. (N.d.T.)*

9) (LTN, p. 190) : *Cabrinha* – « *Bouquetin (cabrinha)* : *terme péjoratif pour désigner un mulâtre ou un Noir. (N.d.T.)*

10) (LTN, p. 300) : *Caboclo* – « *Cabocle (caboclo)* : *métis d'Indiens et de Blanc ; ce terme désigne ici les paysans pauvres. (N.d.T.)*

11) (LTN, p. 388) : *Mãe Maria Quirina* – « *La mère Marie Quirine* : *il s'agit ici de la mère-de-saint ou grande prêtresse.*

12) (LTN, p. 459) : *Guesa* – « *Guesa* : *nom d'une figure légendaire chez les Indiens Muisca de Colombie. (N.d.T.)*

13) (LTN, p. 407) : *Tambores de Mina e de Crioula* – « *Tambours des Crioulas et des Minas* : *les deux rites varient, entre autres, par la cadence des battements des tambours. (N.d.T.)*

14) (LTN, p. 411) : *Divino* – « *Divin* : *fête religieuse et profane d'influence africaine, qui commémore la descente de l'Esprit-Saint dans le cénacle. (N.d.T.)*

Dans la traduction du roman *Os tambores de São Luís* nous avons aperçu une préoccupation en éclaircir au lecteur francophone certaines situations ou certains faits historiques, surtout ceux liés à l'esclavage :

15) (LTN, p. 23) : *Bem-te-vi* – « *Bem-te-vi* » : *parti libéral qui s'opposait à l'époque aux conservateurs (cabanos). (N.d.T.)*

17) (LTN, p. 248) : *Balaiada* – « *Balaiada* : *mouvement révolutionnaire mené par Balaio (un marchand de paniers) dans le Maranhão ; (N.d.T.)*

18) (LTN, p. 84) : *Máscaras de zinco* – « Les masques de laiton empêchaient les esclaves de boire, car ils enserraient solidement la bouche . (N.d.T.)

19) (LTN, p. 84) : « On gardait les lettres d'affranchissement dans des tubes ; (N.d.T.).

20) (LTN, p. 328) : *Lei do ventre-livre* – « Loi du ventre libre : à partir du 27-9-1871, les enfants qui naissaient de parents esclaves étaient libres. (N.d.T.).

Un autre exemple qui mérite notre attention est le traitement donné au mot *Delegacia*, dans la traduction de *Cais da Sagração*. Malgré son existence en français, la traductrice a choisi d'expliquer le contexte pour donner plus de référence culturelle, puisque ici, il s'agit d'une coutume propre à l'intérieur du Brésil et ce passage explicite le mode de vie des personnages, ainsi que leur façon de voir le monde. Voyons maintenant le contexte :

(TO p .78) - *A moça deu um mau passo, casou na Delegacia, já de quatro meses, a barriga começando a encher o vestido.* (TF p.77) – *La fille a fait un faux pas, elle s'est mariée au commissariat¹, déjà enceinte de quatre mois, le ventre commençant à se voir.* On observe que le mot en question a été traduit en français par « commissariat », suivi d'une note : *Mariage forcé d'une mineure mise enceinte. Le père intervient auprès de la police qui intime au couple l'ordre de se marier devant le juge.* (N.d.T., p.77).

Le recours à ces notes de bas de page nous montre que les traducteurs ont assumé le rôle non seulement de transposer les récits dans une autre langue, mais aussi d'informer et d'établir un lien entre les deux cultures. Cependant, dans certaines traductions, les notes de bas de page ou les notes explicatives donnent au texte un aspect pédagogique, et elles peuvent interrompre la lecture. Comme affirme Malingret (2002):

Les notes explicatives, en proposant un détour par la réalité expérimentale, référentielle, privilégient la fonction informative du texte traduit (principalement en ce qui concerne les informations relatives au système culturel de départ) et détournent définitivement le texte de sa fonction initiale.³⁸⁴

Si d'une part les ajouts peuvent aider à la compréhension du texte étranger et conséquemment résoudre quelques problèmes de traduction, d'autre part ils peuvent

384 L. Malingret, *op.cit.*, 2002 , p. 92.

compromettre le caractère fictionnel du texte, allant, de cette façon, contre le désir de l'auteur. Cependant, nous considérons qu'une fois interrompue la lecture, l'information doit être précise et fidèle, même si on risque d'être trop pédagogique.

L'explicitation est un autre ajout qui consiste en des informations implicites dans la langue de départ et qui sont explicitées dans la langue d'arrivée, par des paraphrases, notes, définitions, descriptions, dans le but de maintenir l'équivalence sémantique du terme traduit. Ces types d'ajouts sont censés ne pas perturber la lecture, néanmoins dans la plupart des cas ils rendent le texte plus clair pour le lecteur étranger, contribuant de cette façon à dénaturer la construction fictionnelle. Dans les traductions analysées ici, la majorité des explicitations est due à des difficultés des unités lexicales équivalentes dans les langues cibles, donc la solution plus raisonnable, dans la mesure où il ne s'agit pas d'une expression intraduisible, c'est l'explication subtile du terme en question dans le propre texte. Comme nous pouvons l'observer dans ces exemples :

1) (CS, p.46): *Pela vontade de meu corpo, eu passava o dia dormindo, nesta moleza de mulher parida.*; (LTMS, p.32): *Si j'écoutais le désir de mon corps, je passerais la journée à dormir, aussi ramolli qu'une femme après les couches. .*

2) (LTSL, p. 309) : *Viva meu São Benedito !*; (LTN, p. 256) : *Merci à mon saint Benoît !*

3) (LTSL, p. 371) : *... e ali estavam o chicote, as mascaras, o tronco, o pelourinho, a gargalheira, a grillheta, o libambo, a palmatoria, para repetir-lhes o castigo.* (LTN, p. 301) : « *... mais les instruments de supplice demeuraient : le fouet, les masques, le tronc, le pilori, le carcan, le boulet, l'alganon, la fêrule, la chaîne...* »

À travers ces ajouts les traducteurs veulent approcher le lecteur de la culture du texte source, sans pourtant imposer sa présence, capables d'interventions remarquables, face aux problèmes complexes où il leur a fallu substituer les lexèmes du texte original par des expressions équivalentes. D'autre part, quand la situation n'est pas claire, puisque l'auteur n'a pas intérêt à éclaircir les faits, laissant le lecteur dans le doute, ces interventions de la part du traducteur peuvent changer entièrement la nature du texte

original. Dans le dernier exemple les traducteurs explicitent que les objets consistent en instruments de torture et ajoute à la fin un objet, « la chaîne », suivie de trois points, qui n'existe pas dans le texte source.

3.3.2 *Les suppressions*

Dans un texte traduit peuvent se trouver des suppressions d'éléments au sein de la phrase, voir des parties entières, ou des chapitres. La suppression peut être jugée pertinente pour répondre à des préoccupations d'ordres stylistiques, ou pour éviter les évidences ou les tours pléonastiques, et surtout quand il s'agit d'une évidence concernant la réalité référentielle du texte. Le cas plus radical de suppression concerne l'omission de certaines informations qui peuvent compromettre la structure et la compréhension du récit. Cela peut être une simple expression ou des pages et des chapitres entiers.

De manière générale, les suppressions sont motivées par une préoccupation stylistique visant l'allégement du style et la concision. Le résultat est un texte en apparence plus clair qui va à l'essentiel et s'inscrit dans une esthétique répondant d'avantage aux normes littéraires étrangères. De cette façon, on croit que les traducteurs sont régies par des critères de précisions, de nettetés et de pertinences. Le texte étranger devient un texte « fluide et clair », comme l'imposent la plupart des maisons d'éditions lors de la traduction de la littérature étrangère.

Nous pouvons dire que, dans certains cas, la suppression devient alors une solution radicale à des problèmes épineux de traduction. Dans notre corpus, nous avons saisi des micros suppressions, celles concernant quelques mots. La plupart des cas sont des omissions d'informations jugées superflues ou redondantes ou des suppressions visant à la disparition d'une répétition. Toutefois nous avons découvert aussi des suppressions plus importantes sur lesquelles nous parlerons dans cette section.

Concernant la traduction du roman *Os tambores de São Luis*, les suppressions sont moins importantes que celles de *Cais da Sagração*, où l'introduction de l'œuvre et deux pages du roman dans leur intégralité ont été supprimées. Nous estimons que cela est dû à une certaine imposition de la part de la maison d'édition, dans le but de respecter une

limite de pages ou encore pour avoir considérée cette partie sans intérêt pour le public cible.

Dans la traduction du premier roman la plupart des suppressions sont au niveau lexical et syntagmatique. En général, on utilise cette stratégie quand les termes en question ne jouent pas un rôle primordial dans le texte ou quand ils n'ont pas d'équivalence dans la langue d'arrivée. Toutefois, nous avons observé la suppression des passages plus longues, à l'exemple d'un paragraphe contenant certains noms de lieux, à savoir : *Maioba*, *Turu*, *Vinhais*, *Anil* et *Matadouro* (actuellement appelé *Liberdade*, reconnue comme *quilombo*). Ces quartiers s'insèrent dans le roman comme des lieux historiques, d'où sont originaires les premiers groupes de *bumba-meu-boi*, d'où son importance pour la ville de São Luís. Nous attestons que la suppression ou l'omission de ces références consistent en une transgression aux intentions de l'auteur qui portaient sur livrer des informations sur la formation de l'identité culturelle de cette société.

Cette transgression se trouve aussi dans la traduction française du roman *Cais da Sagração*, où plusieurs pages ont disparu. Quelques informations relatives à la publication de ce roman se trouvent dans les premières pages de l'œuvre, il s'agit de la préface et d'une introduction. Dans cette dernière, l'auteur a fait une chronique où il relate la façon dont il a construit son personnage principal, Maître Severino, en fournissant des précieuses indications, non seulement pour le lecteur, mais aussi pour une analyse de l'œuvre et de sa traduction. En plus, pour le lecteur qui ne connaît pas l'ambiance de l'œuvre, cette partie constitue une manière de découvrir l'espace où se passe l'histoire du roman, et une façon de lui procurer un contact avec la culture locale. Dans ce texte se trouvent des informations historiques, comme celle du sacre de l'empereur Dom Pedro II, ainsi que des récits appartenant à l'imaginaire populaire du Maranhão, comme la légende de la *Nau Catarineta*, de la *Santa Iria* et de la *Moura Enchantée* et le mythe du Roi Dom Sebastião³⁸⁵. Nous croyons que, comme il s'agit d'une œuvre chargée de représentations

385 La *Catarineta*, la *Sainte Iria* et la *Moura Enchantée* - Personnages du folklore portugais aussi connus dans le *Nordeste* Brésilien. Dans un chapitre précédent nous avons parler du mythe du roi Dom Sebastião, roi du Portugal du début du siècle XVI qui est mort dans une bataille au Maroc. Selon la légende, celui-ci ne serait pas mort, mais il a disparu dans le désert pour retourner un jour et aider son pays et son peuple dans les moments difficiles. Au Maranhão on trouve la même légende, souvent réciter par des pêcheurs qui affirment avoir vu ce roi sur la plage des *Lençóis*. Cette plage est située au nord de l'État, formée de dunes de sable sur d'immenses étendues.

culturelles, les informations données à l'introduction de l'œuvre auraient pu orienter la lecture, sans compromettre son caractère fictionnel ni l'interprétation de l'œuvre.

Une autre attitude incompréhensible de la traductrice de ce roman est la suppression de trois pages dans le dernier chapitre. Ces pages apportent d'autres informations très importantes au lecteur, nous considérons donc que les supprimer consiste en une faute de traduction aussi grave que celle de la suppression de l'introduction. Les suppressions de cet ordre pour nous sont considérées comme des négligences qui auraient pu être facilement évitées, si la traductrice avait été un peu plus attentive à l'importance du référentiel de ces parties pour la compréhension du texte et pour la totalité du récit.

Les événements du roman *Cais da Sagração* ne suivent pas l'ordre chronologique. Dès les premiers chapitres nous savons que Maître Severino, le protagoniste, a tué sa femme, mais nous ne savons pas comment, alors une question s'impose dès le début du récit : comment et en quelle occasion l'a-t-il tué ? Josué Montello donne la réponse seulement au dernier chapitre, dans lequel, malheureusement, ce passage important a été supprimé dans la traduction française. De cette façon, le lecteur français est privé d'une information très significative pour la compréhension de l'œuvre. La scène se situe à un moment stratégique, celui de la réalisation du grand désir de Maître Severino, celui de voir son petit-fils, Pedro, survivre à la tempête et conduire le bateau jusqu'à sa destination, devenant, de cette manière, son vrai héritier et substitut : A cet instant précis, le protagoniste se sent prêt à mourir, et en même temps il se remémore le jour où il a tué Vanju.

Nous admettons qu'au moment de traduire un texte, où sont présents des éléments marqués culturellement, nous prenons plusieurs risques qui peuvent compromettre la qualité de la traduction. Si l'on décide de maintenir cet écart culturel en choisissant la traduction sémantique, on risque de causer un problème de compréhension pour le lecteur français. Mais si l'on décide d'annuler l'écart culturel, on risque d'appauvrir l'original du point de vue de l'identité culturelle de la traduction. C'est pourquoi, nous préconisons que les traducteurs doivent adopter une stratégie traductionnelle qui facilite à la fois la compréhension de l'étranger et donne une ouverture vers les innovations dans la langue et la culture d'arrivée.

CONCLUSION

Notre propos dans ce travail a été d'étudier la formation de l'imaginaire *maranhense* dans l'œuvre de Josué Montello et par conséquent, notre recherche s'est située dans la perspective d'une réflexion sur le rapport complexe entre la mémoire, l'histoire et le texte littéraire. Penser ces questions dans l'œuvre de cet auteur nous a amenés non seulement à examiner ses productions romanesques, mais également à nous plonger dans ses livres de mémoires et ses publications dans les journaux brésiliens. Ces dernières sont constituées, en majorité, d'études sur plusieurs écrivains de langues portugaise et française, d'où nous avons pu inférer l'idée que, concernant son style, l'auteur s'est nourri de sources européennes. Cependant, l'inspiration pour écrire ses romans venait du Brésil, particulièrement de la ville de São Luís.

Comme nous l'avons dit dans la deuxième partie de cette thèse, cet auteur fait partie d'une nouvelle génération d'écrivains régionalistes, attachés à l'Académie, connue par l'élite intellectuelle brésilienne des années 1960. Le fait de ne pas se positionner plus énergiquement à une époque où le pays souffrait des abus de la dictature militaire, comme l'ont fait certains de ses collègues écrivains, à l'exemple de Jorge Amado, lui a conféré une étiquette d'écrivain non engagé, n'étant pas révolutionnaire et se renfermant dans son environnement, dans sa nostalgie, comme le postulent certains critiques.

Il faut tenir compte du fait que la valorisation du particulier, c'est à dire, le fait de mettre en évidence son environnement, est une caractéristique de l'école littéraire de l'époque où l'écrivain vivait. De ce fait, nous constatons que le réalisme que l'on trouve chez l'auteur *maranhense* se place bien dans la conception de littérature réaliste désigné par Roland Barthes (1982, p. 10) qui affirme que les œuvres réalistes, plutôt que de nous dire la vérité, renouvellent le dialogue des textes et incitent à sa poursuite. Dans ce travail, nous observons que la littérature de Josué Montello renouvelle le dialogue entre le réel et l'imaginaire, car les interprétations de la réalité sont elles-mêmes ouvertes à de nouvelles interprétations.

Par ailleurs, le *lugar de fala* (lieu d'où on parle) dans la littérature est un sujet fréquemment abordé dans l'actualité à propos des études sur la littérature post coloniale. Parler d'identité en littérature signifie contextualiser l'œuvre avec la vie et la société dans laquelle l'auteur a vécu. Dans ce cas il est hors de question de décréter la mort de l'auteur, comme l'a fait Roland Barthes, mais c'est plutôt d'établir un dialogue entre le sujet de la production (l'auteur) et le sujet de la réception (le lecteur). Néanmoins, le fait que les liens spatio-temporels de l'écrivain ne soient pas les mêmes que ceux des lecteurs n'empêche pas l'écrivain de jouer le rôle d'intermédiaire entre les générations.

Notre travail a voulu démontrer qu'indépendamment de Josué Montello figurant ou non parmi la liste des écrivains engagés dans les causes identitaires, son œuvre peut être référencée dans la construction de la mémoire collective *maranhense*, car les études sur la réception du texte littéraire et le discours du récit nous ont appris qu'à chaque lecture, le texte met à jour leurs significations. De cette façon, nous avons constaté que l'écrivain *maranhense*, à partir de l'univers réel et mythique de son état, a su mettre en valeur son substrat folklorique et en même temps interroger son histoire sans perdre la dimension artistique de l'œuvre littéraire. Nous pouvons dire que cet auteur est le messager des traditions et de la culture du Maranhão, notamment celles de la capitale, agissant en tant que médiateur entre sa génération et la nouvelle.

En observant les manifestations culturelles et religieuses encore présentes aujourd'hui à São Luís, nous craignons que le développement des nouvelles technologies puisse détourner les nouvelles générations de ce patrimoine et ainsi le voir disparaître. Et c'est ainsi que naît la préoccupation de les préserver, ou de les réinventer afin qu'elles ne tombent pas dans l'oubli. Parfois, nous pensons que les plus jeunes ne sont pas intéressés par ces traditions, mais, contrairement à ce que l'on peut penser, c'est en elles que la nouvelle génération va chercher un sens à sa réalité, à son présent. Ainsi, l'urgence de sauver ces traditions et ces cultures devient aussi le rôle de certains écrivains, à l'exemple de Josué Montello, qui pendant des décennies, a toujours laissé transparaître dans ses œuvres un intérêt pour sauver la culture, la mémoire et l'histoire de son pays.

Enregistrer les aspects de la société du Maranhão, tout en montrant sa formation au milieu de tant de contradictions, en révélant la diversité socioculturelle de ce peuple (des

hommes et des femmes, riches ou pauvres, Noirs libres ou asservis) et sa façon de penser, était une préoccupation primordiale de l'auteur, qui, à travers la fiction, va créer des êtres gardiens d'une mémoire en quête de leurs propres identités. L'autre particularité de Josué Montello est celle de montrer une ville qui rassemble à la fois à un vaste patrimoine architectural d'origine portugaise et la culture de Blancs et Noirs avec leurs traditions. C'est ainsi que certains personnages tels que Genoveva Pia, Benigna, Damião, Mestre Severino, Lourença e Vanju représentent un peuple dans un pays qui n'est ni le Portugal, ni certains pays d'Afrique, c'est la genèse de la société *maranhense* décrite par l'auteur dans ses romans.

De ce fait, pourrions-nous affirmer que, à l'exemple de José de Alencar (auteur du roman qui a créé le mythe d'origine du peuple du Ceará par la naissance de Moacir, fils de l'Amérindienne Iracema et du Portugais Martim), Josué Montello, à travers la naissance de l'arrière arrière petit-fils de Damião, a essayé d'expliquer la naissance du nouveau peuple de São Luís ? Face à cette question nous prétendons que l'œuvre *Os tambores de São Luís* pourrait s'inscrire comme une métaphore de l'origine d'une société fruit des cultures africaines et portugaises, car nous ne percevons pas ici le dénouement du livre comme une tentative de blanchir la population, comme le revendiquent certains critiques. La thèse de Josué Montello dans ce roman, bien qu'elle ressemble à celle de la démocratie raciale de Gilberto Freyre, est plus attachée à démontrer comment s'est déroulée la formation du peuple et de la société de São Luís, ayant comme point de départ le mariage entre personnes de différentes ethnies, malgré les préjugés, c'est à dire le mariage entre les Blancs et les Noirs. L'auteur décrit ainsi, dans son roman, une réalité très courante dans cette ville qui a donné naissance à une société métissée par des cultures hybrides qui, au fil des temps, se sont développées et survivent encore aujourd'hui, que ce soit dans le cadre de cultes religieux ou de manifestations populaires.

Concernant l'univers afro-religieux omniprésent dans le roman *Os tambores de São Luís*, et pour autant que nous le sachions, cet auteur ne faisait partie d'aucun groupe lié aux religions de matrices africaines, mais nous pouvons en déduire que lui aussi se reconnaissait dans les pratiques des traditions locales, comme nous pouvons le constater dès les premières pages de ce livre, où la dédicace est destinée à une *rezadeira* que l'auteur

affirme avoir connue encore dans son enfance, quand il était très malade (c'était une coutume dans la population de son époque de recourir à l'aide de ces femmes devant une difficulté ou une maladie). Nous croyons que ce fait a été important pour la formation de la mémoire de l'auteur, qui, bien qu'il soit issu d'une famille protestante, recherchait également son identité, tout en refusant de devenir pasteur comme son père.

Pour écrire *Os tambores de São Luís*, Josué Montello a fait ses recherches sur l'esclavage dans les livres d'histoire, toutefois il est allé chercher l'authenticité des faits dans le livre *Vencidos e desgenerados* de Nascimento Moraes. Après tout, il a consacré des années de recherche sur la *Casa das Minas*, en lisant les œuvres de l'anthropologue Nunes Pereira qui lui a donné la possibilité d'approfondir sa connaissance sur les manifestations culturelles et religieuses au Maranhão du XIX^e siècle.

Nonobstant tout cela, les œuvres de Josué Montello qui parlent de São Luís ne doivent pas être vues seulement comme un voyage à travers l'espace pittoresque, ou comme l'« exotisation » d'un endroit lointain, une île cachée entre les baies de São Marcos et de São José, plus au nord qu'au nord-est du Brésil. Ces romans accréditent l'idée soutenue tout au long de notre travail, selon laquelle la littérature, aidée par l'imagination du lecteur, dévoile une grande partie de l'histoire d'une communauté donnée. A travers les mythes et les mémoires de São Luís présents dans les textes, l'auteur fait une ré-identification de la ville, comme une nécessité de se représenter à ceux qui y vivent et aussi aux autres.

Ainsi, les romans ici étudiés se rapportent à d'autres récits et mettent à jour leurs significations en mentionnant des mythes et des légendes qui peuplent l'Imaginaire *maranhense*, tels que celle de la *carruagem de Ana Jansen*, présentée dans ces trois romans, où nous avons observé une superposition de la réalité subjective par la réalité imaginée, en mettant le lecteur en contact avec l'histoire de la femme la plus puissante du Maranhão, qui, même après sa mort, a survécu au temps et continue à vivre dans l'imagination des habitants de la ville de São Luís. De la même façon, nous trouvons le mythe du roi Dom Sebastião, le roi portugais transformé en un être enchanté qui devient aussi un taureau vénéré dans la légende du *bumba-meu-boi*. comme nous pouvons le voir dans *Cais da Sagração*. L'auteur *maranhense* évoque aussi les rituels des religions afro-

brésiliennes, à l'exemple du *tambor* de *Minas* et retrace l'histoire de l'esclavage, thématique du roman *Os tambores de São Luis*, tout comme dans *Largo do Desterro* il revit les folies du carnaval à travers ses manifestations folkloriques.

Cette étude nous a aidé à répondre à d'autres questions présentes dans notre projet de recherche sur la formation de la société et de l'imaginaire *maranhense*, comme celles de savoir comment il est possible dans le même espace de faire cohabiter des éléments originaires de la culture africaine et des symboles chrétiens, présents jusqu'à nos jours dans les *terreiros* des religions afro-brésiliennes et dans certaines églises catholiques de la ville de São Luis. Nous avons vérifié cette question en observant la fête du *Divino*, la tradition des *presépios*, le carnaval, la fête du *Bumba-meu-boi* et les rituels de la *Casa das Minas*.

Tout comme ces mythes et ces manifestations populaires et religieuses aident à saisir la société et ses conceptions du monde, l'étude de l'histoire liée à la littérature aide aussi à comprendre l'être humain, sa façon de sentir et de penser à travers le temps, tout en interrogeant son passé et lui donnant un nouveau sens étant donné que la littérature est une partie de la mémoire collective d'un peuple. Chez Josué Montello, le rétablissement de cette mémoire peut être observé quand l'auteur met en scène certains mouvements révolutionnaires de grande importance pour le pays, à savoir la bataille de *Gurarapes*, la guerre du Paraguay et la *Balaiada* au Maranhão. Dans ses romans ces événements se constituent en des récits racontés d'un point de vue du peuple, différemment de l'historiographie, ce sont les exclus (les Noirs, les pauvres, les femmes) qui donnent leurs versions des faits. Ainsi, certains personnages réels, feutrés dans les textes historiques, se font entendre dans la fiction et remettent en question la version officielle des faits, à l'exemple de *Negro Cosme* et ses compagnons.

Notre choix d'étudier la relation des esclaves avec leurs maîtres dans l'œuvre de Josué Montello nous a obligé à parler de quelques personnages féminins du roman *Os tambores de São Luis*, d'où nous n'avons pas pu négliger la présence de deux femmes qui faisaient partie de l'élite esclavagiste *maranhense* : *Ana Jansen* et la *Baronesa de Grajaú*. La première, comme nous l'avons vu, est devenue une légende, tandis que la seconde reste dans la mémoire collective comme un exemple d'injustice et d'impunité qui a dompté cette société.

De cette façon nous avons confirmé notre hypothèse, selon laquelle la production romanesque de Josué Montello indépendamment du contexte social dans lequel il se trouvait, est un espace ouvert aux discussions sur la mémoire collective, ayant un rôle fondamental pour l'interprétation du passé, pour la transmission de cette mémoire, ainsi que pour la compréhension de la formation de l'imaginaire *maranhense*.

Savoir comment une œuvre telle que celle de Josué Montello a été transférée dans une autre langue a également fait l'objet de recherche dans ce travail, car le texte littéraire a toujours permis au lecteur de voyager à travers des lieux inconnus, de connaître d'autres cultures, d'autres peuples et même de créer un monde très différent de celui dans lequel il vit. Tout cela est dû au fait qu'il se constitue un espace de dimensions multiples, où chaque lecteur est aussi un peu écrivain et interagit avec l'œuvre. Dans cet espace de multiples dimensions s'accordent et sont contestées plusieurs écritures, et son unité n'est pas dans son origine, mais dans son arrivée, comme le souligne Barthes (1993, p. 23).

Ce contact avec différentes cultures et l'attrait pour les littératures étrangères augmentent l'intérêt pour les études de traduction. La préoccupation pour l'environnement culturel de la langue source et sa réception dans la langue cible sont des sujets polémiques très abordés par plusieurs théoriciens, qui cherchent à aller au-delà de l'idée d'une simple transmission de la signification. Il résulte ainsi de notre étude sur la traduction des œuvres de Josué Montello, la conviction que la traduction a aussi une fonction culturelle et interculturelle, puisqu'elle établit une relation d'échange entre les cultures. En confrontant les traductions françaises de ses romans nous avons observé que les traducteurs, malgré leurs efforts pour transférer les éléments spécifiques de la culture populaire brésilienne, à certains moments, ont laissé passé l'occasion de faire connaître au lecteur français une partie de l'imaginaire brésilien et également d'enrichir son vocabulaire par d'autres termes propres à la langue portugaise parlée au Brésil.

Ainsi, l'ensemble de notre travail atteste non seulement de l'importance de cet écrivain pour la formation de la mémoire collective et l'imaginaire *maranhense*, mais aussi la nécessité d'approfondir ultérieurement le travail commencé dans cette thèse concernant ses textes sur la littérature française, notamment celui du livre *Un maître oublié de Stendhal*, et les traductions françaises de ses romans. Nous aurons de cette façon la

possibilité, à partir de nouvelles investigations, d'écrire et d'ouvrir d'autres voies pour d'autres recherches qui viendront encore compléter le travail déjà effectué sur l'œuvre de Josué Montello.

Bibliographie de référence

Corpus

MONTELLO, Josué, *Diário da manhã*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____, *Diários completos*, vol. 2, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1998.

_____, *Diário do entardecer*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

_____, *Diário da tarde – 1957-1967*, Rio de Janeiro, éd. Nova Fronteira, 1987.

_____, *Diário do entardecer – 1967-1977*, Rio de Janeiro, éd. Nova Fronteira, 1991.

_____, *Diário da noite iluminada – 1977-1985*, Rio de Janeiro, éd. Nova Fronteira, 1994.

_____, *Areia do tempo : crônicas sobre a cultura francesa e seus autores*, org.

MONTELLO, Yvonne, São Luis, Ed. SECMA, 2009, p. 48.

_____, *Un maître oublié de Stendhal*, Paris, Ed. Seghers, 1970.

_____, *Largo do Desterro*, Editora Nova Fronteira, 1981.

_____, *Os tambores de São Luís*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1975.

_____, *Cais da Sagração*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

_____, *Coronation Quay*, Trad. Myriam Henderson, Londres, Rex Collins, 1975.

_____, *Les Tribulations de Maître Severino*, Trad. Florence Benoist, Biarritz, Editions Maritimes, 1981.

_____, *Les Tambours noirs*, Trad. par Jacques Thiériot, Marie-Pierre Mazeas et Monique Le Moing, Edition Flamarion, 1987.

D'autres publications de Josué Montello

MONTELLO, Josué, *Os degraus do paraíso*, Rio de Janeiro, Livraria Martins Editora, 1965.

_____, Josué, A primeira romancista brasileira, in *Jornal do Brasil*, 11 nov. 1975, Rio de Janeiro, 1975.

_____, La primera novelista brasileña, in *Revista Cultura Brasileña*, n. 41, junio 1976, Madrid, 1976.

_____, *Pedra viva*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1983.

_____, *Noite sobre Alcântara*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984.

_____, *Romances e Novelas* vol. 3, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1986, Tomo I. 1314 pp. Tomo II. 1532 pp. Tomo III. 1116 pp.

Études critiques de l'œuvre de Josué Montello

AMORIM, E., *Análise de elementos estruturais e culturais da obra Cais da Sagração*, São José do Rio Preto, 2003.

ANSELMO, Arthur, *Um romance de cisão: os tambores de São Luís*, Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica, 1977.

KIRSCHNER, Leydnayre, A obra de Josué Montello como elemento de interculturalidade: considerações sobre as traduções francesas e inglesas de Cais da Sagração, in S.M. SANTOS (dir.), *Josué Montello entre memória, ficção e cultura*, São Luís, Edufma, 2018.

MARANHÃO, Secretaria de Estado da Cultura, Casa de Cultura Josué Montello, *Leituras críticas de romances de Josué Montello: ensaios reunidos*, São Luís, 2009.

_____, Secretaria de Estado da Cultura, Casa de Cultura Josué Montello, *Josué Montello - Escritores Maranhenses: 1955 – 1965*, São Luis, 2017.

SILVA, M. A. M. S., & SANTOS, S. M. P. S., Josué Montello : entre diários e crônicas, in *Josué Montello entre memória, ficção e cultura*, São Luís, EDUFMA, p. 91-106.

ZANELA, Agda Adriana, *a epopeia maranhense de Josué Montello : desvendando a poética montelliana em quatro romances*, thèse (doctorat en Études littéraires), Unesp/Araraquara, 2009.

Ouvrages théoriques, critiques et philosophiques

AUBERT, Francis H., *Introdução à metodologia da pesquisa terminológica bilingue*, Cadernos de Terminologia nº 2, São Paulo, CITRAT/FFLCH/USP, 1996.

BACHELAR, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961, 1e édition, 1957. Collection, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1961.

BAKHTIN, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais dans la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, éditions Gallimard, 1982.

_____, *La poétique de Dostoïevski*, (traduit par Isabelle Kolitcheff), Paris, éditions du Seuil, 1970.

_____, *A estética da criação verbal*, São Paulo, Martins Fontes, 1979/2000.

BALLARD, M., *La Traduction, contact de langues et de cultures*, Arras, Presses Université, 2006.

BARTHES, Roland, A actividade estruturalista, in: COELHO, Eduardo Prado (Org.). *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*, trad. Maria Eduarda Reis Colares, Antonio Ramos Rosa et Eduardo Prado Coelho, São Paulo, Martins Fontes, 1967.

_____, Roland, *Sur la littérature*, Paris, Université de Grenoble, 1980.

_____, *Mythologies*, Paris, Editions Seuil, 1957.

BENSAID, Daniel, *Walter Benjamin, sentinelle messianique*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010.

BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire (1940)*, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

_____, *Écrits français*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2003.

BERMAN, A., *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

BERND, Zilá, *Littérature brésilienne et identité nationale : dispositifs d'exclusion de l'autre*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1995.

_____, *Negritude e literatura na América Latina*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.

BHABHA, Homi K., *O Local da cultura*, traduction de M. Ávila, E.L. de Lima Reis et G.R.Gonçalves, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.

BRAIT, Beth, *A personagem*, São Paulo, Editora Contexto, 2017.

_____, *Bakhtin II: outros conceitos chave*, São Paulo, Contexto, 2006.

CABRAL, Maria do Socorro Coelho, *Caminhos do gado: conquista e ocupação do sul do Maranhão*. São Luís, SIOGE, 1992.

CAMPOS, H., *Da tradução como criação e como crítica, Metalinguagem*, Rio de Janeiro, Vozes, 1992.

CÂNDIDO, Antonio, *Literatura e sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.

_____, *Vários escritos*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2011, p. 182.

_____, *A personagem de ficção*, São Paulo, editora Perspectiva, 2000.

_____, *Formação da Literatura brasileira*, 6 ed., Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2000.

_____, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2ªed. rev., São Paulo, Martins, 1964.

CATÃO, Beatriz, *O pináculo do temp(l)o, o sermão do padre Antônio Vieira e o Maranhão do século XVII*, Brasília, editora UnB, 1997.

CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

CHARTIER, Roger, O Mundo como Representação, in *A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CHAUÍ, Marilene, *Conformismo e resistência : aspectos da cultura brasileira*, São Paulo, editora Brasiliense, 1986.

CORREIA, R., *O modernismo no Maranhão*, Brasília, Corrêa e Corrêa Editores, 1989.

COUTINHO, Afrânio, *A literatura no Brasil*, 2 ed., Rio de Janeiro, Sul América S.A., 1970.

_____, *Introdução à literatura no Brasil*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

DIAS, Gonçalves, *Poemas de Gonçalves Dias*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg International, Paris, 1979.

ESTEVES, A. R., O novo romance histórico brasileiro, in ANTUNES, L. Z. (org.) *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo, Arte & Ciências FCL/ UNESP, 1998.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, t. IV, Paris, éditions Gallimard, 1994.

_____, Michel, *Dits et écrits*, t. II, Paris, éditions Gallimard, 1994.

FREITAS, D., O Romance da escravidão. In *Correio do Povo*. Porto Alegre, 11 de dez. 1976.

FREITAS, M. Teresa de, Romance e História, in *Uniletras*, Ponta Grossa, nº 11, dez 1989.

_____, *Literatua e história – o romance revolucionáriode André Malraux*, 1 ed., São Paulo, Atual, 1986.

ISER, W., *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, Rio de Janeiro, EDUERJ, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, *História e narração em Walter Benjamin*, 2. ed., rev, São Paulo, Perspectiva, 1999.

HALBWACHS, Maurice, *Memória coletiva*, São Paulo, Civilização brasileira, 1950.

_____, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris Albin Michel, 1994.

HALL, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*, tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro, DPeA, 2006.

JAKOBSON, Roman, Aspects linguistiques de la traduction, in *Essais de Linguistique Générale*, Minuit, Paris, 1963.

JONCHIERE, Pascale, (org), *Isis, Narcisse, Psyché entre lumières et romantisme : mythe et écritures, du mythe*, Clermont-Ferrand, Les presses universitaires Blaise Pascal, 2000.

JOSEF, B. Auto Biografia: os territórios da memória e da história, in _____. *O jogo mágico*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

LAPLATINE, François e SALVIA TRINDADE, Liana, *O que é imaginário*, São Paulo, editora Brasiliense, 2003.

LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1986.

LE GOFF, Roger, CHARTIER, Jacques Revel, *A história Nova*, tradução de Eduardo Brandão. 4. ed., São Paulo, Martins Fontes, 1998.

LÉONARD, Yves, La mémoire, entre histoire et politique, Cahiers français, n° 303, *La documentation française*, Paris, juillet-août 2001.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LYNN, Mario T. Menezes de Souza, Hibridismo e tradução cultural em Bhabha, in ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.), *Margens da cultura, : mestiçagem, hibridismo e outras misturas*, São Paulo, Boitempo, 2004.

- LUCAS, Fábio, *Expressões da identidade brasileira*, São Paulo, éditions Educ, 2002.
- LUNGU-BADEA, Georgiana, *Théorie des culturèmes*. Thèse (Doctorat en théorie de la traduction) [en roum.], Timișoara, Editura Universității de Vest, 2004, 314p.
- MAIA, Antonio Cavalcanti, *L'imaginaire national, réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, (traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat), éditions la Découverte/Poche, Paris, 2002.
- MALINGRET L., *Stratégie de traduction : les lettres hispaniques en langue française*, Arras, Presse Universitaire, 2002.
- MATTOSO, José, *A identidade nacional*, Lisboa, editora Gradiva, 2001.
- MATTOSO, Katia de Queiros, *Mémoires et identités au Brésil*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- MOISÉS, Massud, *A criação literária: prosa I*, São Paulo, Cultrix, 1997.
- MORAES, Jomar, *Apontamentos para literatura maranhense*, São Luís, SIOGE, 1977.
- MOSCOVICI, Serge, *Representações Sociais, investigações em psicologia social*, Tradução Guareschi, Pedrinho A., Petrópolis, Vozes, 2003.
- MOISES, M., *A literatura brasileira através dos textos*, São Paulo, Cultrix, 2000.
- MOUNIN G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- NORA, Pierre, *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.
- _____, *Présent, nation, mémoire*. Paris, Gallimard, 2011.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso*. Campinas: Pontes, 2003.

ORTIZ, Renato, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

OSEKI-DEPRE, I., *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006.

PEETERS J., *La médiation de l'étranger : une sociolinguistique de la traduction*, Artois, Presses université, 2000.

POULET, Georges, *l'espace proustien*, Gallimard, 1982.

PROENÇA FILHO, Domício, *Estilos de época da literatura*, São Paulo: Ática, 2004.

RAMA, Angel, *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

RANCIÈRE, Jacques, *Modernité, événement inachevé : Les temps modernes Art, Temps, politique*, Paris, La fabrique, 2018.

RICOEUR, Paul, *Finitude et culpabilité, la symbolique du mal*, t. II, éditions Aubier, Paris, 1960.

_____, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éditions du Seuil, 2000.

_____, *Soi-même comme un autre*, Paris, éditions du Seuil, 1990.

_____, *Temps et récit, I*, Paris, éditions du Seuil, 1983.

_____, *Temps et récit III*, Paris, éditions Seuil, 1985

_____, *Histoire et vérité*. Paris: Éditions du Seuil, 1955.

_____, *Du texte à l'action*. Paris: Seuil, 1986.

ROCHA, Maria de Fátima Sopas, *O português falado no Maranhão: estudos preliminares*, São Luís, EDUFMA, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, éditions Payot, 1974.

SEIXO, Maria Alzira, *Écriture du voyage et mémoire culturelle*, Editions Rodopi B.V. Amsterdam – Atlanta, GA. 2000.

SILVA, Joseane Lúcia, « *L'anthropophagisme* » dans *l'identité culturelle brésilienne*, Paris, éditions L'Harmattan, 2009.

SILVEIRA, Simão Estácio da, *Relação sumária das cousas do Maranhão*, São Luis, UFMA/SIOGE, 1979.

TORRES, Marie Hélène Catherine, *Variations sur l'étranger dans les lettres : cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*, Arras Artois Presse Université, 2004.

TUAN, Yi-Fu, *Topofilia, um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, Tradução Oliveira, Livia de, São Paulo, Difel, 1980.

VOLÓGHINOV, Valentin, *Marxismo e filosofia da linguagem, problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*, São Paulo, Editora 34, 2017.

WHITE, Hayden, *Trópicos do discurso. ensaios sobre crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

_____, *Meta-história. A imaginação histórica do século XIX*. 2. ed. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 2008

ZILBERMAN, Regina, *Teoria da literatura I*, 2 ed , Curitiba, IESDE, 2012.

_____, Romance histórico, história romanceada, in AGUIAR, Flávio (org.), *Gêneros de fronteira – cruzamentos entre o histórico e o literário*, São Paulo, Xamã, 1997.

Ouvrages sur l'histoire, l'historiographie et l'anthropologie

ABBEVILLE, Claude d', *História da missão dos padres capuchinhos na ilha de Maranhão*, Traduction de Sérgio Milliet, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1975.

ABRANCHES, Dunshee, Dona Ana Jansen, in: MORAES, Jomar (org.). *Ana Jansen, rainha do Maranhão*, São Luis, AML, 1991.

ABRANTES, Elizabeth Sousa, SANTOS, Sandra Regina, Ana Jansen: a mulher e o mito, in. COSTA, Yuri; GALVES, Marcelo Cheche (orgs.), *Maranhão: ensaios de biografia e história*, São Luís, Café & Lápis, EdUema, 2011.

AMARAL, Ribeiro do, *Fundação do Maranhão, memória histórica*, São Luis, AML/EDUEMA, 2008.

ANDRADE, Mário, *Danças Dramáticas do Brasil*, edição Organizada por Oneida Alvarenga – 2ª edição. 1º TOMO, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; Brasília, INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ARCANGELI, Alberto, *O mito da terra: uma análise da colonização da Pré-Amazônia Maranhense*, São Luís, UFMA/PPPG/EDUFMA, 1987.

AYALA, Marcos, AYALA, Maria Ignez Novais, *Cultura popular no Brasil*, São Paulo, Editora Ática, 2002.

AQUINO, Rubim Santos Leão de, *Sociedade brasileira : uma história através dos movimentos sociais: Da crise do escravismo ao apogeu do neoliberalismo*, Rio de Janeiro, editora Record, 2000.

BASTIDE, Roger, *As religiões africanas no Brasil : contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*, São Paulo, Pioneira/Edusp, 1971.

BASTIDE, Roger, *Les Amériques noires*, 6^e ed. Paris, Petite bibliothèque Payot, 1967.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.

BORRALHO, José Henrique de Paula, *A athenas equinocial: a literatura e a fundação de um Maranhão no Império brasileiro*, São Luís, Edfunc, 2010.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

CABRAL, Maria do Socorro Coelho, *Caminhos do gado: conquista e ocupação do sul do Maranhão*. São Luis: SECMA, 1992.

CANCLINI, Néstor García, *Culturas híbridas : estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, EDUSP, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore do Brasil: pesquisas e notas*, Brasil/Lisboa: Fundo de Cultura, 1969.

CORRÊA, Helidacy M. M., *São Luis em festa: o Bumba-meu-boi e a construção da identidade cultural do Maranhão*, São Luís, ed. UEMA, 2012.

BIBLIOTECA PÚBLICA BENEDITO LEITE. *Catálogo de jornais maranhenses do acervo da Biblioteca Pública Benedito Leite*. São Luís (MA): SECMA, 2007.

BILLÉ, Philippe, La faune brésilienne chez les chroniqueurs de la France Equinoxiale, Claude d'Abbeville et Yves d'Evreux, in PENJON Jacqueline; PEREIRA Carlos, *L'animal dans le monde lusophone, du réel à l'imaginaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp.177-207, 2015.

BINET, Ana Maria, Sébastianisme et Cinquième Empire : reflet d'un mythe eschatologique dans la littérature portugaise, in *La Fin des Temps II*, « *Eidolon* », L.A.P.R.I.L., Université Michel de Montaigne- Bordeaux III, 2001, p.83-99.

_____, L'héritage d'un messianisme portugais : le sébastianisme brésilien , in Bernadette RIGAL-CELLARD (dir.), *Sectes, Églises, Mystiques : Échanges, conquêtes, métamorphoses*, Bordeaux, Pleine Page éditeur, 2004, p. 203-216.

_____, Histoire du siège de Lisbonne, de José Saramago, ou la mémoire revisitée , in *Eidolon, Le Temps de la Mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, LAPRIL, Presses Universitaires de Bordeaux, septembre 2006, p. 275-282.

_____, Une Utopie ibérique : Le Radeau de pierre, de José Saramago , Cahiers du Centre Interdisciplinaire de Méthodologie, « Mitoyennetés méditerranéennes », n°9, Université Michel de Montaigne-Bordeaux3, p. 59-69, in *Eidolon, Fictions d'anticipation politique*, LAPRIL, Presses Universitaires de Bordeaux, novembre 2006, p. 83-93.

_____, A l'Est, l'Eden ? La route des Indes et la quête du Jardin Primordial, in *Eidolon, Les Mythologies du Jardin de l'antiquité à la fin du XIX^e siècle*, L.A.P.R.I.L., Presses Universitaires de Bordeaux, novembre 2006, p. 63-73.

_____, Mythes et mémoire collective dans la culture lusophone, in *Eidolon*, mai 2007, N° 78, PUB, 146 p.

_____, Mémoire de la guerre coloniale dans Rivage des Murmures, de l'écrivaine portugaise Lidia Jorge, in C. HÄHNEL-MESNARD, M. LIENARD-YETERIAN, C.

MARINAS (dir.), *Culture et Mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Editions de l'Ecole Polytechnique, 2008, p. 449-455.

_____, « Le Roi Sébastien ou la mythification de l'échec », in LEONARD-ROQUES, Véronique (coord.), *Littératures – Figures Mythiques- Fabrique et Métamorphoses*, CRLMC, Université Blaise Pascal-Clermont II, 2008, p. 255-265.

_____, « Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo : os caminhos das Literaturas em língua portuguesa », in ARNAUT, Ana Paula, BINET, Ana Maria (coord. et introd.), in *Revista de Estudos Literários*, n°8, Universidade de Coimbra, 2018, 534 p.

BORRALHO, Tácito Freire, *Elementos animados do bumba-meu-boi do Maranhão*, São Luís, Edufma, 2020.

BORBA FILHO, Hermilo, *Espetáculos Populares do Nordeste*, São Paulo, DESA, 1966.

BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*, 2 ed., 4 reimp., São Paulo, Cultrix, 1975.

_____, *La culture brésilienne : une dialectique de la colonisation*, Paris, éditions L'Harmattan, 2000.

BRAGA, Pedro, *O touro encantado da ilha de Lençóis : sebastianismo no Maranhão*, Petrópolis, editora Vozes, 2001.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins, *Presença maranhense na literatura nacional*, São Luís, UFMA / SIOGE, 1979.

CALDEIRA, José de Ribamar C., *O Maranhão na literatura os viajantes do século XIX*, Co – edição AML/Sioige. 1991.

CARNEIRO, Edison, *O Quilombo dos Palmares*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1966.

CASCUDO, Luis da Câmara, Literatura Oral, in *História da Literatura Brasileira*, direção Álvaro Lins, vol. VI, José Olympio Editora, 1952.

_____, *Folclore do Brasil, pesquisas e notas*, Brasil/Lisboa, Fundo de Cultura, 1969.

CASTRO, Yeda Pessoa de, *A língua mina-jeje no Brasil: um falar africano em Ouro Preto do século XVIII*, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, Secretaria de Estado da Cultura. 2002.

COELHO, Maria Auxiliadora Lustosa, Linguagem do sertanejo nordestino : uma transgressão à norma culta ou uma cristalização de arcaísmos? Um Estudo de Caso, *Revista da FAEBA*, Salvador, Faculdade de Educação do Estado da Bahia UNEB, 1999. Nº 12, p. 239-264.

CORRÊA, Rossini, *Atenas Brasileira: a cultura maranhense na civilização nacional*, São Paulo, Thesaurus, 2001.

_____, *Formação social do Maranhão: o presente de uma arqueologia*. São Luís: SIOGE, 1993.

DELEUZE, Gilles, *L'île déserte et autres textes*, textes et entretiens 1953-1974, édition préparée par LAPOUJADE, David, Paris, Les Éditions de Minuit 2002.

DERRIDA, Jacques, *Foi et savoir*, Paris, éditions Flammarion, 1996.

_____, *Spectres de Marx*, Paris, éditions Galilée, 1993.

DESAUTELS, Jacques, *Mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, Laval, Les presses de l'université Laval, 1988.

DOREAU Claudine, *Daniel de La Touche de la Ravardière*, Cancale, Marie de Cancale, Association des amis des bisquines et du Vieux Cancale, 2012.

DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, Quadrige/PUF, 1964.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, éditions Dunod, Paris, 1992.

DURKHEIM, Émile, *Cours sur les origines de la vie religieuse*, Paris, Les presses universitaires de France, 1968.

DUVIGNAUD, Jean, *Festas e civilizações*, tradução de L. F. Raposo Fontenelle, Fortaleza,

UFCE/Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983.

ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.

_____, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

_____, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987.

_____, *Le Mythe de l'éternel retour : archétypes et répétitions*, Paris, Gallimard, 1998.

FARO, Antonio José, *Pequena História da Dança*. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

FAUSTO, Boris, *História concisa do Brasil*, São Paulo, Edusp, 2001.

FERNANDES, Florestan, *O folclore em questão*, São Paulo, editora Hucitec, 1989.

FERREIRA, Antonio Eugênio Araújo, VIANNA, Hélio, *Não Deixa O Samba Morrer: Um Estudo Histórico E Etnográfico Sobre O Carnaval Maranhense e a Escola Favela do Samba*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2000.

FERRETTI, Mundicarmo, *Desceu na guma : o caboclo no Tambor de Mina no processo de mudança de um terreiro de São Luís – a casa de Fanti-Ashanti*, São Luis, editora Sioge, 1993.

_____, *Maranhão encantado, encantaria maranhense e outras histórias*, São Luis, UEMA editora, 2000.

FERRETTI, Sérgio, *Repensando o sincretismo*, São Paulo, Edusp – Fapema, 1995.

_____, *Querebentam de zomadônu: etnografia da casa das minas*, São Luís, EDUFMA, 1996.

_____, Festa de Santa Bárbara e sincretismo, in *Boletim Comissão Maranhense de Folclore, Centro de cultura popular Domingos Viera Filho*, São Luís, 15/12/1999.

_____, Dom Sebastião, o santo e o rei na encantaria e no folclore maranhense, in *Outras águas, outras lendas, Vº IFNOPAP*, Marajó, julho/ agosto, 2001.

_____, O culto a divindades africanas no tambor de mina do Maranhão, in *Seminário religiões afro-americanas e diversidade cultural*, Rio de Janeiro, Unesco/Fundação Palmares, dezembro 2001.

_____, *Tambor de crioula, ritual e espetáculo*, São Luís, Comissão maranhense de folclore, 2002.

FLORENTINO, Manolo & GOES, José Roberto, *A paz das senzalas. Famílias escravas e tráfico Atlântico (Rio de Janeiro 1790 – 1850)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997.

FREYRE, Gilberto, *Casa grande e senzala, formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, 48 ed., Recife, Global Editora, 2003.

FREITAS, Décio, *Palmares : A Guerra dos escravos*, Rio de Janeiro, Edições Graal, 1982.

FREITAS, Simone M.R, *Lendas do Maranhão*, São Luis, BPBL, 1979.

GLISSANT, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1991.

GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, traduit par Mounir Hafez, Paris, éditions Fayard, 1967.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de, *História geral da civilização brasileira, a época colonial, do descobrimento à expansão territorial*, São Paulo, Difusão européia do livro, 1972.

_____, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Lafont, 2002.

LEENHARDT, Jacques, PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Discurso histórico e narrativa literária*, São Paulo, Editora da UNICAMP, 1998.

LIMA, Carlos de, *História do Maranhão, a colônia*, São Luís, Instituto Geia, 2006.

LIMA, Zelinda, *Memória de velhos : depoimentos. Memória oral na cultura popular maranhense*, vol. VII, São Luis, CMF/SECMA, 2008.

LINDOSO, Gerson Pereira, *Ilê Ashé Ogum Sogbo: etnografia de um terreiro de Mina em São Luis do Maranhão*, São Luis, EDUFMA,, 2014.

LOBO, Antônio, *Os novos atenienses*. 2. ed. São Luís, Academia Maranhense de Letras, 1970.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande, *A fundação francesa de São Luís e seus mitos*, São Luís, editora UEMA, 2008.

_____, *Jerônimo de Albuquerque Maranhão, guerra e fundação no Brasil colonial*, São Luís, editora UEMA, 2006.

_____, *São Luís do Maranhão : corpo e alma*, São Luís, SLM, 2012, p. 19.

LIMA, Elisabeth C. de Andrade. *A fábrica dos sonhos: a invenção das festas juninas no espaço urbano*. João Pessoa, Ideia, 2002.

LANI Soraya, *L'hybridité dans l'oeuvre de l'écrivain brésilien Moacyr Scliar (1937-2011) : judéité, imaginaire et représentations*. Thèse (Doctorat em Littératures). Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012. 508p.

LIMA-PEREIRA, Rosuel, *Mythogenèse, syncrétisme et pérennité du sébastianisme dans l'identité brésilienne du XXe et du début du XXIe siècle (l'état du Maranhao et ses manifestations socioreligieuses)*. Thèse (doctorat en Sociologie). Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012. 582p.

LOPES, Nei, *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, São Paulo, Selo negro edições, 2004.

MALINOWSKI, Bronislaw, *Magia, ciência e religião*, Lisboa, edições 70, 1988.

MARQUES, Wilson. *Quem tem medo de Ana Jansen?* São Luis, [s.n], 2001.

SILVA FILHO, Marcelo Nicomedes dos Reis, *Eu canto pra São João e tu pra Pajé: uma análise da construção de religiosidades nas toadas de Bumba Meu Boi Sotaque de Matraca*, Thèse (Doctorat en Langage et Société) Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2021. 221p.

SANTOS, Maria Januária Vilela, *A balaiada e a insurreição de escravos no Maranhão*, São Paulo, Editora Ática, 1983.

MARTINS, Manoel, *Operários da saudade: os novos atenienses e a invenção do Maranhão*. São Luís, EDUFMA, 2006.

MARTINS, William de Souza, Transformações da festa do divino espírito santo na cidade do Rio de Janeiro (1820-1860), in *Revista História* – ano 8, nº 1, vol. 1, 2017, p. 91.

MARQUES, Francisca Ester de Sá, *Mídia e experiência estética na cultura popular; o caso do bumba-meu-boi*, São Luís, Imprensa Universitária, 1999.

MEIRELES, Mário Martins, *Antologia da Academia Maranhense de Letras: 1908-1958*. São Luís, Academia Maranhense de Letras, 1958.

_____, *História do Maranhão*, São Paulo, Sciliano, 2001.

_____, *Panorama da literatura maranhense*. São Luís, Imprensa Oficial, 1955.

MENDES DOS SANTOS, Ilda, *La découverte du Brésil. Les premiers témoignages (1500-1549)*, Paris, éditions Chandeigne, 2000.

MORAES, Jomar, *O rei touro e outras lendas maranhenses*, Imperatriz, Editora ética, 2008.

_____, *Guia de São Luis do Maranhao*, São Luis, Legenda, 2006.

_____, *Guia de São Luis do Maranhão*, 2.ed. São Luis, Legenda, 1995.

_____, *Apontamentos de literatura maranhense*, 2. ed. São Luís: SIOGE, 1977.

_____, *Vida e obra de Antônio Lobo*, São Luís, Revista Legenda Editora, 1969.

MORAIS FILHO, José Nascimento, *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*, São Luís, COCSN, 1975.

OLIVEIRA, Jorge Itaci de, *Orixás e voduns nos terreiros de mina*, São Luis, Secretaria da cultura do estado do Maranhão, 1985.

OLIVEIRA, E. V. de, *Instrumentos musicais populares nos Açores*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro de, *evangelização e comportamento religioso popular*. Petrópolis, Vozes, 1997.

PALAZZO, Carmen Lícia, *Entre mitos, utopias e razão : os olhares franceses sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII)*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2002.

PEREIRA DE BERREDO, Bernardo, *Annaes históricos do Estado do Maranhão : Em que se dá noticia do seu descobrimento, e tudo o que mais que nelle tem succedido desde o anno em que foy descuberto até o de 1718*, Maranhão, typographia maranhense, 1849.

PEREIRA, Manuel Nunes, *A casa das minas: culto dos voduns jeje no Maranhão*, Rio de Janeiro/Petrópolis, Vozes, 1979.

PEREGALLI, Enrique, *Escravidão no Brasil*. São Paulo: Global, 1997.

PROENÇA FILHO, Domicio, *Dionísio esfacelado: (Quilombo dos Palmares)*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1979.

QUEIROZ, Robles, *História da escravidão no Brasil*, São Paulo: Editora Ática, 1987.

RAMOS, Clóvis, *Os primeiros jornais do Maranhão: 1821-1830*. São Luís: [s.n]: 1986.

REZENDE, Maria José de, *A ditadura militar no Brasil, repressão e pretensão de legitimidade, 1964 -1984*, Londrina, Eduel, 2013.

RIBAMAR SOUSA DOS REIS, José, *Amostra do populário maranhense, lendas, crenças e outras histórias da tradição oral*, São Luis, sans éditeur, 2008.

RIBEIRO, Darcy, *O povo brasileiro : a formação e o sentido do Brasil*, São Paulo, Companhia do bolso, 2006.

RIBEIRO, João Ubaldo, *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

SÃO LUIS, *Bumba-meu-boi : som e movimento*, SANTOS NETO, Joaquim dos, São Luís, IPHAN, 2011.

SOUZA, Vilton Soares de, TRICARICO, Luciano Torres, *Olhares cruzados : o Centro Historico de São Luis*, Editora Prismas, Curitiba, 2016.

SOUZA, Marina de Mello de, *Reis negros no Brasil escravista, história da festa e coroação do rei congo*. 1ª reimpressão, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

TINHORÃO, Jose R., *As festas no Brasil colonial*, São Paulo, Editora 34, 2000.

_____, *Os sons negros no Brasil. Cantos - danças - folguedos: origens*, São Paulo, Art Editora, 1988.

TURNER, Victor W., *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, Vozes, 1974.

VALLE, Maria Ribeiro do (org.), *1964-2014, golpe militar, história, memória, e direitos humanos*, Araraquara, Laboratório Editorial da FCL, 2014.

VERGER, Pierre, *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos*. Trad. Tasso Gadzanis. São Paulo, Corrupio, 1987.

VIEIRA FILHO, Domingos, *Folclore brasileiro, Maranhão*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1976.

VIVEIROS, Jerônimo José de, *A rainha do Maranhão*. São Luis, Dep. de Cultura do Estado do Maranhão, 1965.

WALLE, Paul, *Au Brésil: Etat de Piauhy et de Maranhão*, E. Guilmoto, Paris, Librairie Orientale e Américaine, 1912.

Ouvrages de fiction

AZEVEDO, Aluísio, *O mulato*, São Paulo, Martins, 1974.

BALZAC, Honoré de, *Le colonel Chabert*, Paris, Flammarion, 1995.

CORRÊA, Viriato. Minarettes. Maranhão: Typogravura Teixeira, 1903.

_____, *Cazuza*. 33. ed., São Paulo, ed. Nacional, 1985.

_____, *A Balaiada, romance histórico do tempo da regência*, 2. Ed., São Luís, EDUFMA, 1996.

GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*. Éditions Gallimard, Paris, 2001.

_____, *Journal des Faux-Monnayeurs*. Éditions Gallimard, Paris, 1992.

LOBO, Antônio. *A carteira de um neurasthênico*, Maranhão, Revista do Norte, 1903.

LOTI, Pierre, *Pêcheurs d'Islande*, 45 ed., Paris, Calmann Levy éditeur, 1887.

MONTAIGNE, Michel de, *De l'amour*, Paris, Pocket, 1998.

_____, *Essais*, Paris, Nouvelle librairie de France, 1999.

_____, *De la vanité*, Paris, Folio, 2006.

MORAES, Nascimento, *Vencidos e degenerados*, 4. ed., São Luís, Centro Cultural Nascimento Moraes, 2000.

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu tome I – du côté de chez swann*, Paris, Gallimard, 1988.

_____, *A la recherche du temps perdu tome II – à l'ombre de jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1988.

REIS, Maria Firmina dos, *Úrsula e outras obras*, prefácios de Ana Maria Haddad Baptista e Danglei de Castro Pereira. – 2. ed. , Brasília, Edições Câmara, 2019.

_____, *Úrsula*. 3 ed., org. Luiza Lobo, Rio de Janeiro/Presença, Brasília, INL, 1988.

REIS, Maria Firmina dos, A escrava, in MORAIS FILHO *Revista Maranhense*, ano 1, n. 3, São Luís, [s.ed.] 1887.

ROUSSEAU, Jean Jacques, *Les confessions – livre I à VI*, Paris, Le Livre de poche, 1999.

STENDHAL, *Le rouge et le noir*, Paris, Gallimard, 1972.

_____, *La chartreuse de Parme*, Paris, Presse Pocket, 1989.

_____, *De l'amour*, Paris, Pocket, 1998.

Dictionnaires

CASCUDO, Luis da Câmara, *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1954 .

CUNHA, Antonio Geraldo, *Dicionário das palavras portuguesas de origem Tupi*, São Paulo, Editora Melhoramentos, 1982.

DUBOIS, Jean, GIACOMO, Mathée *et. al.*, *Dicionário de Linguística*, São Paulo, Editora Cultrix, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2006.

FERRIER-CAVERIVIERE, Nicole, Figures historiques et figures mythiques, in Pierre Brunel, (org.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1998, pp. 603-611.

FONTES, Aristides, *O dito pelo não dito: dicionário de expressões idiomáticas*, São Paulo, Libra Três, 2006.

GALISSON R. et Coste D., *Dictionnaire de didactique des langues*, Paris, Hachette, 1976.

GONÇALVES, J.R., *Pequeno glossário popular do Maranhão*, São Luis, Lithograf, 2002.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2007.

MOISÉS, Massaud., *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004

PRATA, Mário, *Mas será o Benedito? Dicionário de provérbios, expressões e ditos populares*, São Paulo, Editora Globo, 2004.

Publications on line et sites consultés

Ana Luiza Almeida Ferro, « A fundação de São Luís pelos franceses e o mito português das origens da cidade », [en ligne], BR, in Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão, Disponible sur : <https://ihgm.blogspot.com/2020/10>, consulté le 11.09.2021, p. 26.

Centre National de ressources textuelles et lexicales – CNRTL, [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr>

Charlotte Denoël, « Bœuf gras et carnaval au XIXe siècle », disponible sur Internet <https://histoire-image.org/fr/etudes/boeuf-gras-carnaval-XIXe-siecle>, date de publication, mars 2016. Consulté le 13juin 2020.

Christiane Tissané F., « Vie de l'esprit ». In: Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale, Tome 83, N°105, 1971. Bibliographie

de la France méridionale. pp. 538-576; Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_1971_num_83_105_4744.

Gilbert Durand, « Champs de l'imaginaire » [en ligne], FR, UGA éditions, 2019. Disponible sur Internet : [http://www.storage/emulatet/0/Download/immaterielfrdmfree-epub-3224aa56-7776-41a7-baf0-995611be4dbd.epub](http://www.storage.emulatet/0/Download/immaterielfrdmfree-epub-3224aa56-7776-41a7-baf0-995611be4dbd.epub) (consulté le 31.01.2001). ISBN Urn:uuid:2fe307a7-38ea-4033-8152-d2837d6dc674.

I. Dolgova, « La traduction en français des culturèmes dans les oeuvres théâtrales russes récentes – Codes des usages pour la traduction d'une œuvre de littérature générale », [en ligne]. France, Disponible sur Internet : URL : <<http://www.centrenationaldulivre.fr/IMG/>.pdf>

IPHAN <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1437/> Consulté en 07/09/2021.

Jean-Louis Cabanès, « L'écrivain et ses travaux au miroir des journaux intimes », in *Les journaux de la vie littéraire : Actes du colloque de Brest 18-19 OCTOBRE 2007* [en ligne], Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009 (généralisé le 06 juillet 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/38896>>. Consulté le 10 avril 2020. ISBN : 782753546936. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.38896>.

José Dino Cavalcante, « Josué Montllo leitor de Stendhal : relações intertextuais entre O vermelho e o negro e Os tambores de São Luís », in *Odisseia* [En ligne], v. 6, n. 2, mise en ligne en dez. 2021, consulté le 13 mars 2022. Disponible sur Internet URL: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0> DOI : 10.21680/19832435.2021v6n2ID25263.

Maingueneau Dominique, « Parcours en analyse du discours », *Langage et société*, [en ligne] 2017/2-3 (N° 160-161), p. 129-143. DOI : 10.3917/ls.160.0129. Disponible sur Internet URL : <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2017-2-page-129.htm>. Consulté le 23 juin 2020.

Márcia Manir, « São Luís do Maranhão sob a lente de Josué Montello lugar, exílio, memória », in www.paginasmovimento.com.br/josue-montello-sao-luis-do-maranhao.html consulté le 24/11/2021.

MapasBlog, URL : <https://mapasblog.blogspot.com/2012/06/mapas-de-sao-luis-ma.html>. Consulté le 11 janvier 2023 .

Nina Cuciuc, « Traduction culturelle : transfert de culturèmes », *La linguistique*, 2011/2 (Vol. 47), p. 137-150. DOI : 10.3917/ling.472.0137. Disponible sur Internet, URL : <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2011-2-page-137.html>. Consulté le 2 février 2022.

Proença Filho, Domicio *A trajetória do negro na literatura brasileira. Estudos Avançados* [en ligne]. 2004, v. 18, n. 50, consulté le 2 février 202, pp. 161-193. Disponible sur Internet: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100017>>. Epub 08 Ago 2008.

Paule Petitier, “Les Lieux de mémoire, sous la direction de P. Nora”, in *Romantisme*, 1989, n°63. Femmes écrites. pp. 103-110. Disponible sur Internet: https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1989_num_19_63_5570. Consulté le 9 avril 2019.

Philippe Walter, « Les enjeux passés et futurs de l’imaginaire », *Pratiques* [En ligne], 151-152 | 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 11 janvier 2019. Disponible sur Internet : URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1769> ; DOI : 10.4000/pratiques.1769.

Rémi Gounelle, Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), « L’invention de la tradition » (trad. de C. Vivier), Paris, Éditions Amsterdam, 2006, in *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 87e année n°3, Juillet-Septembre 2007. p. 334; Disponible sur Internet : https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_2007_num_87_3_1284_t7_0334_0000_.

Roger Chartier, « Le monde comme représentation », in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 44^e année, N. 6, 1989. pp. 1505-1520; doi :

<https://doi.org/10.3406/ahess.1989.283667>. Disponible sur Internet :
https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1989_num_44_6_283667.

Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 84-89; [En ligne]; consulté le 26 juillet 2019; URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158 Doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>.

Rui Cavallin Pinto « O promotor e o crime da Baronesa » in *Memorial*, [en ligne], mis en ligne le 19 février 2015, consulté le 11 avril 2021 . Disponible sur Internet : URL : <https://memorial.mppr.mp.br/pagina-123.html#>

São Luís – Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos | *ipatrimônio*. (s. d.). Consulté le 6 novembre 2021, à l'adresse <http://www.ipatrimonio.org/sao-luis-igreja-de-nossa-senhora-do-rosario-dos-pretos>

Thierry Menissier, « Culture et identité. », *Le Portique*, e-portique 5 - 2007, Recherches, [en ligne], mis en ligne le 7 décembre 2007. Disponible sur Internet : URL: <http://leportique.revues.org/document1387.html>. Consulté le 15 mai 2008.

Tim Farrant, « Balzac : du pittoresque au pictural », in *L'Année balzacienne* 2004/1 (n° 5), pages 113 à 135, [en ligne] mis en ligne sur Cairn.info le 01/10/2008 Disponible sur Internet <https://doi.org/10.3917/balz.005.0113>.

William Gervase Clarence-Smith, « Ernestine Carreira & Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, *Éclats d'empire, du Brésil à Macao*», in *Lusotopie* [Online], XV(1) | 2008, mis en ligne le 9 mars 2016, consulté le 15 novembre 2021. Disponible sur Internet URL: <http://journals.openedition.org/lusotopie/869>.

Index onomastique et thématique

A	
Abbé de Saint-Réal.....	22, 183
Abeju.....	331
Abomey.....	331
Abranches.....	260
Afrânio Coutinho.....	83
Agda Zanela.....	16, 17, 111
Agongone.....	331
Ajautô.....	331
Albert Thibaudet.....	175
Alberto Arcangeli.....	108
Alberto de Oliveira.....	80
Albrecht Dürer.....	160
Albrosio d'Amiens.....	120
Alças.....	52
Aldeias.....	110, 126, 312, 314
Alexandre Dumas.....	146, 172, 175
Alexandre Herculano.....	72
Alexandre Moura.....	123
Alfred d'Assise.....	82
Alfredo Bosi.....	18, 83
Almada.....	108
Almeida Garrett.....	67, 236
Almerinda Cordeiro Gomes.....	16
Aluísio Azevedo.....	64, 79, 96, 286
Alvares Moreira.....	158
Alves de Farias.....	81
Amando Fontes.....	146
Amyot.....	175
Ana Amélia.....	245
Ana Jansen.....	203, 251, 253 sv, 262 sv, 269, 277, 384
Ana Lúcia Rabecchi.....	16
Ana Luísa de Azevedo Castro.....	82
Ana Luíza Ferro.....	123, 124
Ana Maria Binet.....	134, 135
Ana Rosa Ribeiro.....	269, 276, 309
Anatole France.....	147, 157, 172, 174
André Gide.....	146, 172, 175, 180, 182, 192
André Lefebvre.....	338
André Maurois.....	146
Andresa.....	256
Andreza Maria.....	254
Angola.....	325
Anne d'Autriche.....	121, 124
Annie Brisset.....	354
Anthropophagie ethnocentrique.....	355
Anthropophagie innovatrice.....	355
Anthropophagie interculturelle.....	355
Antoine Berman.....	338
Antônio Callado.....	37
Antônio Cândido.....	58, 64, 66, 69, 71, 83, 241
Antônio Conselheiro.....	55
Antônio Henrique do Amaral.....	35
Antonio José Faro.....	305
Antônio Lobo.....	74, 79, 81, 95
Antonio Lopes.....	157
Antônio Maria Santiago Cabral.....	15
Antônio Vieira.....	61, 62
Appartenance.....	13, 40, 87, 298
Appartenance identitaire.....	198
Araújo Corrêa.....	82
Arraial junino.....	314
Arthur Anselmo.....	15, 329
Arthur Azevedo.....	79, 96
Arthur Ramos.....	43
Artur Anselmo.....	15
Artur Barrio.....	34
Astolfo Marques.....	81
Astolfo Serra.....	170
Atenas brasileira.....	75, 77, 94, 109, 112, 116, 122, 246, 297
Atenas Maranhense.....	81, 128
Aubert.....	345
Auguste Marie Taunay.....	65
Augusto Biard.....	63
Augusto Comte.....	173
Augusto de Campos.....	34
Augusto Meyer.....	155
Austragésilo de Atháide.....	155
Azulejos.....	74, 111, 119, 140, 152, 160, 217, 260, 359
B	
Baiano.....	37
Bailados pastoris.....	317
Baixada.....	318
Bakhtin.....	14
Balaiada.....	77, 97, 99, 251, 278, 287, 349, 384

Balzac.....	147, 157, 172, 174, 177, 180, 183, 186, 189
Bambelô.....	326
Bandeira Tribuzi.....	128
Banto.....	369
Bantous.....	325
Baralhos.....	307, 370
Barbara.....	256
Barbosa de Godois.....	82, 122, 302
Baron Taylor.....	189
Baronesa de Grajaú.....	254, 253, 257, 270, 384
Barrès.....	175
Barthes.....	385
Basílio da Gama.....	68
Batuque.....	326
Benedito Leite.....	351
Benjamin Constant.....	146
Bento Teixeira Pinto.....	60
Benzedeira.....	368
Béranger.....	174
Bernardo Pereira de Berredo.....	63, 122, 259
Beth Brait.....	190, 242, 254
Blanchot.....	204
Blocos de dominos.....	308
Bœuf gras.....	315
Boi bumbá.....	316
Boi calemba.....	316
Boi de mamão.....	316
Boi de Reis.....	316
Boi pintadinho.....	316
Boi voador.....	316
Bombos.....	302
Bossuet.....	175
Braga.....	137
Brandão.....	129, 315
Brasil Crioulo.....	295
Bronislaw Malinowski.....	330
Bruno Barreto.....	37
Bumba.....	317
Bumba-meu-boi.....	136, 139, 199, 313, 315, 316 sv, 320, 321, 370, 384, 378, 383
C	
Burke.....	133
Cabaças.....	254, 329, 333, 360
Cabildos.....	296
Caboclo.....	54
Caetano Veloso.....	33
Cafua.....	286
Caio Prado Júnior.....	37
Caipira.....	55, 314
Caixeiras do Divino.....	302, 303, 304
Câmara Cascudo.....	130, 303, 312, 316, 365
Cambinda.....	325
Camilo Castelo Branco.....	146, 157, 161, 236
Camus.....	174
Cândido de Azevedo Coutinho.....	70
Candomblé.....	283, 301, 337
Candomblé.....	283
Cangaceiro.....	55
Caninha verde.....	305, 307, 313
Cantaria.....	153
Capitaine Riffaut.....	107
Carioca.....	79, 311
Carl Jung.....	245
Carlos Fernando Ribeiro.....	270
Carnaval.....	23, 297, 305, 307, 310, 320
Carruagem de Ana Jansen.....	129, 131, 133, 138, 239, 383
Casa das Minas.....	23, 54, 139, 197, 198, 199, 241, 254, 255, 256, 272, 279, 283, 297, 301, 303, 309, 317, 318, 320, 325, 327, 369, 383
Casarões.....	115, 152, 200, 263
Casemiro de Abreu.....	175
Castello Branco.....	35
Castro Alves.....	52, 89
Catarina Mina.....	259
Cavallin Pinto.....	277
Celso Magalhães.....	76, 250, 271, 275
César Marques.....	76, 78, 122, 332
César Vichard de Saint-Réal.....	172, 183
Chacal.....	36
Charles de Gaulle.....	151
Charles des Vaux.....	119
Charles Dickens.....	147
Charles Martin.....	83
Charles Nodier.....	189
Charlotte Denöel.....	316
Chateaubriand.....	66, 147, 156, 172, 175, 186
Chaves.....	259
Cheganças.....	272, 305, 313, 369
Chico Buarque de Holanda.....	33
Cildo Meirelles.....	35
Cinema Novo.....	33
Claude d'Abbeville.....	61, 68, 118, 122, 125, 129, 172, 243
Claude Lévis Straus.....	22
Claude Monet.....	221
Claude Simon.....	174
Claudiel.....	177
Claudine Doreau.....	118, 121
Claudio Manuel da Costa.....	60, 67, 173
Clodoaldo de Freitas.....	82
Clovis Garcia.....	305
Coelho.....	337
Coelho Neto.....	182
Coicinacaba.....	331
Colette.....	172, 178
Coloquialismo.....	36
Conceição de Maria Belfort Carvalho.....	16
Confréries.....	296, 299

Congado.....	56
Congos.....	272, 296, 305, 369
Conjuração Mineira.....	173
Cordões.....	305, 308
Coreiras.....	326
Correia de Araújo.....	148
Cosme Bento das Chagas.....	251
Costa Gomes.....	81
Crioulo.....	53
Cruz e Souza.....	52
Cruz-diabo.....	306, 307
Culturêmes.....	23, 343, 351, 369

D

D. Pedro I.....	77
D. Pedro II.....	347
D'Annuzio.....	182
Daniel de La Touche.....	119, 120, 123
Daniel Gavet.....	65
Daniel Kidder.....	63
Darbelnet.....	339, 343, 345, 355
Darcy Ribeiro.....	21, 44, 47, 51, 53, 295
Daudet.....	176
Décio Pignatari.....	34
Démocratie raciale.....	45, 47, 290, 294, 382
Dictature.....	31, 34, 150, 152, 167, 170, 380
Diogo Cunha.....	168
Diogo de Campos.....	61
Divino.....	297, 299, 313, 321, 384
Dom Gregório dos Anjos.....	247
Dom Henrique.....	135
Dom João VI.....	65
Dom Manuel.....	249
Dom Manuel Joachim du Hallier.....	248
Dom Pedro I.....	67
Dom Pedro II.....	378
Dom Sebastião.....	55, 129, 133, 219, 320, 378, 383
Dom Timóteo.....	247, 349
Domingo Barbosa.....	81, 82
Domingos José Gonçalves de Magalhães.....	70
Domingos Vieira Filho.....	280
Dominós.....	306 sv
Dona Ana Rosa Ferreira Vale Ribeiro.....	270
Dr. Silva Maia.....	250
Duque de Caxias.....	99, 252

E

Eça de Queiros.....	147
Eça de Queiroz.....	157, 236
Edmond Goncourt.....	146, 172
Edmundo Moniz.....	168
Édouard Corbière.....	66
Edu Lobo.....	33
Elêgba.....	325
Elizabeth de Fátima Amorim.....	16

Émile Henriot.....	172
Émile Zola.....	174
Emmanuel d'Astier.....	182
Encantaria.....	136
Encoberto.....	133, 135
Entrudo.....	307
Eric Robesbawn.....	42
Érico Veríssimo.....	15, 146, 278
Esclavage.....	15, 23, 31, 44, 46, 52, 56, 87, 90, 96, 104, 110, 112, 116, 138, 192, 197, 228, 241, 253, 264, 278, 280, 282, 285, 293, 295, 310, 321, 324, 327, 374, 383
Eshu.....	325
Esope.....	362
Estácio de Sá.....	99
Etienne Souriau.....	14
Euclides da Cunha.....	73, 278
Euclides Marinho.....	81
Eugène de Monglave.....	65
Eugène Nida.....	21, 338
Eurípide.....	225
Evandro Teixeira.....	35
Exotisation.....	354

F

Fandangos.....	272, 305, 313, 369
Fanti-ashanti.....	323, 325
Faulkner.....	182, 190
Favelas.....	53
Félicien Marceau.....	179
Ferdinand Denis.....	66, 119, 125
Fernando Gabeira.....	37
Fernando Ortiz.....	295
Fernando Perdigão.....	170
Ferreira Gullar.....	36, 90
Ferretti.....	255, 301, 303, 309, 328, 330
Festa do Divino.....	23, 56, 299, 301, 302, 304, 370
Festa Junina.....	23, 312, 317, 326
Flaubert.....	147
Florence Benoist.....	13, 342, 346
Fofões.....	306, 309, 310
Folgedos.....	305, 309, 313, 314, 316, 319, 321, 326
Folklore.....	129
Fran Paxeco.....	81
France Équinoxiale.....	120, 122
Francis H. Aubert.....	344
Francisco Coutinho.....	65
Francisco de Sales Torres Homem.....	70
François Huby.....	125
François Razilly.....	119, 124
Franklin de Oliveira.....	191
Frans Post.....	316
Franz Boas.....	44

G

Gaioso.....	122
Gal Costa.....	33
Galdós.....	147
Garcia de Abranches.....	75
Gaston Bachelard.....	104, 206, 208, 209, 216
Gaúchos.....	56
Gêge.....	325
Geges.....	52, 282
Gentil Braga.....	76, 78, 163
George Mounin.....	338
George Sand.....	147, 172
Georges Courteline.....	181
Georges Dumézil.....	116
Georges Mounin.....	21, 339
Georges Poulet.....	196, 204, 218
Georges Simenon.....	182
Geraldo Vandré.....	33
Gérard Genette.....	14
Géricault.....	221
Gerson Lindoso.....	329
Getúlio Vargas.....	34, 43, 149, 166
Gilbert Durand.....	20, 22, 56, 106, 112, 116, 125, 129, 134, 239
Gilberto Freyre.....	21, 43, 53, 56, 290, 294, 382
Gilberto Gil.....	33, 36
Glauber Rocha.....	34
Godofredo Viana.....	82
Goethe.....	147
Gomes de Sousa.....	78
Gonçalves de Magalhães.....	60, 76
Gonçalves Dias.....	71, 75, 78, 81, 89, 159, 164, 175, 245, 349
Goncourt.....	176, 179
Graça Aranha.....	148, 163
Graciliano Ramos.....	18
Grandjean de Montigny.....	65
Grupo Maranhense.....	270
Guarani.....	56
Guararapes.....	250
Guarnicê.....	318
Guaxenduba.....	118, 120, 123, 125
Guimarães Rosa.....	15, 19, 148
Gun.....	325
Gurarapes.....	384
Gustave Flaubert.....	172

H

Haroldo de Campos.....	34
Hemingway.....	190
Henri Beyle.....	175
Henri Martineau.....	184
Henri Meschonnic.....	338
Henrique Dias.....	250
Henrique Lopéz Albuja.....	159

Henriques Leal.....	78
Henry Koster.....	63
Homi K. Bhabha.....	21
Honoré de Balzac.....	189
Honoré de Balzac.....	147
Horácio de Almeida.....	82
Hosana.....	254
Hybrides culturels.....	42, 59

I

I. Dolgova.....	356
Ibeji.....	325
Identité brésilienne.....	45, 57, 59, 68, 84
Identité culturelle.....	21, 39, 47, 57, 70, 74, 87, 92, 379
Identité individuelle.....	40
Identité maranhense.....	107
Identité nationale.....	41, 46, 69, 71
Identité sémantique.....	129
Identités sociales.....	127
Identités unifiées.....	42
Ignácio Loyola Brandão.....	37
Ilha do amor.....	128, 297
Ilha encantada.....	297
Imaginaire 13, 15, 17, 20, 23, 28, 30, 42, 55, 57, 101, 106, 121, 128 sv, 131, 133, 137, 139, 181, 204, 217, 221, 228, 239, 242, 259, 262, 269, 277, 334, 370	
Imaginaire collectif.....	349
Imaginaire populaire.....	378
Inácio Xavier de Carvalho.....	81
Indianismo baroco.....	68
Indianismo exótico.....	68
Iorubá.....	337
Irôco.....	325
Isidoro Rodrigues Pereira.....	263
Ivone Montello.....	171

J

Jacques Le Goff.....	21, 28, 38
Jacques Rancière.....	13
Jacques Thiériot.....	342, 346
Jacques-François Bonaldi.....	295
Jamaica Brasileira.....	128
Jean Cocteau.....	174
Jean d'Ormesson.....	174
Jean de la Fontaine.....	351
Jean de La Fontaine.....	362
Jean Duvignaud.....	311
Jean Levy.....	68
Jean Louis Cabanès.....	143, 177
Jean Moquet.....	119
Jean Paul Sartre.....	172
Jean-Baptiste Debret.....	65
Jean-Bloch-Michel.....	179

Jean-Louis Cabanès.....	143, 177
Jêje.....	309, 369
Jerônimo de Albuquerque.....	99, 120, 123, 126
Jerônimo de Viveiros.....	263
Jesus Santos.....	132
Jhonatan Almada.....	108, 109
João Felipe Betendorf.....	61, 118
João Francisco Lisboa.....	77, 164, 236, 332, 349
João Goulart.....	37
João Guimarães Rosa.....	58
João Lisboa.....	75, 81, 122
João Manuel Pereira da Silva.....	70
Joaquim José da Silva Xavier.....	173
Joaquim Lebreton.....	65
Joaquim Serra.....	76
Jomar Moraes.....	74, 79, 138, 280
Jomar Moraes.....	129
Jongo.....	326
Jorge Amado.....	15, 146, 168, 170, 380
Jorge de Lima.....	18, 146
José Américo de Almeida.....	146
José de Alencar.....	72, 77, 89, 159, 236, 278, 382
José de Anchieta.....	68
José Dino Costa Cavalcante.....	17
José Lins do Rego.....	18, 148
José Maria Ferreira de Castro.....	153
José Nascimento Moraes.....	82, 90, 94, 96, 101
José Ribeiro Amaral.....	122
José Sarney.....	90
Joseane Souza.....	19
Joseph de Maistre.....	183
Josué Castro.....	168
Joyce.....	190
Jules et Edmond Goncourt.....	175
Jules Renard.....	146, 172, 175, 181
Julian Green.....	176
Julien Green.....	146, 175, 175
Juscelino Kubitschek.....	149, 166, 168
Justino de Montalvão.....	182

L

La Bruyère.....	177
Ladainhas.....	300
Le Goff.....	29, 112
Léautaud.....	174
Lenita de Sá.....	260
Leydnayre Kirschner.....	339
Lieux de mémoire.....	27
Lima Barreto.....	52, 302
L.Malingret.....	346, 375
Loco.....	331, 325, 369
Lopéz Albuja.....	159
Louis Agassiz.....	63
Louis Verneuil.....	181

Louis XIII.....	121
Louis XIV.....	121
Lúcia Miguel Pereira.....	83
Lucimar Ribeiro Soares.....	16
Ludovicense.....	96, 129, 137, 157, 262, 268, 308
Lugar de fala.....	14
Luis Alves de Lima e Silva.....	252
Luis Carlos Prestes.....	170
Luiza Lobo.....	83
Lungu-Badea.....	343

M

Machado de Assis... ..	19, 146, 157, 161, 186, 236, 254
Mãe Catirina.....	319
Mãe Hosana.....	256
Mãe Pía.....	256
Malés.....	52, 282
Manguda.....	129, 138
Manoel Antonio de Almeida.....	297
Manoel Caetano Bandeira de Mello.....	15
Manoel de Sá.....	61
Manuel Bandeira.....	148, 161
Manuel de Araújo Porto Alegre.....	70
Manuel de Bethencourt.....	79
Maranhão Sobrinho.....	82
Maranhense.....	14, 20, 74, 75, 79, 91, 93, 108, 111
Marc Ferrez.....	65
Marcel Pagnol.....	172
Marcel Proust.....	156, 172, 174, 177, 180, 182, 186, 190, 195, 196, 214, 218, 279
Márcia Manir.....	187
Márcio Moreira Alves.....	37
Maria de Lourdes Janotti.....	100
Maria de Lourdes Lacroix.....	122
Maria do Socorro Cabral.....	107
Maria do Socorro Carvalho.....	16
Maria Firmina dos Reis.....	52, 82, 84, 101, 256
Maria Jesuina.....	256
Maria Rita Santos.....	16
Marie de Médicis.....	120
Marie-Pierre Mazeas.....	342, 346
Mário de Andrade.....	59
Mário de Lima Barbosa.....	172
Mário Meireles.....	74
Marquis de Pombal.....	108, 161
Martius.....	63
Mary Joyce Paranaguá Rios.....	16
Massillon.....	175
Mastros votivos.....	303
matracas.....	317, 318, 326, 360
Mauriac.....	174, 180
Maurice Blanchot.....	204
Maurice Donnay.....	175
Maurice Druon.....	174

Maurice Halbwachs.....21, 28, 29, 155, 228, 229
 Mauro César Borges.....17
 Maurois.....174
 Mauss.....304
 Mem de Sá.....99
 Mémoire ancestrale.....287
 Mémoire collective.....14, 28, 30, 96, 101, 118, 128,
 154, 165, 228, 236, 244, 252, 259, 261, 269, 277,
 331, 381, 384
 Mémoire culturelle.....27, 33, 84, 90, 371
 Mémoire historique.....28, 29, 30, 38, 57, 74, 87, 101,
 164, 252, 349
 Mémoire individuelle.....28
 Mémoire involontaire.....195
 Mémoire subjective.....28, 155
 Mère Maria Jesuina.....330
 Messianisme.....135
 Michel Ballard.....21, 130, 338, 340, 355, 356
 Michel de Montaigne.....144, 147, 172, 175
 Mirantes.....160, 210, 308
 Mocambos.....283
 Modernisme.....36
 Molière.....147, 172, 174
 Monique Le Moing.....342, 346
 Montherlant.....180
 Moscovici.....127
 Moura Enchantée.....378
 Mozambique.....296
 Mozart de Sá Tavares Junior.....16
 Myriam Henderson.....347
 Mythème.....22, 116, 125

N

Na Agontimé.....330
 Nações.....296, 369
 Nagô.....52, 282, 325
 Napoléon.....175
 Nara Leão.....33
 Nascimento Moraes.....76, 81, 278, 279, 383
 Nascimento Morais Filho.....58, 82, 83, 85
 Nations.....296, 302, 316, 325
 Naturalisation.....354
 Nau Catarineta.....378
 Negro Cosme.....251, 384
 Nélcio Reis.....157
 Nelson de Melo.....170
 Nélson Rodrigues.....37
 Nelson Werneck.....83
 Neto.....316
 Nicolas Antoine Taunay.....65
 Nina Rodrigues.....43
 Nísia Floresta.....82
 Nochê.....254, 328, 331, 333, 369
 Nochê Sepazim.....303

Nossa Senhora do Bom Parto.....367
 Nossa Senhora do Livramento.....368
 Nossa Senhora do Rosário.....327
 Nossa Senhora dos Navegantes.....323, 368
 Nossa Senhora dos Pretos.....327
 Notre-Dame du Rosaire.....327
 Noviches.....254, 329, 333, 369
 Nunes Pereira.....280, 328, 383

O

Obatalá.....327
 Obotô.....325
 Ocas.....126
 Odorico Mendes.....75, 246, 349
 Ogãs.....254, 333, 360
 Ogun.....325
 Olavo Bilac.....80
 Olgedos.....306
 Oliveira Martins.....19
 Orixás.....56, 283, 325, 337
 Orquestra.....318
 Oséki-Dépré.....343

P

Padre Cícero.....55
 Pai Francisco.....319
 Pajelança.....325
 Palácio das lágrimas.....129
 Pandeiro.....326
 Parelha.....326
 Pascal.....177
 Pastorinhas.....299
 Paul de Saint Victor.....182
 Paul Morand.....151
 Paul Ricoeur.....13, 21, 32, 239, 275, 287
 Paul Valéry.....174
 Paul Walle.....63
 Pelorinho.....286
 Père Claude d'Abbeville.....120
 Philippe Boucher.....65
 Pierre Loti.....181, 220
 Pierre Nora.....27, 164
 Pierre Seghers.....184
 Pierre Verger.....331
 Pierrôs.....306
 Pittoresque.....22
 Plaza.....14
 Porto Riche.....181
 Pré-romantisme franco-brésilien.....64
 Presépios.....299, 300, 301, 384
 Proença Filho.....253, 317

Q

Quadrilha.....313, 314
 Querebetã.....256, 369
 Quilombo.....251, 283, 329, 378
 Quimbundo.....337
 Quinhentismo.....61

R

Rachel de Queiroz.....18
 Racine.....147, 172, 174, 183
 Railson Costa Santos.....16
 Raimundo Correia.....80
 Raimundo Gomes.....251
 Raimundo Teixeira Mendes.....250
 Raquel de Queiroz.....146
 Raul Porras Barrenechea.....159
 Rei Dom Sebastião.....131
 Reis Carvalho.....74, 81
 Reis Perdigão.....170
 Reizado.....316
 Renan.....176
 Représentance.....32, 239
 Représentation.....21, 32, 39, 41, 106, 129, 314
 Représentation collective.....127
 Représentation sociale.....127
 Représentations. 27, 41, 45, 105, 126, 131, 290, 298, 305, 316
 Représentations collectives.....127
 Rezadeira.....368, 382
 Ribeiro do Amaral.....82
 Roger Bastide.....296, 298, 304, 321, 324, 327
 Roger Chartier.....39, 106, 127
 Roi Dom Sebastião.....132
 Roland Barthes.....103, 117, 128, 130, 135, 380
 Romance histórico.....99
 Romantisme.....64, 70, 75
 Rosuel Pereira de Lima.....134
 Rousseau.....147, 175
 Rubem Fonseca.....37

S

Sacha Guitry.....181
 Sacramento Blake.....83
 Saint Réal.....184, 185
 Saint-John Perse.....174
 Sainte Barbara.....323
 Sainte Beuve.....176
 Sainte-Beuve.....172
 Samba.....305, 326, 337
 Santa Barbara.....368
 Santa Iria.....378
 Santa Luzia.....367
 Santa Rita Durão.....65, 68

Santo Antônio.....322
 São Benedito.....326
 São Cipriano.....367
 São João.....297, 367
 São Paulo.....367
 São Pedro.....367
 São Sebastião.....301
 Sartre.....174
 Saruês.....307
 saudade.....154
 Saudade.....137, 188
 Sebastianisme.....55, 133, 134
 Seigneur Des Vaux.....107
 Senzala.....44, 45, 3283, 29, 337
 Sepazin.....331
 Sépazin.....369
 Sérgio Buarque.....21
 Sérgio Buarque de Holanda.....43, 46, 53, 295
 Serpente encantada.....129, 131
 Sertanejo.....18, 54, 73, 96, 314
 Shakespeare.....147
 Sheila Dias Maciel.....16, 17
 Silva et Santos.....143
 Silva Maia.....246
 Silvio Romero.....58, 59, 60, 71, 83
 Simão Estácio da Silveira.....61
 Sobrados.....74, 138, 140, 160, 200, 212, 217, 260
 Sotaque.....318, 319
 Sotero dos Reis.....75 sv, 81 sv, 246
 Sousândrade.....75 sv, 78, 246, 349
 Spix.....63
 Stendhal.....17, 19, 22, 147, 157, 172, 174, 177, 183, 254, 385
 Stepanov.....356
 Stuart Hall.....21, 40, 41
 Sulino.....56
 Suzany Silva Batista.....16

T

Tacito Borrvalho.....305, 315, 320
 Tambor crivador.....326
 Tambor de Crioula.....54, 302, 325, 326, 370
 Tambor de entrudo.....309
 Tambor de Mina.....301, 309, 320, 325, 328, 370
 Tambor de Mina.....23, 54, 283, 326, 384
 Tambor meio.....326
 Tambores do Congo.....137
 Tancredo Neves.....152
 Teixeira de Morais.....61
 Teodoro Taunay.....66
 Terreiro.....256, 318, 325, 331
 Terreiros 136, 272, 301, 309, 313, 325, 328, 352, 384
 Teyssier.....337
 Thevet.....68

Thiago Victor Araújo dos Santos.....	16
Thierry Ménissier.....	21, 40
Tim Farraut.....	189
Toada.....	318
Tobias Barreto.....	60
Tobôco.....	325
Tobossi.....	325
Toça.....	301, 331, 369
Tocadores.....	326
Tocé.....	301
Toi-Zamadone.....	254
Toi-Zamadônu.....	255
Tom Zé.....	33
Tomas Antônio Gonzaga.....	173
Torés.....	272, 369
Torres.....	354
Tourinhas portuguesas.....	316
Touro de canastra.....	316
Touro encantado.....	132, 136
Tradition.....	28, 30, 41, 58, 98, 101, 103, 182, 190, 196, 227, 232, 298, 300, 302, 319, 356
Traditions.....	44, 49, 96, 106, 111, 115, 180, 193, 207, 228, 232, 234, 283, 300, 312, 381
Trajan Galvão.....	78
Tropicália.....	33
Tupi.....	350
Tupi.....	47, 336, 351
Tupi Giarani.....	55
Tupinambás.....	48, 65, 119, 126
Turner.....	189, 221
U	
Umbanda.....	325
Upaon Açu.....	297
V	
Valéry.....	175, 177
Vaqueiros.....	319
Vicência.....	256
Victor Hugo.....	146, 172, 174
Vieira da Silva.....	82
Vinay.....	339, 343, 345, 355
Vinicius de Moraes.....	36
Virginia Woolf.....	182, 190
Viriato Corrêa.....	81, 96, 99, 148, 155, 161, 252, 278
Vladimir Herzog.....	35
Vodous.....	325
Vodum.....	330, 369
Vodun.....	255
Voduns.....	283, 309, 328, 330 sv, 333 sv, 369
Vodunsi.....	255
Vodunsis.....	254, 334
Voltaire.....	147, 175
W	
Walter Benjamin.....	21, 105, 340
Walter Scott.....	180, 189, 278
Wilson Martins.....	241, 279, 335
Winfried Kreutzer.....	15
X	
Xavier de Carvalho.....	82
Y	
Yemanjá.....	56, 325, 32
Yoruba.....	52, 283, 324, 325, 327, 369
Yves d'Evreux.....	61, 119, 122, 125, 172
Z	
Zabumba.....	311, 318, 321, 360
Zahidé Muzart.....	83
Zamadone.....	330, 369
Zeca Baleiro.....	132
Zéphirin Ferrez.....	65
Zola.....	172, 176
Zomadônu.....	301, 330
Zygmunt Bauman.....	41, 59

TABLE DE MATIÈRE

Introduction	10
Première partie - histoire, mémoire et fictions identitaires : l'exemple <i>maranhense</i>	22
Chapitre I : Mémoire, Histoire et Littérature au Brésil	23
1.1. Le rapport entre Mémoire, Histoire et Littérature: quelques réflexions théoriques.....	23
1.2. Quelques questions autour du concept d'identité culturelle brésilienne.....	35
1.2.1. Pouvons-nous parler d'une identité brésilienne ?	35
1.2.2. Le mythe de l'origine et la formation du peuple brésilien.....	38
1.3. La question de l'identité dans la littérature brésilienne.....	54
Chapitre II : La littérature <i>maranhense</i> comme réappropriation de la mémoire historique et culturelle : quelques exemples	70
2.1. L'Identité culturelle et mémoire historique dans la littérature <i>maranhense</i>	70
2.1.1. <i>Grupo Maranhense</i>	71
2.1.2. <i>Grupo dos Emigrados</i>	75
2.1.3. <i>Os Novos Atenienses</i>	77
2.2. Maria Firmina dos Reis, une écrivaine oubliée.....	78
2.3. La société <i>maranhense</i> dans la vision de Nascimento Moraes.....	86
2.4. La vie quotidienne et le roman historique de Viriato Corrêa.....	92
Chapitre III - Josué Montello et la vision historico-sociale et culturelle de l'état du Maranhão : mémoire et tradition, gloire et décadence	99
3.1. L'État du Maranhão : entre les rêves du futur et les gloires du passé.....	102
3.2. La fondation française : mythe ou réalité ?.....	112
3.3. L'Identité et les représentations de la ville de São Luis.....	122
Deuxième partie : mémoires de Josué Montello - culture, histoire et littérature dans ses journaux et ses chroniques	136
Chapitre I Les chroniques <i>montelliennes</i> : confessions d'un romancier	137
1.1. Mémoires d'un écrivain.....	138
1.2. La contribution de Josué Montello à la culture brésilienne.....	151
1.3. Josué Montello et la politique.....	160
Chapitre II – La présence française dans la pensée et dans l'œuvre de Josué Montello	165

2.1. La présence française.....	166
2.2. L'essai « un maître oublié de Stendhal ».....	177
Chapitre III - Nostalgie, pittoresque et valeurs universelles dans la production romanesque de Josué Montello.....	181
3.1. Du pittoresque à l'universel.....	181
3.2. La dynamique de l'espace <i>montelliano</i>	189
3.3. L'espace comme protagoniste.....	210
3.4. L'articulation entre la tradition et le nouveau	221
 Troisième partie : L'imaginaire <i>maranhense</i> et les traductions françaises de l'œuvre de Josué Montello : fiction, tradition et histoire dans trois romans.....	230
 Chapitre I - L'imaginaire fictionnel et l'imaginaire non fictionnel dans les romans <i>Os Tambores de São Luis</i>.....	234
1.1. Les personnages mythiques et réels	235
1.1.1. Les archétypes de la société <i>maranhense</i>	237
1.1.2. Les personnages féminins	246
1.2. Ana Jansen la reine du Maranhão.....	254
1.3. La <i>baronesa</i> de Grajau.....	262
1.4. Les frontières de la fiction et de l'histoire : l'esclavage au Maranhão	271
 Chapitre II- La capitale romanesque et ses manifestations socio-religieuses et culturelles dans les romans <i>Cais da Sagração, Largo do Desterro</i> et <i>Os tambores de São Luis</i>.....	295
2.1. Les fêtes populaires entre le sacré et le profane : <i>presépios, pastorinhas, festa do Divino et le carnaval</i>	288
2.1.1. Les <i>presépios</i> et les <i>pastorinhas</i>	291
2.1.2. La fête du <i>Divino</i>	294
2.1.3. Le <i>Carnaval</i>	298
2.2. Les Fêtes <i>juninas</i> et le <i>Bumba-meu-boi</i> : la symbolologie de l'imaginaire populaire <i>maranhense</i>	305
2.3. L'univers religieux <i>afro-maranhense</i>	315
 Chapitre III - Les traductions françaises de <i>Cais da Sagração</i> et <i>Os tambores de São Luis</i>.....	329
3.1. Culture et traduction : quelques approches théoriques	331
3.2. La traduction des éléments socioculturels et idéologiques: les titres, les anthroponymes, les toponymes, les expressions populaires, les représentations religieuses et ses rites.....	335
3.2.1. La traduction des titres et des noms propres (les anthroponymes et les toponymes)	338
3.2.2. Analyse comparative des traductions par champs thématiques.....	345

a) le champ thématique de l'écologie.....	346
b) le champ thématique de la culture matérielle.....	349
c) le champ thématique socioculturel et idéologique : la traduction de dictons, d'expressions populaires et de croyances.....	354
3.3. Les ajouts et les suppressions dans les traductions.....	364
3.3.1. Les ajouts.....	365
3.3.2. Les suppressions.....	370
CONCLUSION.....	373
BIBLIOGRAPHIE.....	380
INDEX ONOMASTIQUE ET THEMATIQUE.....	408
ANNEXES.....	419
Annexe I – Les prix et les publications de Josué Montello	420
Annexe II – Éditoriaux sur Josué Montello en Europe.....	435

ANNEXES

Annexes I – Les prix et les publications de Josué Montello

(informations fournis par l'Académie Brésilienne de Lettres – ABL)

Prix reçus

Prêmio “Sílvio Romero” de Crítica e História, da Academia Brasileira de Letras, 1945. Com a publicação de Histórias da vida literária;

Prêmio “Artur Azevedo” de Teatro, da Academia Brasileira de Letras, 1947. Com a publicação de Escola da saudade;

Prêmio “Coelho Neto” de Romance, da Academia Brasileira de Letras, 1953. Com a publicação de Labirinto de espelhos;

Prêmio “Paula Brito” de Romance, da Prefeitura do Distrito Federal, 1959. Com a publicação de A décima noite;

Prêmio “Fernando Chinaglia” de Romance, da União Brasileira de Escritores, 1965. Com a publicação de Os degraus do paraíso;

Prêmio “Luísa Cláudio Souza” de Romance, do PEN Clube do Brasil, 1967. Com a publicação de Os degraus do paraíso;

Prêmio “Intelectual do Ano”, da União Brasileira de Escritores e da Folha de S. Paulo, 1971. Com a publicação de Cais da Sagração;

Prêmio de Romance da Fundação Cultural de Brasília, 1972. Com a publicação de Cais da Sagração;

Prêmio de Romance da Associação Paulista de Críticos de Arte, 1978. Com a publicação de Noite sobre Alcântara;

Prêmio Nacional de Romance do Instituto Nacional do Livro, 1979. Com a publicação de Noite sobre Alcântara;

Prêmio “Personagem Literária do Ano 1982”- da Câmara Brasileira do Livro, de São Paulo, pelo seu conjunto de obra;

Prêmio Brasília de Literatura para conjunto de obra “1982”, da Fundação Cultural do Distrito Federal, 1983, para conjunto de obras;

Grande Prêmio da Academia Francesa, 1987;

Prêmio São Sebastião de Cultura, da Associação Cultural da Arquidiocese do Rio de Janeiro, 1994;

Prêmio Ateneu Rotário do Rotary Clube de São Paulo, ao ser eleito “Personalidade do Ano” na área de Letras, 1997;

Prêmio Guimarães Rosa, de prosa, do Ministério da Cultura, 1998;

Prêmio Oliveira Martins, da União Brasileira de Escritores, pela publicação de Os inimigos de Machado de Assis, 2000;

Prêmio Ivan Lins (Ensaio) da Academia Carioca de Letras, pela obra O Juscelino Kubitschek das minhas recordações, 2000.

Romans de Josué Montello

Janelas fechadas. Rio de Janeiro: Pongetti, 1941. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

A luz da estrela morta. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

Labirinto de espelhos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

A décima noite. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Os degraus do paraíso. São Paulo: Martins, 1965. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 6ª impressão.

Cais da Sagração. São Paulo: Martins, 1971. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

Os tambores de São Luís. Rio de Janeiro: José Olympio / INL, 1975. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. 6ª. impressão.

Noite sobre Alcântara. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. 3ª impressão.

A coroa de areia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 1ª impressão.

O silêncio da confissão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. 2ª impressão.

Largo do Desterro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 2ª impressão.

Aleluia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Pedra viva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 2ª impressão.

Uma varanda sobre o silêncio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 5ª impressão.

Perto da meia-noite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 2ª impressão.

Antes que os pássaros acordem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 2ª impressão.

A última convidada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 2ª impressão.

Um beiral para os bem-te-vis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 2ª impressão.

O camarote vazio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 3ª impressão.

O baile da despedida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 8ª impressão.

A viagem sem regresso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 4ª impressão.

Uma sombra na parede. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 3ª impressão.

A mulher proibida. In: Romances escolhidos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. 2ª impressão.

Enquanto o tempo não passa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

Sempre serás lembrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 2ª impressão.

A herdeira do trono (a sair)

A mais bela noiva de Vila Rica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (a sair).

Romans traduits

Coronation Quay. Tradução inglesa de Cais da Sagração por Myriam Henderson, Londres: Rex Collings, 1975.

Muelle de la Consagración. Tradução castelhana de Cais da Sagração por Maria José Crespo. Buenos Aires: Macondo Editions, 1979.

Les Tribulations de Maître Séverin. Tradução francesa de Cais da Sagração por Florence Benoist, com a colaboração de Isa de Ricquesen. Paris: Éditions Maritimes et d'Outres-Mer, 1981.

Les Tambours noirs. Tradução francesa de Os tambores de São Luís por Jacques Thiérot, Marie-Pierre Mezeas, Monique le Moing. Paris: Flammarion, 1987.

Natt över Alcântara. Tradução sueca de Noite sobre Alcântara por Margareta Ahlberg. Estocolmo: Ed. Nordan, 1988.

Notte su Alcantara. Tradução italiana de Noite sobre Alcântara por Adelina Aletti. Milano: Bompiani, 1997.

Essais

Gonçalves Dias (Ensaio biobibliográfico). Rio de Janeiro: publicações da Academia Brasileira de Letras, 1942.

Histórias da vida literária. Rio de Janeiro: Nosso Livro Ed., 1944.

O Hamlet de Antônio Nobre. Rio de Janeiro: Ser. Doc. MEC, 1949.

Cervantes e o moinho de vento. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1950. Título mudado: Viagem ao mundo do Dom Quixote. In: MONTELLO, Josué. Caminho da fonte, Rio de Janeiro: INL, 1959, p. 203-78.

Viagem ao mundo do Dom Quixote. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1983.

Fontes tradicionais de Antônio Nobre. Rio de Janeiro: Serv. Doc., MEC, 1953.

Ricardo Palma, clássico da América. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1954.

Artur Azevedo e a arte do conto. Rio de Janeiro: Liv.São José, 1956.

Estampas literárias. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1956.

A oratória atual do Brasil. Rio de Janeiro: Serv. Doc. DASP, 1959.

Caminho da fonte. Rio de Janeiro:INL, 1959.

"Ford, o mágico dos automóveis". In: Grandes vocações.São Paulo: Donato Ed., 1960, v.2.

O Presidente Machado de Assis. 1ª edição, São Paulo: Martins, 1961. 2ª ed. Edição para cegos - gravação em cassetes do Livro falado São Paulo: Fundação para o Livro do Cego no Brasil, 1978.

Santos de casa. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966.

Uma afinidade de Manuel Bandeira: Vicente de Carvalho. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

"O conto brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato". In: MONTELLO, Josué. Caminho da fonte. 1ª ed. Rio de Janeiro: INL, 1959, pp. 279-365. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

O assunto é padre. De colaboração com Adonias Filho, Armando Fontes, Cassiano Ricardo e outros. Rio de Janeiro: Agir, 1968, pp. 99-120: "Bispos de outrora" (ensaio de Josué Montello).

"Marcas literárias da comunidade luso-brasileira". Lisboa: Comissão Executiva do V Centenário de Nascimento de Pedro Álvares Cabral, 1968. In: Separata do Boletim da Academia Internacional de Cultura Portuguesa. Lisboa, nº 4, 1968.

Uma palavra depois de outra. Rio de Janeiro: INL, 1969.

Un maître oublié de Stendhal. Paris: Éditions Seghers, 1970. Esse estudo de Josué Montello publicado em Paris a respeito do Abbé de Saint-Real, que viveu na França no século XVII, determinou a reedição de duas obras desse autor na Suíça, com a expressa declaração da contribuição de Josué Montello.

Estante giratória. Rio de Janeiro: Liv. São José, 1971.

"A transição da cultura brasileira". In: Separata da Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, 1973, nº 185 a 200.

A cultura brasileira. Conferência proferida na Escola Superior de Guerra. Rio de Janeiro: Departamento de Estudos da Escola Superior de Guerra, 1977.

Rui, o parlamentar. De colaboração com Américo Lacombe, Luís Viana Filho, Pedro Calmon e Pinto de Aguiar. Salvador: ABC Gráfica, 1978, p. 5-20: "O estilo de Rui Barbosa" (ensaio de Josué Montello).

Para entender os anos 70. De colaboração com Roberto Campos, Murilo Melo Filho, Carlos Heitor Cony e outros. Rio de Janeiro: Bloch, 1980, p.111-19: "Entre o jogo-de-armar e o best-seller" (ensaio de Josué Montello).

Brazilian culture. Estocolmo: Embaixada do Brasil, 1983. (Editado em inglês). Compreende: palestra de Josué Montello na Universidade de Estocolmo (1982); entrevista de Josué Montello à radio sueca (1982); entrevista de Josué Montello à imprensa sueca (1982).

Os caminhos. São Luís: Departamento de Estradas de Rodagem do Maranhão, 1984.

Lanterna vermelha. São Luís: Academia Maranhense, 1985.

Alcântara. De colaboração com Barnabás Bossahart e Hugo Loetscher, 1989.

Janela de mirante. São Luís: SIGE, 1993.

O Modernismo na Academia - Testemunhos e documentos. Rio de Janeiro: ABL, Coleção Afrânio Peixoto, 1994.

O tempo devolvido - Cenas e figuras da História do Brasil. Rio de Janeiro: ABL, Coleção Afrânio Peixoto, 1996.

Fachada de azulejo. São Luís: AML, 1996.

Condição literária: São Luís: CEUMA, 1996.

Memórias Póstumas de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 2ª impressão. Lúcio de Mendonça. Rio de Janeiro: ABL, 1997. Coordenação e prefácio.

Baú da juventude. São Luís: Academia Maranhense de Letras, 1997.

Diário da viagem ao Rio Negro. Introdução extensa ao estudo de Gonçalves Dias, levantando todo o trabalho de pesquisa do poeta. Rio de Janeiro: ABL, 1997. Coleção Afrânio Peixoto, 30.

Os inimigos de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. 2ª impressão.

O Juscelino Kubitschek de minhas recordações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 2ª impressão.

Chroniques

Os bonecos indultados. Rio de Janeiro: A Casa do Livro, 1973.

Histoire

História dos homens de nossa história. Em colaboração com Nélio Reis. Belém: Oficinas Gráficas do Inst. Lauro Sodré, 1936.

Os holandeses no Maranhão. 1ª edição Rio de Janeiro: DIP, 1945. 2ª ed. Rio de Janeiro: Serv. Doc. MEC, 1946.

Theremin. Álbum de gravuras com introdução de Josué Montello. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1949.

História da Independência do Brasil. Introdução, planejamento e direção geral da obra. Rio de Janeiro: A Casa do Livro, 1972, 4 vols.

Pedro I e a Independência do Brasil à luz da correspondência epistolar. Rio de Janeiro: Associação Comercial, 1972.

Histoire Littéraire

Pequeno anedotário da Academia Brasileira. Anedotário dos Fundadores. São Paulo: Martins, 1974. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

Aluísio Azevedo e a polêmica d'"O Mulato". Rio de Janeiro: José Olympio. Brasília: INL, 1975.

A polêmica de Tobias Barreto com os padres do Maranhão. Rio de Janeiro: José Olympio. Brasília: INL, 1978.

Primeiras notícias da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: ABL, 1997.

A Academia Brasileira entre o Silogeu e o Petit Trianon. Rio de Janeiro: ABL, 1997. Coleção Afrânio Peixoto, 33.

Anthologies organisées par Josué Montello

Aluísio Azevedo (Trechos escolhidos). Apresentação em duas partes: a) situação histórica; b) estudo crítico. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

Machado de Assis. Estudo introdutório e antologia. Lisboa: Editorial Verbo, 1972. (Gigantes da Literatura Universal).

Para conhecer melhor Gonçalves Dias. Estudo introdutório e Antologia. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.

Para conhecer melhor José de Alencar. Estudo introdutório e Antologia. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.

Ouvrages sur l'éducation

O sentido educativo da arte dramática. Tese de concurso, 1937.

Reforma do Ensino Normal no Maranhão. São Luís: Ser. de Imprensa Oficial, 1946.

Os feriados nacionais. Rio de Janeiro: MEC, 1953.

Literatura para professores do 1º grau. In: Biblioteca Educação é Cultura. Rio de Janeiro: Bloch, 1980, 2.

Novelas

O fio da meada. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1955.

Duas vezes perdida. São Paulo: Martins, 1966.

Numa véspera de Natal. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1967.

Uma tarde, outra tarde. 1ª ed. São Paulo: Martins, 1968. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1971.

"Um rosto de menina". 1ª ed. In: Uma tarde, outra tarde. São Paulo: Martins, 1968, pp. 11-40. 4ª ed. São Paulo: Difel, 1983.

A indesejada aposentadoria. Brasília: Ebrasa. Ed. de Brasília, 1972.

Glorinha. São Paulo: Clube do Livro, 1977.

O melhor do conto brasileiro - de colaboração com Aníbal Machado, Lygia Fagundes Telles e Orígenes Lessa (1979).

Pelo telefone - com 11 colaboradores (1981).

Novelas traduites

"La campana de soledade". O Cruzeiro Internacional, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1964. Tradução castelhana de "O sino da soledade", in: O fio meada.

"La sencilla y complicada historia del viejo diplomata". O Cruzeiro Internacional, Rio de Janeiro, 1 de julho de 1965. Tradução castelhana de "O velho diplomata", in: Duas vezes perdida.

"Faded lives" in: Courrier de Messagéries Maritimes. Paris, jan.-fev./1970, nº 114. Tradução inglesa de "Vidas apagadas" in: Duas vezes perdida.

"Viés éteintes" in: Courrier Messagéries Maritimes. Paris, jan.-fev./1970, nº 114. Tradução francesa de "Vidas apagadas", in: Duas vezes perdida.

Romans et *novelas* édités au Portugal

Um rosto de menina (novela). Lisboa: Difel, 1984.

A coroa de areia (romance). Lisboa: Livros do Brasil, 1987.

Os tambores de São Luís (romance). Lisboa: Livros do Brasil, 1990.

Largo do Desterro (romance). Lisboa: Livros do Brasil, 1993.

Théâtre

Precisa-se de um anjo. Comédia em 3 atos. Representada no Rio de Janeiro pela Companhia Delorges, no Teatro Rival. Estréia em 26 de novembro de 1943.

Escola da saudade. Comédia em 3 atos. São Luís: imprensa Oficial do Maranhão, 1946. Representada no Rio de Janeiro pela Companhia Jayme Costa, no Teatro Glória. Estréia em 19 de agosto de 1947.

O verdugo. Drama em 1 ato. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1954. Representada em Lima pelo Teatro Universitário da Universidade Nacional Maior de São Marcos, no Auditório da Universidade. Estréia em 13 de janeiro de 1956. Representada no Rio de Janeiro pelo Teatro de Amadores, no Teatro Mesbla. Estréia em 5 de janeiro de 1957.

A miragem. Comédia em 3 atos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

Através do olho mágico. Rio de Janeiro: Serv. Nac. do Teatro, 1959. Comédia em 3 atos. Representada no Rio de Janeiro pelo teatro de estudantes, por iniciativa da Sociedade Propagadora das Belas-Artes, no auditório de O Globo. Estréia em 6 de dezembro de 1963. O anel que tu me deste. Comédia em 3 atos. Representada em Paraíba do Sul pelo Teatro de Amadores, na inauguração do Teatro Paroquial de Paraíba do Sul. Estréia em 26 de novembro de 1960.

A baronesa. Comédia em 3 atos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. Representada no Rio de Janeiro pelo "Studio A", sob a direção de Pernambuco de Oliveira, no Teatro Dulcina. Estréia em 17 de março de 1961.

Alegoria das três capitais. Espetáculo oficial da inauguração de Brasília, 1960. Apresentação na Praça dos Três Poderes, em 21 de abril de 1960. Texto de Josué Montello em colaboração com Chianca de Garcia, música de Villa-Lobos e Hekel Tavares.

Um apartamento no céu. Rio de Janeiro: Edições Consultor, 1995.

O baile da despedida. Romance transcrito para teatro com o título O último baile do Império, representada em Coimbra, Portugal, no "Festival da Tondela", 1996. Em Lisboa, no Teatro Barraca, em 1997.

Littérature pour la jeunesse

O tesouro de Dom José. Rio de Janeiro: Gráfica Ed. "O Malho", 1944. (Biblioteca Infantil d'O Tico-Tico).

As aventuras do Calunga. Rio de Janeiro: Gráfica Ed. "O Malho", 1945. (Biblioteca Infantil d'O Tico-Tico).

O bicho do circo. Rio de Janeiro: Gráfica Ed. "O Malho", 1945. (Biblioteca Infantil d'O Tico-Tico).

A viagem fantástica. Rio de Janeiro: Gráfica Ed. "O Malho", 1946. (Biblioteca Infantil d'O Tico-Tico).

Conversa do Tio Juca. Publicado semanalmente em O Tico-Tico. Rio de Janeiro: Gráfica ed. "O Malho", 1947 a 1948.

A cabeça de ouro. Rio de Janeiro: Gráfica Ed. "O Malho", 1949. (Biblioteca Infantil d'O Tico-Tico).

As três carruagens e outras histórias. São Paulo: LISA; Brasília: INL, 1979. (Coleção Estrela da Manhã).

Fofão, Antena e o Vira-Lata inteligente. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

O carrasco que era santo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 4ª. impressão.

A formiguinha que aprendeu a dançar. Rio de Janeiro: Consultor, 1997.

Diários, journaux intimes

Diário da manhã. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Diário da tarde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Diário do entardecer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Diário da noite iluminada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

Diário das minhas vigílias

Confissões de um romancista

Préfaces

Mais de cem obras foram prefaciadas por Josué Montello, destacando-se os prefácios: Ficção completa, de José Lins do Rego. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

O fruto do vosso ventre, romance de Herberto Sales, na sua tradução japonesa publicada em Tóquio: Shinsekaisha Ltda., 1977.

Cartas do próprio punho, de Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1978.

Mestre Cícero Dias. Livro de arte, com inclusão de uma tela sobre Os tambores de São Luís, 2001.

Anthologies (avec des contes de Josué Montello)

MONTEIRO, Jerônimo. O conto fantástico (antologia). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959, pp. 209-23: "O sino da soledade", novela de Josué Montello, in: O fio da meada.

MAGALHÃES Júnior, R. O conto do Norte (antologia). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959, v.2; pp.145-61: "O orador" , novela de Josué Montello, in: O fio da meada.

José de Barros Martins - 30 anos (antologia comemorativa do trigésimo aniversário de fundação da Livraria Martins Editora). São Paulo: Martins, 1967; pp. 219-28: "Vidas apagadas", novela de Josué Montello, in: Duas vezes perdida.

NEVES, João Alves das. Mestres do conto brasileiro (antologia). Lisboa:Editorial Verbo, 1972, pp.127-44: "Numa véspera de Natal" , novela de Josué Montello, in: Uma tarde, outra tarde.

MORAIS Filho, Nascimento. Esperando a missa do Galo (antologia de contos de Natal). São Luís: Edições SIOGE, 1973; pp. 233 a 251: "Numa véspera de Natal", novela de Josué Montello, in: Uma tarde, outra tarde.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. O melhor do conto brasileiro (antologia). Rio de Janeiro: José Olympio, 1979; pp. 51-61: "Numa véspera de Natal", novela de Josué Montello, in: Uma tarde, outra tarde.

Pelo telefone (antologia de contos a respeito do telefone). Edição especial. São Paulo: Telecomunicações de São Paulo S.A , 1981; pp. 115-37: "A extensão", novela de Josué Montello, in:Um rosto de menina.

Éditions pour les aveugles

Gravações em cassetes do Livro falado, pela Fundação para o Livro do Cego no Brasil, com sede em São Paulo, das seguintes obras:

Cais da Sagração (romance), 1976.

O presidente Machado de Assis (ensaio), 1978.

Aleluia (romance), 1982.

Cinéma

Novelas de Josué Montello que foram transpostas para o cinema:

"Uma tarde, outra tarde". Com o subtítulo O amor aos 40 (cinema). In: Uma tarde, outra tarde (novela). São Paulo: Martins, 1968, pp. 181-213. Novela filmada e dirigida pelo cineasta William Cobbett, sob o patrocínio da Embrafilme, em 1974. Adaptação para o cinema com texto do próprio autor. Exibição do filme em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, em 1976.

"O monstro". Com o título O monstro de Santa Teresa (cinema). In: Duas vezes perdida (novela). São Paulo: Martins, 1966, pp. 11-46. Novela filmada e dirigida pelo cineasta William Cobbett, sob o patrocínio da Embrafilme, em 1975. Adaptação para o cinema com texto do próprio autor e do cineasta. Exibição do filme no Rio de Janeiro em 1978.

Filme-documentário a respeito do romance Os tambores de São Luís. Produzido por Renato Bittencourt, para a Agência Nacional - Jornal nº. 96, de 1975.

Filme-documentário, rodado em São Luís, a respeito de sua vida e obra literária, com o cenário de sua terra natal. Produzido por Pedro Braga dos Santos, em 1978.

Annexe II – Éditoriaux sur Josué Montello en Europe

1265. ENGLER (Winfried). Jean-Pierre Claris de Florian, « Estelle », roman pastoral (1787). — *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* (nov. 1968).
1266. GOUHIER (Henri). *Maine de Biran par lui-même*. — Paris, Éditions du Seuil, 1970; in-12 de 192 p., ill.
1267. MONTELLO (Josué). *Un maître oublié de Stendhal*. César Vichard, abbé de Saint-Réal. (Traduit du portugais par Francette Rio Branco Deraumont et Michel Simon.) — Paris, Seghers, 1970; in-4° de 152 p., pl.
1268. DEL LITTO (V.). Une lettre inédite de Stendhal. — *Bull. mens. Acad. Delphinale*, 8^e sér., IX (1970), n° 6, pp. 177-179.
1269. CHARVET (Louis). *Aux confins du Dauphiné et de la Savoie. Les Alpes lamartiniennes. Une petite cousine de Stendhal*. — La Tronche-Montfleury [Isère], Éditions des « Cahiers de l'Alpe », 1970; in-8° de 108 p.
1270. RAMBERT (Gaston). Prosper Mérimée en Provence [suite et fin]. — *Marseille* (1970), 3^e série, n° 81, pp. 15-18.
1271. MOREAU (D^r Laurent). Armand de Pontmartin [écrivain et polémiste] (1811-1890). — *Mém. Acad. Vaucluse*, 6^e série, I (1967), 1^{er} semestre, pp. 103-122.
1272. Lettres de Charles Renouvier [philosophe, 1815-1903] à Félix - Charles Henneguy, 1830-1899. (Introduction et notes de Marcel MÉRY.) — *Ann. Fac. Lettres Aix*, XLVI (1969), Études philosophiques, pp. 7-150.
1273. DAVID (Pierre - Alexandre). Charles de Mazade, de l'Académie française (1820-1893). Petite histoire d'une famille. — *Bull. Soc. Gers*, LXXI (1970), 3, pp. 273-302; 4, pp. 411-439.
1274. MENANTEAU (Pierre). François Fabié, poète du Rouergue. — *Rev. Rouergue*, XXIII (1969), n° 90, pp. 143-156.
1275. Jules Vallès (articles de Pierre PARAF, Pierre PILLU, M.-C. BANCQUART, Lucien SCHELER, Roger BELLET, Joseph REIS). — *Europe* (juin-août 1968).
1276. FORESTIER (Louis). Charles Cros. — *Information litt.*, XXI (1969), 5, pp. 215-225.
1277. GOURCE D'ORVAL (Henry). Charles de Pomairols [poète, romancier et critique, 1843-1916], Lamartine et Édouard Schuré (documents inédits). — *Ann. Fac. Lettres Toulouse*, n^o sér., VI (1970), 2, *Littératures XVII*, pp. 111-127.
1278. LACROIX A L'HENRI (René). Anniversaires de Léon Bloy, écrivain de Guyenne. — *Bull. Soc. Bibliophiles Guyenne*, XXXVII (1968), n° 87, pp. 1-27.
1279. DOTOLI (Giovanni). *Situation des études bloyennes*, suivie d'une bibliographie de 1950 à 1969. — Paris, Nizet, 1970; in-8° de 400 p.
1280. LARROUTIS (Maurice). Barrès et la Provence. — *Mém. Acad. Vaucluse*, 6^e série, I (1967), 1^{er} semestre, pp. 83-101.

Grand prix du rayonnement de la langue française

INSTITUT DE FRANCE

ACADÉMIE FRANÇAISE

SÉANCE PUBLIQUE ANNUELLE

du jeudi 10 décembre 1987

PRÉSIDÉE PAR

M. Bertrand POIROT-DELPECH

Directeur

ORDRE DES LECTURES

1^{er} Discours sur les prix littéraires et l'état de la langue, par M. Maurice DREUX, Secrétaire perpétuel.
2^e Lecture du Palmarès, par M. Claude LÉVI-STRAUSS, directeur en exercice.
3^e Discours sur les prix de Vertu, par M. Bertrand POIROT-DELPECH, directeur de la séance.

PALMARÈS

GRANDS PRIX

GRAND PRIX DE LA FRANCOPHONIE (Fondation Internationale) (400 000 F). M. Yoichi MAEDA, écrivain et critique japonais, professeur honoraire de l'université de Tokyo et de Paris Sorbonne, pour ses ouvrages en français et en japonais sur Pascal et Descartes.

La médaille de vermeil de la Francophonie est attribuée au général FERRÉ, président de la Commission de terminologie de l'informatique.

GRAND PRIX DE LITTÉRATURE (Fondation LE MÉTAL-LARIVIÈRE FILS) (300 000 F). M. Jacques BROUËT.

GRANDS PRIX DU RAYONNEMENT DE LA LANGUE FRANÇAISE — Trois médailles de vermeil sont attribuées : M. Herman van ROUËN, ancien ministre des Affaires étrangères des Pays-Bas, ancien président du conseil administratif de l'Académie de droit international de La Haye, pour son action en faveur du maintien du français comme langue juridique internationale. M. Josué MONTELLÓ, ambassadeur, délégué du Brésil auprès de l'Unesco, pour son œuvre de critique et d'éditorialiste consacrée à la littérature française. M. Gabriel de BROGLIE, pour son ouvrage : *Le français, pour qu'il vive*.

Trois médailles d'argent sont attribuées : M. Hubert JOLY, pour : *Dictionnaire des industries, index français-anglais*. M. le Bénédictin Jean LEVY, président et animateur de l'université populaire de Lille. M. Alain RAUTY, professeur de langue et littérature françaises à Oxford, pour ses ouvrages sur Villiers de l'Isle-Adam.

GRAND PRIX DE POÉSIE (Fondation ROUCOLLES) (100 000 F). M. René TAVERNIER, pour l'ensemble de son œuvre poétique.

GRAND PRIX DU ROMAN (Fondation BROQUETTE-GOMIN) (100 000 F). Mme Frédérique HÉBRARD, pour : *Le Havre*.

ARCHIVES
de
L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Ici - Paris, 9/07/1981

✓✓
« LES TRIBULATIONS
DE MAITRE SEVERINO »

de Josué Montello

LORSQUE la Vanju, prostituée superbe, débarque à Sao Luis au bras de Maître Sévérino, toute la vie du petit port brésilien se trouve bouleversée. Principale victime de ce charivari, la Lourença, vieille et fidèle servante, compagne du héros. Plus tard apparaît enfin Pedro, le petit-fils bien-aimé, sur lequel viendront se greffer tous les espoirs du vieux marin. Après une vie mouvementée, pleine d'imprévu, de coups de gueule, Maître Sévérino, malade, entreprend son dernier voyage à bord de « La Bonança », voilier des temps héroïques. Son petit-fils l'accompagne. De retour à Sao Luis après avoir affronté une dure tempête et mis Pedro à l'épreuve, le vieux marin goûte, enfin, auprès de la fidèle Lourença, un repos bien mérité dans l'attente sereine du voyage sans retour. Un livre d'amour et d'aventures qui nous emporte loin de nos petits tracas quotidiens.

(Ed. Maritimes et d'Outre-Mer)

Josué Montello romancista brasileiro a ler

to de um livro novo e isto pelo simples facto de o autor nos visitar e termos oportunidade de falamos uma vez mais sobre um grande autor que vem repartindo a sua actividade pelo romance, pelo conto, pelo ensaio e pela crítica, tudo isto feito de modo invulgar só possível por parte do grande escritor que Josué Montello é, sem favor nenhum. Do referido «Cais da Sagração» podiam tirar-se, de caras, algumas conclusões que o editor ressaltava: «A seriedade e qualidade de obra-prima que lhe aponta Jorge Amado; a altitude que lhe reconhece Tristão de Atáide; a pureza e perfeição de escrita que lhe atribui Manuel Bandeira; a arte subtil e directa de escritor de vanguarda de que fala António Olinto» — tudo isto eram qualidades reais, sublinhadas por grandes de gerações várias do Brasil literário. Acrescentado tudo do parecer sereno, culto, sensível de Luís Forjaz Trigueiros. Mesmo assim tudo não bastou para que «Cais da Sagração» tivesse a divulgação que não teve e o impacto de um público atento pela criação literária feita num país da mesma língua e da mesma raiz que o nosso. Não temos dúvidas: fora uma meia dúzia de intelectuais atentos no que se passa no Brasil no campo da cultura, tudo o mais é ignorância, desleixo e indiferença. E não vale a pena negar a realidade, na política de avestruz em que se encontra a cultura portugue-

sa. Vamos, pois, ao romance. O tema do mar não é estranho à literatura moderna e contemporânea do Brasil. Reparemos que na década de quarenta Jorge Amado teve nesta temática um conseguido que não passou em branco na cultura portuguesa de então. Refiro-me ao romance «Mar Morto» que constituiu uma saga plena de lirismo no desenvolver de uma obra que principiava a sacrificar à ideologia aquilo que devia sacrificar à narrativa pura e livre. Constituindo um romance diferente e em moldes diferentes daquela por onde ia rumar o seu romanesco o «Mar Morto» constituiu uma espécie de oásis que interessou ler, até para ver os conseguidos do autor em temática não sacrificada à ideologia. Sintetizando: estávamos diante de um romance, realmente, invulgar. E invulgar pelo tema, pelo desenho das figuras, pelo estilo de saga impresso à narrativa e, ainda, por certo tónus poético impresso à acção romanesca.

Não se recordarão os analistas lusíadas de ver retomar a temática do mar no sentido de aventura marítima, senão anos depois quando lhes surge o nome de Josué Montello a assinar o romance «Cais da Sagração», romance que é motivado por uma gesta anónima, marítima ou marinheira, mas com uma tonalidade diferente da que usou Jorge Amado. E o leitor vê essa diferença ao ler de imediato as palavras escritas pelo

autor na abertura do romance: «O barqueiro Severino, herói deste romance, eu o conheci em São Luís, sentado na amurada do Cais da Sagração, em silêncio, o cigar-

rinho de palha ao canto da boca, voltado para o mar». Quer dizer de um facto real — eu o conheci — para a narrativa imaginada a partir do conhecimento exterior do bar-

queiro Severino — se processa o romanesco. Não se trata, como queria Wilde, a natureza copiando a arte, mas a arte plasmada a partir do prescrutar periférico, para que ao autor fique a tarefa de descobrir o interior da sua figuração, suas paixões, seus amores, seus cumprimentos de rituais centenários, seus hábitos, suas manias, suas razões e seu fatum. Tudo isto tem muita importância no romanesco e neste caso tudo motiva uma ficção e um romanesco diferente, em que a saga toma por outro caminho, diferente de todos os caminhos. O real a servir de base ao romanesco e ao imaginado eis a grande lição de criatividade que nos dá Josué Montello neste livro, que pena foi tivesse tido tão pouco audiência entre nós, pois se trata e trata dos mais sérios e profundos romances brasileiros publicados entre nós e um dos mais bem escritos e imaginados que os prelos portugueses deitaram para o grande público.

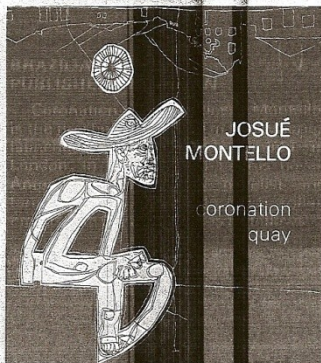
Ainda é tempo de os leitores interessados o lerem ou relerem em vésperas da sua visita a Lisboa!! Sem dúvida. Pois é sempre tempo de corrigirmos os nossos defeitos e os nossos desleixos. De qualquer forma estamos diante de um grande documento do romanesco actual do Brasil, esse romanesco sempre vivo e sempre dando as razões da sua vida e da sua vivência: numa criação feita a partir do real, para conseguir o real absoluto a que se referia Novalis.



The Brazilian Gazette , London, dez./1975.

BRAZILIAN NOVEL PUBLISHED IN LONDON

'Coronation Quay', by Josue Montello, is the first book published in a new series launched by Rex Collings Limited, in London. In his foreword to this novel, Antonio Olinto - poet, novelist and former Cultural Attache to the Brazilian Embassy in London - writes as follows:



This novel, *Coronation Quay*, is part of a new series called *Amazon Books*. The purpose of the series is to publish Brazilian books, preferably recent, in an English translation, aiming to show aspects of contemporary literature in the largest country of Latin America. It must be said, before anything else, that Portuguese is the language spoken in Brazil. Portuguese and not Spanish as in almost the rest of Latin America, with the exception of Haiti, one Guiana and some islands that have been French colonies. So, deleting this French participation, we can divide Latin America into two parts: the Spanish speaking one, and the Portuguese speaking one. The first comprises 18 countries, with a total population of 170 million. The second is Brazil alone with 110 million inhabitants.

On the literary side, the Brazilian contribution, written in Portuguese - or in what could be called 'Brazilian Portuguese' - is sometimes in quantity almost the same as the Spanish contribution. For example in one year in the 1960s the Spanish speaking countries in Latin America printed around 300 new works of fiction, while in Brazil alone in the same period, 280 new novels and collections of short-stories were published.

Portuguese literature became known in the XVI Century, that is, during the same period when English and Spanish literature were at their zenith. The great epic poet of Portugal, Luiz de Camoes (1525-80), published his major work, *The Lusads*, in 1572. It is worth comparing the dates of Camoes with those of Cervantes (1554-1616) and of Shakespeare (1564-1616). It was the period immediately after the Dic-

ANTONIO OLINTO

Brazilian literature was, in the first three centuries, a part of Portuguese literature, but even then it could display the novelty of the tropics, by showing tropical fruits and flowers, local customs and habits, in a style of adventure natural to a country still being shaped.

The first known novel published in Brazil, *The Fisherman's Daughter*, by Teixeira e Souza, printed in 1843, was followed, in 1845 by two novels written by the author who is still today one of the bestsellers in Brazil: Joaquim Manuel de Macedo. Novels would become very popular in Brazil from then on, and 10 years later Jose de Alencar (1829-1877) would give a nationalistic twist to the genre by publishing *O Guarany*. This novel has a main character who is an indigenous man, a Brazilian Indian, although still romanticized in an European way, it tried to depict an important aspect of the country's reality. From 1855 till 1910 the Brazilian novel became widely diversified, and two authors can be mentioned as having achieved a high degree of excellence in the field: Machado de Assis (1839-1908) and Lima Barreto (1881-1922) - it is worth noting, as an example of the Brazilian racial formation, that they were both mulattos, one less, the other more.

Brazil had a literary and aesthetic revolution, of lasting influence. It was the Week of Modern Art held in Sao Paulo in 1922, exactly the year of Lima Barreto's death. The Week was fertile in manifestoes, *mots-d'ordre*, aesthetic programmes, almost all of them nationalistic in purpose. The Week produced notable poems, it changed the direction of Brazilian literature and produced one great novel of the Brazilian 1920s *Macunaima* by Mario de Andrade. It also influenced a new wave of novels in Brazil beginning with *A Bagaceira* by Jose Americo. The great decade of Brazilian novels was the 1930s equivalent to what the 1920s had been in the United States. During the 1920s, in the North of the Continent, a diversified group of very good novelists published their first book. Among them were John dos Passos, Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, William Faulkner and John Steinbeck. In Brazil, between 1930 and the beginning of World War II, among many others, the first novels of Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Jose Lins do Rego, Erico Verissimo, Jorge de Lima, Octavio de Faria, Lucio Cardoso, M. Rebelo, Dalcidio Jurandir, were published.

To this group is also linked Josue Montello whose novel *Coronation Quay* opens the *Amazon Books* series.

His style is harsh and his people hard. They are men and women with the roughness, almost asperity, of people used to live and eat and make love in the face of the tropical Atlantic. The final structure of the novel has an extraordinary strength.

