



HAL
open science

De palimpseste en palimpseste - Itinéraire d'une œuvre posthume d'Eça de Queiroz : a Capital!

Dominique Sire

► **To cite this version:**

Dominique Sire. De palimpseste en palimpseste - Itinéraire d'une œuvre posthume d'Eça de Queiroz : a Capital!. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2023. Français. NNT : 2023PA030057 . tel-04581064

HAL Id: tel-04581064

<https://theses.hal.science/tel-04581064>

Submitted on 21 May 2024

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 SORBONNE NOUVELLE
ED 122 ÉCOLE DOCTORALE EUROPE LATINE

THÈSE DE DOCTORAT
Discipline : Études lusophones

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PAR

DOMINIQUE SÉRIÈS - SIRE

le 23 juin 2023

DE PALIMPSESTE EN PALIMPSESTE
ITINÉRAIRE D'UNE ŒUVRE POSTHUME D'EÇA DE QUEIROZ
A Capital!

Sous la direction de :

Fernando CUROPOS - Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle

Membres du Jury :

Carlos REIS - Professeur à l'Université de Coimbra

Graça Dos Santos - Professeure à L'Université de Paris Nanterre

Marc GRUAS - Maître de conférences à l'Université de Toulouse Jean Jaurès

Maria Cristina PAIS SIMON - Maîtresse de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle

RÉSUMÉ

L'œuvre d'Eça de Queiroz, romancier portugais de la deuxième moitié du XIX^e siècle offre la particularité d'inclure davantage d'ouvrages posthumes que de publications du vivant de l'auteur. La raison en est certainement une exigence de perfection poussée à l'extrême ainsi que sa mort prématurée en 1900, à l'âge de 55 ans, laissant de côté de nombreux manuscrits inachevés. C'est sous le signe du palimpseste que ce travail se propose de revenir sur la période de « fabrication » du roman *A Capital!*, publié en 1925, à la lumière de nouveaux documents découverts dans les archives de la Fondation Eça de Queiroz. Il s'agit, dans un premier temps, de reconsidérer le montage effectué par les deux fils de l'auteur, José Maria et Alberto, en vue de la publication et surtout d'en mesurer les limites et les points contestables. Cela nous conduit à reconsidérer le corpus des différents manuscrits et à proposer de nouvelles perspectives. En poussant plus loin ce travail d'archéologie, cette recherche projette également d'aborder les différentes phases d'évolution de l'œuvre, au cours des sept années que l'auteur lui a consacré tout en la maintenant, par le jeu des circonstances, presque constamment au second plan. En projetant un nouvel éclairage sur les diverses arborescences de ce roman abandonné, cette analyse contribue à mettre en exergue son rôle charnière, constituant à la fois un vivier de personnages et l'émergence d'un certain nombre de thèmes prégnants susceptibles d'alimenter les œuvres suivantes.

Mots-clés : Eça de Queiroz; *A Capital!*; critique génétique; palimpseste; posthume; arborescences; rhizome; cimetière; héritage.

ABSTRACT

The work of Eça de Queiroz, a Portuguese novelist from the second half of the 19th century, has the particularity of including more posthumous works than publications during the author's lifetime. The reason for this is certainly an extreme demand for perfection, as well as the author's premature death in 1900 at the age of 55, leaving many unfinished manuscripts aside. This work proposes to revisit the period of the "fabrication" of the novel *A Capital!* published in 1925, in light of new documents discovered in the archives of the Eça de Queiroz Foundation, under the sign of the palimpsest. It is first necessary to reconsider the editing carried out by the author's two sons, José Maria and Alberto, with a view to publication, and above all to measure its limits and contested points. This leads us to reconsider the *corpus* of the different manuscripts and to propose new perspectives. By delving deeper into this archeological work, this research also aims to address the different phases of evolution of the work, over the seven years that the author devoted to it, while keeping it, by the play of circumstances, almost constantly in the background. By shedding light on the various branches of this abandoned novel, this analysis helps to highlight its pivotal role, constituting both a breeding ground for characters and the emergence of a number of prevalent themes that may feed into subsequent works.

Keywords : Eça de Queiroz; *A Capital!*; genetic criticism; palimpsest; posthumous, branching structures; rhizome; cemetery; heritage.

REMERCIEMENTS

Flaubert disait : « Un livre, cela vous crée une famille ». Il en va de même pour une thèse. Sans le soutien, la compréhension, l'amitié ou l'amour de ceux qui m'ont entouré, je n'aurais jamais pu mener à bien ce travail.

Ma profonde gratitude va, en priorité, à ceux qui ne sont plus là pour voir l'aboutissement de ce projet qu'ils ont pourtant largement soutenu et favorisé :

- À Solange Parvaux qui m'a fait découvrir Eça de Queiroz, à sa prodigieuse énergie et à sa joie de vivre,
- au Professeur Raymond Cantel qui a été avec bienveillance, mon premier directeur de recherche,
- à D. Manuel Benedicto de Castro, petit-fils d'Eça de Queiroz et à son épouse, D. Maria da Graça Salema de Castro, qui m'ont accueillie avec chaleur dans la maison de Tormes en mettant à ma disposition les manuscrits qu'elle renfermait alors.
- à leur amie, Teresa Avilez, avec laquelle nous avons passé de longues soirées à déchiffrer l'écriture d'Eça, à nos discussions et à nos fous rires,
- à l'ingénieur Luís Ferro, admirateur d'Eça depuis son adolescence, qui m'a permis de profiter de son impressionnante bibliothèque (aujourd'hui à la Fondation Eça de Queiroz) et de sa grande culture,
- à l'architecte Alfredo Campos Campos, passionné d'Eça de Queiroz entre tous, à sa prodigieuse érudition et à la somme de travail mise à la disposition de tous. Sans son dictionnaire Eça de Queiroz et les deux volumes de correspondance qu'il a réunis, je n'aurais pas pu avoir autant de renseignements à ma portée.

Je dois à Marie Hélène Piwnik, d'avoir le courage de reprendre ce travail, abandonné il y a quelques années. Je lui suis particulièrement reconnaissante de me l'avoir vivement conseillé et de m'avoir dirigée vers les bonnes personnes.

Je remercie tout particulièrement Fernando Curopos d'avoir accepté de diriger cette thèse avec une grande patience envers ce qu'il appelle « mon carnaval typographique », à son soutien permanent et ses conseils avisés.

Ma profonde reconnaissance va à Sandra Melo, responsable culturelle de la FEQ, sans laquelle la moitié de ce travail n'aurait pu s'accomplir, à sa disponibilité et son amitié, à sa capacité à dénicher des documents exceptionnels.

Je tiens à remercier vivement Irène Fialho pour nos échanges enrichissants autour de la littérature mais aussi des jardins, ainsi que pour les documents fort utiles qu'elle m'a procurés avec une grande générosité.

Sans le soutien d'Ana Paula Jorge, de la Bibliothèque Gulbenkian, j'aurais eu beaucoup de difficultés à accéder à certains livres : elle m'a facilité les choses avec une amabilité et une disponibilité sans faille, je lui en suis très sincèrement reconnaissante.

Je n'oublie pas non plus dans ces remerciements, les précieux conseils et l'écoute attentive de Maria Araujo da Silva et Gonçalo Cordeiro qui assuraient le comité de suivi de thèse.

Enfin, je dédie tout particulièrement ce travail à mon mari, qui a toujours cru en moi, à son soutien indéfectible, à sa patience, à son investissement dans la littérature portugaise pour pouvoir en parler avec moi,

À mes filles qui sont à présent définitivement convaincues qu'Eça de Queiroz fait partie intégrante de la famille,

À mon père qui aurait été fier de voir l'accomplissement de ce projet.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : A CAPITAL 1925 : PALIMPSESTE FAMILIAL	11
CHAPITRE 1. Itinéraire et tribulations des manuscrits	12
1.1. Une errance	13
1.2. Des étapes	18
1.3. Un problème de chronologie	22
CHAPITRE 2. Matériaux génétiques	25
2.1 <i>O Conspirador Mateus</i>	25
2.2. « Um trabalho de beneditino »	33
2.3. L'énigme du chapitre III	39
2.4. Métamorphoses <i>O Baptizado de Artur</i>	44
CHAPITRE 3. La publication de 1925	57
3.1. Préliminaires	57
3.2. Présentation	61
3.3. Réaction de la presse et des critiques	64
3.4. Post publication	73
DEUXIÈME PARTIE PALIMPSESTE D'AUTEUR	82
CHAPITRE 1. Corpus	83
1.1. Corpus de <i>A Capital</i> en 1971	83
1.2. Classification de H. Cidade Moura (1970)	85
1.3. Inventaire de E. Guerra da Cal (1970)	90
1.4. Inventaire BN (1980)	90
1.5. Classification de C.Reis et M. do Rosário Milheiro (1989)	91
1.6. Classification L. Fagundes Duarte (1989)	92
1.7. Classification de B. Berrini (1997)	93

CHAPITRE 2. À l'ombre des grands arbres	95
2.1. <i>Cenas da Vida Portuguesa</i>	95
2.2. Le premier scénario	98
2.3. <i>F1</i> : l'invitation au voyage	102
Oliveira d'Azeméis/Coimbra	119
Lisbonne	125
2.4. <i>F2</i> : <i>Começos duma carreira</i>	131
<i>O livrinho I</i>	140
Manuscrit <i>F2</i>	153
Changement de décor	160
Dernier chapitre	166
Sonhos	171
CHAPITRE 3. À l'ombre des jeunes filles en fleur	176
3.1. 1880-1884	176
3.2. <i>O livrinho II</i>	182
<i>A prima Cristina</i>	184
Albuquerquezinho	188
<i>A senhora do vestido de xadrez</i>	189
<i>O baptizado de Artur</i>	190
3.3. Évolution du personnage féminin	193
TROISIÈME PARTIE	
ARBORESCENCES	199
CHAPITRE 1. A Capital!, Variations...Ramifications	200
1.1. A Capital!	203
1.2. La Capitale	204
La Capitale rêvée	207
La Capitale décapitée	210
La soirée à l'opéra	211
Les restaurants	213
La soirée littéraire	214
La prostitution	216
Le carnaval	217
La presse	219
Le Club républicain	220
Le cimetière : l'ordre après le chaos	221
1.3. Le chapeau sans la tête	222
1.4. Structure du roman	225

Les situations	226
Le cercle des personnages	230
1.5 Le personnage d'Artur	237
Artur vu par son auteur	241
Artur, <i>pícaro triste</i>	244
Artur le lymphatique	248
Un voyage initiatique	255
CHAPITRE 2. Racines et rhizomes	262
2.1. Le thème du cimetière	262
Le cimetière : lieu de mort	265
Le cimetière : lieu de vie	269
Le cimetière : lieu de renaissance	271
Le cimetière dans <i>A Ilustre Casa de Ramires</i>	273
Le cimetière dans <i>A Cidade e as Serras</i>	274
2.2. Le thème de l'héritage	275
1. <i>A Capital!</i> ou l'héritage perdu	277
2. <i>O Mandarim</i> ou l'héritage volé	281
3. <i>A Relíquia</i> ou l'héritage détourné	284
4. <i>Os Maias</i> ou l'héritage caché	288
5. <i>A Ilustre Casa de Ramires</i> ou l'héritage démesuré	291
6. <i>A Cidade e as Serras</i> ou l'héritage retrouvé	295
POST - HUMUS - CONCLUSION	299
BIBLIOGRAPHIE	308
INDEX	322
ANNEXES	325

INTRODUCTION

Grand admirateur du tableau de Millet, *l'Angélu*, Salvador Dali avait la conviction qu'au pied des deux personnages en prière, figurait initialement un élément plus significatif qu'un panier de pommes de terre. Sur son insistance renouvelée, en 1963, le musée du Louvre fit radiographier le tableau qui révéla effectivement, la présence d'un petit caisson noir que le peintre interpréta comme étant le cercueil d'un enfant de six ans. Dali voulut voir dans cette découverte, non seulement la confirmation de son intuition mais surtout l'explication de la fascination que le tableau exerçait sur lui depuis longtemps.

Sans entrer totalement dans le champ des certitudes de Dali, on peut néanmoins revenir sur le fait que sous le premier message (panier de pommes de terre), se cache un autre message à décrypter (cercueil d'un enfant), susceptible d'ouvrir des perspectives inédites. En effet, à la sérénité apparente des deux paysans, contemplant le fruit d'une journée de travail, pourrait se substituer, voire s'imbriquer, une image de désolation et de deuil modifiant sensiblement notre ressenti face à ce tableau. L'intuition de Dali confirme le fait que le message caché peut jouer un rôle comparable aux souvenirs que nous cherchons à refouler : ce qui est dessous modifie ce qui est dessus même si cela se joue dans le champ de l'inconscient. Cette réflexion nous conduit à envisager une autre approche de l'œuvre qui ne se réduirait pas à contemplation et analyse mais qui prendrait en compte « le mouvement de création qui la traverse et l'aimante »¹. Se référant en particulier à l'écriture, Louis Hay considère que :

La démarche est bien simple dans son principe : il s'agit de comprendre une œuvre par son histoire et non plus par son seul aboutissement. [...] Pour rompre cette glace, il faut traverser la surface du texte, passer de l'autre côté de ce miroir qui ne renvoie jamais que notre regard, bref, pénétrer dans l'espace et le temps d'une création esthétique².

1. Palimpseste

C'est sur ce terrain que nous rencontrons la notion de palimpseste. Historiquement, l'origine du mot palimpseste implique le fait que le support (parchemin) conserve la trace laissée par un premier message. Si le terme date seulement du 16^{ème} siècle³ (Dolet, 1542), emprunté au latin *palimp-estus* (grec *estós* - de *psân*, gratter, *palin*, de nouveau) il y avait

¹ Hay, Louis, *La naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989, p.14.

² *Ibid.*

³ Dauzat, Albert, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Imprimerie Larousse, 1938, p. 525.

déjà longtemps (VII^e siècle) que les copistes du Moyen-Age grattaient les parchemins suffisamment rares pour qu'on cherche à les réutiliser, recouvrant ainsi des textes plus anciens que l'on croyait perdus. Parmi les exemples les plus connus figure le palimpseste dit d'Archimède recouvert par un livre de prières du XIII^e siècle ou encore un texte de Cicéron masqué par les psaumes de St Augustin.

Il ressort de là que le palimpseste ne détruit pas systématiquement, il recouvre et même si ce n'était pas le but initial, il préserve souvent. Le palimpseste est donc un élément complexe qui englobe à la fois un support (le parchemin), l'action exercée sur ce support (gratter et modifier) et finalement le message qui se substitue à un message antérieur incluant le fait qu'il n'y a, initialement, aucun lien entre les deux. En effet, les copistes des *scriptoria* ne se souciaient pas, semble-t-il du texte supprimé. On peut supposer, en étant optimiste, qu'ils en conservaient peut être un exemplaire. Le plus souvent, il est vrai, il s'agissait de documents dont ils ne souhaitaient pas une large diffusion parce qu'allant à rebours des doctrines chrétiennes. Quoiqu'il en soit, les trois niveaux identifiés dans le terme de palimpseste (support, modifications, messages) sont également intéressants, chacun d'eux pouvant à lui seul justifier une recherche approfondie.

On notera ce qui est spécifique dans l'exemple évoqué plus haut : un lien entre la première esquisse et le tableau définitif. Millet n'a pas supprimé un élément (le supposé cercueil), il l'a simplement recouvert par un autre (le panier de pommes de terre). Et même, si l'introduction de ce dernier élément modifie la compréhension du tableau, il y a continuité entre le projet initial et le tableau définitif. Il s'agit, d'autre part ici, d'un même intervenant ce qui n'est pas toujours le cas, toutes les situations pouvant être envisagées à partir des trois éléments constitutifs cités plus haut.

2. « Palimpsestes ou la littérature au second degré »¹

La notion de palimpseste, avec sa richesse et sa complexité, est entrée dans le domaine de la critique génétique : on parle de littérature au second degré selon la définition de Gérard Genette pour évoquer tous les textes se rattachant à un texte principal selon des méthodes diverses et plus ou moins apparentes (imitation, parodie, pastiche etc.) mais également, dans le cas d'un auteur particulier, la somme des documents à l'origine d'une oeuvre (plans, brouillons, suppressions, rajouts, différentes versions, titres). Gérard Genette a conceptualisé toutes ces notions en cinq types de « relations transtextuelles »².

Elles vont de l'*intertextualité* à savoir « la présence effective d'un texte dans un autre »³, définition qu'il illustre par des exemples allant de la citation au plagiat en passant

¹ Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*

par l'allusion, au *paratexte*, constitué de tous les satellites gravitant autour du texte : « titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos etc. »¹.

La metatextualité constitue un troisième type de relation plus difficile à détecter : « [...] qui unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite sans le nommer »².

Le quatrième type est baptisé *hypertextualité* à savoir, selon l'auteur : « Toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr hypotexte) »³ ou plus simplement : « une notion générale de texte au second degré »⁴. Il est précisé par ailleurs que cette classification englobe un vaste domaine qui peut aller de la transformation à l'imitation.

Reste le cinquième, qualifié de « plus abstrait »⁵ : l'architextualité. Cette définition peut être muette ou implicite puisqu'il s'agit de faire en quelque sorte rentrer le texte dans une catégorie. Cette action, selon G. Genette n'implique pas forcément l'auteur, elle relève aussi bien du lecteur, du critique, du public en général : « la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure *l'horizon d'attente* du lecteur, et donc la réception de l'œuvre »⁶. Du fait de cette intrusion de toute personne différente de l'auteur, cette catégorie est plus fluctuante et plus sujette à caution que les autres.

Marc Gruas s'est, à son tour, intéressé à ce domaine, utilisant les spécifications de G. Genette dans un champ bien délimité : la carrière journalistique d'Eça de Queiroz à partir des chroniques écrites pour le journal brésilien : *A Gazeta de Notícias* de Rio de Janeiro. Selon lui, le terme de *transtextualité* remplace l'appellation plus classique de « fontes de inspiração » et se traduit chez l'auteur de *A Capital!*, par ce qu'il qualifie de « pilhagem alegre »⁷ de sources tant littéraires que journalistiques.

Il y voit cependant deux domaines bien délimités : en premier lieu, ce qu'il qualifie de « 1. A biblioteca exposta : a referência precisa »⁸. Cette catégorie renferme les exemples de chroniques où Eça de Queiroz cite ses sources pour mieux les attaquer et développer son propre point de vue. Il s'agit par exemple de « O Bock Ideal », texte dans lequel il s'attaque à Melchior de Vogüé ou bien « A Sociedade e os Climax », chronique qui reprend le texte de Montesquieu issu de « L'Esprit des Lois ». C'est cependant la moins utilisée selon Marc Gruas. Évoquant «une écriture palimpseste»⁹, il déclare encore : « Appliquée à la

¹ *Ibid.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ *Ibid.*

⁷ Gruas, Marc, *Palimpsesto*, Campos Matos, A, (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 3ème édition, 2015, p. 984.

⁸ *Ibid.*

⁹ Marc Gruas, «Eça de Queiroz dans la *Gazeta de Notícias* de Rio de Janeiro ou le journalisme palimpseste», *Reflexos*, p.2. [En ligne], N° 001, Des bibliothèques antérieures dans le monde lusophone. Arts et littératures en dialogue, mis à jour le : 10/05/2017, URL : <https://revues.univ-tlse2.fr:443/reflexos/index.php?id=95>.

correspondance d'Eça de Queiroz avec la *Gazeta de Notícias*, cette classification des pratiques intertextuelles permet de déterminer que le texte queirozien dissimule plus la matière empruntée qu'il ne l'installe »¹.

Une deuxième catégorie s'intitule : « 2. A biblioteca escondida : da referêcia simples à alusão »². On l'aura compris, cette deuxième partie est une utilisation plus implicite des emprunts à d'autres textes, celle que préfère Eça de Queiroz comme le précise Marc Gruas³. Dans le meilleur des cas, concernant les références simples, elle joue le rôle d'amplificateur, l'auteur trouvant un appui dans les opinions de ses écrivains favoris, souvent français ou anglais sans exclure totalement les grecs⁴. L'allusion pour sa part, constitue un phénomène tacite faisant référence à des textes que le lecteur ne connaît pas forcément.

Évoquant « une écriture journalistique palimpseste »⁵, Marc Gruas déclare : « Ao concluir esse breve percurso na oficina de jornalismo de Eça de Queiroz, podemos afirmar que o texto queirosiano dialoga de modo implícito com a *biblioteca anterior* do escritor ». Le terme de palimpseste est particulièrement approprié dans ce contexte illustrant les deux situations possibles : un texte A caché pouvant demeurer accessible sous un texte B, un texte B capable d'annihiler quasiment le texte A.

Dans sa thèse de Doctorat⁶, Marc Gruas s'appuie essentiellement sur la notion d'intertextualité dont il déroule l'évolution à travers les travaux de Julie Kristeva, Antoine Compagnon, Michael Riffaterre et Gérard Genette, et qu'il utilise pour rapprocher les textes de base des articles publiés dans la *Gazeta de Notícias*, de leurs sources journalistiques ou littéraires. Mais les chroniques comme il le précise en préambule, ne se résument pas à livrer des informations : elles ont un double but cherchant autant à distraire qu'à informer, le style d'Eça contribuant à métamorphoser les données premières. Il met d'ailleurs d'ailleurs en exergue la tension existant entre le journaliste et le romancier au point que parfois : « [...] le pacte de lecture référentiel est rompu, comme si l'écrivain se débarrassait au cours de son récit de son costume de journaliste »⁷ générant une autre forme d'intertextualité avec ce qu'il qualifie de « matériau de réemploi à l'œuvre dans « l'atelier d'écriture du courriériste portugais »⁸. Pour décrire le travail du romancier dans ce domaine journalistique, il n'hésite pas devant les termes de « bricolagem », « operações de reciclagem de materiais textuais diversos, de colagem e de combinatória que parecem caracterizar a escrita jornalística

¹ *Ibid.*, p. 3.

² Gruas, Marc, *Palimpsesto, op. cit.*, p. 989.

³ *Ibid.*

⁴ Gruas, Marc, *Palimpsesto, op. cit.*, p. 990.

⁵ Marc Gruas, *Reflexos, op. cit.*, p. 30.

⁶ Marc Gruas, *La fabrique du journalisme d'Eça de Queiroz : procédés d'écriture des chroniques parisiennes de la "Gazeta de Notícias" de Rio de Janeiro*, Thèse de doctorat, Université Toulouse Le Mirail, 2002, tome II, IIIème partie, p. 573.

⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁸ *Ibid.*, *op. cit.*, p.577.

palimpsesto de Eça de Queiroz [...] »¹, suggérant ainsi des pistes de recherche dans le champ élargi de l'œuvre de l'écrivain.

Dans le cas précis de *A Capital!*, il est effectivement possible de rechercher ces opérations de recyclage repérées dans la phase journalistique de l'auteur. Mais la situation est sensiblement différente en raison du stade d'inachèvement du roman, de l'absence de texte de base ne s'opposant pas pourtant à la publication posthume de l'œuvre. Dans ces conditions, si l'on garde toujours en tête l'image du palimpseste, le centre d'intérêt se déplace au premier chef sur les conditions de publication d'un roman recouvrant plus qu'il ne rassemble les textes antérieurs de l'auteur. Il est moins question, à ce stade, de rechercher des influences ou des sources extérieures que de travailler en quelque sorte en circuit fermé. « Queiroz contre Queiroz » pourrait-on dire ou comment une publication posthume «fabriquée»² par les héritiers a pu émerger d'une masse de manuscrits abandonnés, qualifiés par leur auteur de : « [...] massa informe de prosa, um grosso bloco de greda, de onde levaria muito tempo a extrair uma obra viva »³. Pour l'élaboration de ce palimpseste couronnant un palimpseste antérieur, quelques informations sont fournies par José Maria, fils aîné du romancier, dans la préface de *A Capital!*, : « Todos esses manuscritos me passaram pela mão : decifrei-os, li-os, copiei-o, apresentou-os hoje ao público, textualmente, com pouco mais de uma leve revisão de pontos e de vírgulas, alguma repetição eliminada, um e outro corte aqui e além [...] »⁴. Ce qui ne l'empêche pas de signaler quelques pages plus loin, la suppression de : « [...]uma figura tocante de rapariga da provincia, Cristina [...] »⁵.

Il est frappant de noter à quel point les enfants d'écrivain continuent d'exercer ce genre de prouesse si l'on en croit la récente publication posthume d'un roman de Françoise Sagan : « Les quatre coins du cœur »⁶, publication préparée par les soins de son fils, Denis Westhoff déclarant, après avoir constaté l'état d'inachèvement de l'œuvre :

Plusieurs voix me laissaient entendre que j'étais le seul à pouvoir réécrire le livre, et que ce roman devait être publié, quel que fut son état, parce qu'il apportait une pièce certes imparfaite dans l'œuvre, néanmoins essentielle. [...] Je me remis au travail et apportai les corrections qui me semblaient nécessaires en prenant soin de ne pas toucher au style, ni au ton du roman je retrouvais au fil des pages l'absolue liberté, l'esprit détaché, l'humour grinçant et l'audace frisant l'effronterie qui caractérisent Françoise Sagan⁷.

¹ Gruas, Marc, *Palimpsesto*, op. cit., p. 995.

² Duarte, Luiz Fagundes, *A Fábrica dos Textos, Ensaios de Crítica Textual acerca de Eça de Queiroz*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993.

³ Campos Matos, A, (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 3ème édition, 2015, tome I, p. 336, lettre du 7 juillet 1884 à Cristovão Aires de Magalhães Sepúlveda.

⁴ *A Capital*, Porto, Lello & Irmão, 1971 (basée sur l'édition de 1925), p. 21-22.

⁵ *Ibid.*, p.28.

⁶ Sagan, Françoise, *Les Quatre Coins du Cœur*, Paris, Plon, 2019.

⁷ *Ibid.*, p. 12-13.

Aucune précision n'est apportée en revanche sur les passages modifiés ou rajoutés, ce qui a certainement dû se présenter en raison de l'état inachevée de l'œuvre. Face à de telles situations, les éditions critiques se sont donné pour tâche de revenir au texte de base avec la plus grande exigence, quelles que soient les difficultés rencontrées en cours de route.

3. Éditions Critiques

À propos de l'œuvre d'Eça de Queiroz, une vaste entreprise d'éditions critiques a été lancée à l'initiative du Pr. Carlos Reis, concernant les œuvres posthumes ou semi-posthumes. Ce projet, intégré dans les activités du Centre de Littérature Portugaise de l'Université de Coimbra est soutenu par l'Imprensa Nacional-Casa da Moeda. C'est dans ce cadre que Luiz Fagundes Duarte, a entrepris en 1992 la mise au point de l'édition critique de *A Capital*, n'hésitant pas à donner fermement son avis sur la publication du roman en 1925 : « [...] esse não é um romance queiroziano : trata-se, antes, de um simulacro de romance, de uma obra-prima de simulação, feita em estado de quase mimetismo da parte do filho para com o pai [...] »¹. Cette édition critique s'appuyant la phase terminale de plusieurs fragments comporte les inconvénients liés à cette méthode à savoir la difficulté d'ajuster des textes de niveaux stylistiques différents, les lacunes et les inévitables incohérences résultant en particulier de l'apparition, déjà signalée, d'un nouveau personnage éphémère : celui de *a prima Cristina*.

Antérieurement à cette publication et lui servant de support, Luiz Fagundes Duarte a présenté une thèse de doctorat en 1989 sous le titre « A Génese de um romance, Incursão na escrita queiroziana - Estudo Genético de *A Capital!* », sous la direction du professeur Ivo Castro dans le champ bien délimité de la critique textuelle génétique. À travers cette étude approfondie de philologue, il a poursuivi le projet de faire émerger « uma matriz estilística do processo » qui lui permettrait dans le cadre de l'édition qu'il se proposait de faire, d'utiliser « o trabalho de conjectura » pour pallier à « os lugares ilegíveis ou de leitura duvidosa »².

Même s'il ne l'utilise pas, à ce propos, le terme de palimpseste est implicite; les différents niveaux d'écriture mis à jour dans ses recherches évoquent le travail d'archéologie de l'écrit donc parle Louis Hay³. Toutefois, en conclusion de ce travail, Luiz Fagundes Duarte reste sur ses positions et qualifie *A Capital* de « roman virtuel » qui n'aurait jamais dû voir le jour. La seule façon de le publier, selon lui, est effectivement une édition critique réservée à « [...] um público especializado como um, e tão-só, excelente documento de trabalho, atestador do processo de produção do autor »⁴.

¹ Duarte, Luiz Fagundes, *A Capital*, édition critique, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, Introduction, p. 19.

² Duarte, Luiz Fagundes, *A Génese de um Romance, incursão na escrita queiroziana. Tomo I, Estudo Genético de A Capital*, Dissertação de Doutoramento em Linguística Portuguesa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1989, p. xxxi.

³ Hay, Louis, *La naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989

⁴ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, Préface, p. 18.

Luiz Fagundes Duarte ayant défriché le champ d'investigation concernant la genèse de *A Capital* sur le plan linguistique, il restait d'autres territoires à explorer autour de cette œuvre posthume. Le terme de palimpseste, déjà utilisé, s'est pourtant assez rapidement imposé pour reprendre ce travail sous la direction du Professeur Fernando Curopos en raison de l'importance et de la variété du *corpus* dont j'ai déjà eu l'occasion de faire l'inventaire comme le signalent aussi bien le Professeur Guerra da Cal¹ que Luiz Fagundes Duarte lui-même². Ce *corpus* de *A Capital!* a été par ailleurs appréhendé par d'autres chercheurs comme Carlos Reis et Maria do Rosário Milheiro, Helena Cidade Moura ou encore Beatriz Berrini.

En 1980, l'ensemble des manuscrits de *A Capital!* a été transféré à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne, les droits d'auteur ayant expiré. Cependant, seuls les documents autographes ont été concernés par ce déplacement. La Fondation Eça de Queiroz à Santa Cruz do Douro (Tormes) a conservé un certain nombre d'archives : copies de manuscrits effectuées par la famille, notes diverses, articles de journaux, correspondance familiale, documents personnels de l'auteur (passeports, diplômes, ordres de mission etc.). Certains de ces documents recèlent d'intéressantes informations notamment en ce qui concerne le processus de publication de *A Capital!* ainsi que les conditions dans lesquelles elle a été élaborée.

4. Méthodologie

Il nous a paru judicieux de bousculer l'ordre chronologique et d'aborder en première partie de ce travail, la publication de 1925. C'est en effet sous cette forme que le public a découvert *A Capital!* et qu'elle a continué d'être, non seulement connue mais étudiée ainsi, jusqu'à la publication de l'édition critique de 1992 (des travaux postérieurs à cette édition critique n'en ont cependant pas tenu compte).

La deuxième raison motivant ce choix méthodologique réside dans le fait d'avoir retrouvé, dans les archives de la Fondation Eça de Queiroz, la copie des différents manuscrits de *A Capital!* effectuée par les deux enfants de l'auteur : José Maria et Alberto qui se sont attaqués à la lourde tâche de recopier quelques 900 pages autographes. Jusqu'à présent on ne connaissait les limites de leur intervention que par déduction, en creux en quelque sorte, en tentant de rapprocher les manuscrits de la publication ce qui ne fournissait pas toujours la clé de l'emplacement de certains passages. Les copies retrouvées donnent corps aux différentes

¹ Guerra Da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz, Apêndice*, Bibliografia Queirociana, tome 1, Acta Universitatis Conimbrigensis, Coimbra, 1975, p. 374 : « La numeración de las páginas fue hecha em 1972, por Mme Dominique Sire, una estudiosa francesa que ha colaborado con D^a Maria da Graça de Castro y D^a Teresa Avilez, en Tormes, en el inventario y organización de estos manuscritos ».

² *A Capital!* 1992, *op. cit.*, Prefácio, p. 17 : « Eu sabia que uma investigadora francesa, Mme Dominique Sire, havia manuseado o autógrafa (algumas das numerações não autógrafas existentes nos manuscritos são da sua mão), em colaboração com a senhora Dona Maria da Graça de Castro, filha de Eça de Queirós (ce qui est une erreur de la part de Luiz Fagundes Duarte!), com vista à inventariação e classificação dos testemunhos e fragmentos, tendo ainda como projecto a realização da edição (para uma dissertação académica, sob a orientação do Prof. Raymond Cantel, a apresentar na Sorbonne ».

manipulations ou ajustements auxquels ils se sont adonnés pour livrer au public un roman apparemment homogène s'appuyant en fait sur plusieurs couches de manuscrits dont une version ultime inachevée. En cours de recherche, de nouveaux éléments ont été découverts en vertu de la déclaration de Gérard Genette : « L'inconvénient de la *recherche*, c'est qu'à force de chercher, il arrive qu'on trouve...ce qu'on ne cherchait pas »¹. Effectivement, au cœur de la copie numérisée sous l'appellation *fameq 1-1*, la découverte d'un jeu de treize *provas de granel*² est venu compléter la partie imprimée du *livrinho 1* mais pose la question du raccordement à ce document.

Le terme de *seconde main* utilisé par Antoine Compagnon dans le titre de son ouvrage convient parfaitement à cette situation³. Il est regrettable, en revanche que nous n'ayons aucune trace épistolaire signalant des échanges entre les deux frères pendant cette période, ce travail de copiste ayant duré suffisamment longtemps (au moins deux ans) pour qu'ils aient eu largement l'opportunité d'échanger leurs points de vue et nous éclairer sur les raisons de leurs choix.

Cette première partie se propose également de mettre en perspective cette publication en son temps avec les motivations, les péripéties, les difficultés rencontrées, et l'accueil critique d'une génération qui n'était plus celle du romancier, le paysage politique, économique et littéraire ayant évolué depuis la mort d'Eça de Queiroz.

Dans une deuxième partie, c'est le parcours de l'œuvre initiale que nous nous proposons d'étudier avec l'impressionnant mille feuille des différentes versions et des textes annexes, y compris la première impression partielle de 1878 (*livrinho 1*) et sa version corrigée par l'auteur (*livrinho 2*). Ce *corpus* déjà étudié par plusieurs chercheurs comme nous l'avons signalé plus haut, est néanmoins sujet à controverse et la place de certains documents demande à être revue. D'autre part, le plan intitulé *O Conspirador Mateus*, copie de la main d'Alberto Eça de Queiroz, présente tous les aspects d'un premier scénario de *A Capital!*. Néanmoins, le fait que ce soit une copie nécessite un examen approfondi pour parvenir à la conclusion qu'il aurait bien été conçu par l'auteur. Un autre texte, *O Baptizado de Artur*, semble également rattaché à *A Capital!* non seulement en raison du nom du personnage principal mais également de l'entourage familial. Il suscite des réponses différentes de la part d'autres chercheurs ayant étudié le *corpus*⁴ quant à la place qu'il pourrait occuper dans la construction du roman, en admettant d'ailleurs qu'il puisse en occuper une. On voit donc que tous ces textes satellites dont l'authenticité est à démontrer fournissent un ample terrain de réflexion.

¹ Genette, Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8.

² Eça de Queiroz appelait cela des *placards* comme il l'explique dans une lettre à son éditeur Mathieu Lugan du 17 mai 1894 (*Correspondência*, (org. A. Campos Matos), tome II, Lisboa, Caminho, 2008, p. 263).

³ Compagnon, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1982.

⁴ C'est le cas de Carlos Reis et Maria Do Rosário Milheiro, de Luiz Fagundes Duarte.

Il reste une autre piste à explorer : celle de la proximité de *A Capital!* avec d'autres textes faisant partie du vaste projet d'Eça de Queiroz : *Cenas da Vida Portuguesa*, engendrant un autre type de palimpseste conduisant l'auteur à recycler ses textes, comme l'a constaté Marc Gruas sur le terrain du journalisme, voire à se piller lui-même.

Enfin, à travers les différentes versions de *A Capital!* inventoriées, on voit le roman se détacher du plan initial de *Cenas da Vida portuguesa*, passer même du stade de nouvelle au stade de roman. La question de ce changement d'attitude de l'auteur reste posée ainsi que ses conséquences sur l'évolution des personnages et le déroulement de l'action. Pour suivre tout ce parcours, l'abondante correspondance rassemblée par A. Campos Matos en deux tomes, nous a été d'une aide précieuse. Il a en effet largement complété les notes prises par le fils de l'auteur José Maria, dans les locaux de la maison d'édition Lello & Irmão, correspondance fréquemment expurgée de tout ce qui pourrait nuire à l'auteur comme il l'explique en préambule¹.

La troisième partie cherchera à élargir le débat et à mesurer l'impact d'une œuvre à la fois présente mais en arrière plan perpétuel pendant sept ans (chiffre prodigieusement symbolique), traversée par d'autres œuvres ayant accédé elles, à la publication comme *O Crime do Padre Amaro* (troisième version), *O Primo Basílio*, *O Mandarin*, *A Relíquia*, *Os Maias*, quasiment terminées comme *A Ilustre Casa de Ramires* et *A Cidade e as Serras* ou abandonnées comme *A Tragédia da Rua das Flores* ou *O Conde d'Abranhos*.

Le terme d'arborescences utilisé pour ce troisième chapitre, est pris dans le sens de forme s'apparentant aux branches d'un arbre², explorant différentes directions à partir d'un tronc commun. Cette analogie permet d'aborder un certain nombre de pistes comme, entre autres, la signification du paratexte de l'édition de 1878 (*livrinho I*), le rapprochement emblématique *capitale-tête-chapeau*, la structure circulaire particulière du roman mais également la personnalité d'Artur, tellement critiquée. À partir de là, on peut essayer d'évaluer quel rôle souterrain a pu jouer cette œuvre, quelle place elle a occupé exactement dans la trajectoire de l'auteur et à quel point elle a pu influencer d'autres œuvres, posant ainsi le problème de sa non publication. C'est pourquoi les termes de rhizome et racines se sont imposés comme définissant le mieux la présence souterraine mais toujours vivace de thèmes récurrents comme le cimetière et l'héritage. La notion d'héritage, occupant une place prépondérante à partir de *A Capital*, s'apparente particulièrement au parcours souterrain du rhizome à savoir une tige horizontale resurgissant à intervalles réguliers sous différentes formes, véhiculant toujours le même message. Nous essaierons de justifier ce symbole ainsi que son éventuelle propagation dans les œuvres suivantes.

Notre propos est finalement en allant plus loin, de tenter de démontrer que ce roman inachevé ou peut être seulement abandonné, est plus important qu'il n'y paraît : il marque une

¹ *Correspondência*, (org. A.Campos Matos), 2 vols, Lisboa, Caminho, 2008, p. 14.

² « Forme arborescente. Les arborescences du givre », *Petit Larousse Illustré*, Paris, Éditions de La Semeuse, 2010, p. 60.

étape, peut être même une libération, dans la carrière d'Eça de Queiroz¹, modifiant sa position d'écrivain, les principes qu'il défendait en début de carrière et notamment sa place dans le courant réaliste.

¹ Nous avons fait le choix de respecter la graphie des textes et des éditions consultées en particulier en ce qui concerne le nom de l'auteur en vertu du document suivant :

« Queiroz contra Queirós » : article d'António Eça de Queiroz, fils de l'auteur, adressé au Directeur du *Diário de Notícias* du 19 octobre 1959 dans lequel il proteste contre la modification de son nom suite à la réforme orthographique de 1945 : « A minha crítica, melhor dito, o meu protesto, refere-se a decisão que, decerto, fora discutida, mas não nos foi explicada, de se modificarem, de se mutilarem, os apelidos, nomes sagrados da família, inseparáveis da pessoa que os usa, os assina, como sempre os usaram e assinaram os seus antepassados, e, alguma vez os tornaram imortais e célebres fora mesmo das fronteiras de Portugal. [...] Citarei um único exemplo – o único que me interessa – pois não posso ser mais papista que o Papa e, se alguém é indiferente ao facto de lhe estropiarem o nome, nada tenho a ver com isso – direi apenas que esse alguém, aceitando, como boa, a mutilação do seu nome de família é porque não tem orgulho não tem orgulho nem na sua família nem no seu nome! *Eu tenho!* E boas razões me assistem para isso. [...] E vejam-se as contradições do (z), letra que não foi escorraçada do alfabeto português :

Um pássaro marítimo – o albatroz – voa com o seu (z).

Um tigre – feroz – ruge e ataca com o seu (z).

Um cataclismo – atroz – desaba com o seu (z).

Os meus queridos amigos os marqueses e os condes da – Foz – conservam o seu (z).

Só ao meu Pai, e a nós, seus filhos e netos, é vedado o uso legítimo dum (z) que nos pertence e nós é querido [...] ».

Première partie

A Capital 1925

Palimpseste familial

Chapitre 1. Itinéraire et tribulations des manuscrits

On peut dire à propos de la publication de *A Capital*, en octobre 1925, qu'elle est l'aboutissement d'une errance et d'une légende gravitant autour d'un projet familial. Errance, si l'on prend en compte les pérégrinations des différents manuscrits, non seulement leurs déplacements mais leur passage de main en main, légende pour la version familiale élaborée autour du fameux et non moins célèbre petit coffre de fer et, enfin, projet familial pour la fabrication en commun d'une œuvre nouvelle entée¹ sur les manuscrits d'Eça de Queiroz que Luiz Fagundes Duarte n'hésitera pas à qualifier de « simulacre de romance, obra-prima de simulação »².

A Capital n'était pas le premier roman posthume : après la mort de l'écrivain, plusieurs publications avaient déjà vu le jour : des œuvres en phase d'édition (*A Ilustre casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras*, *Os Contos*), des compilations d'articles déjà publiés (*Prosas Bárbaras*), des recueils de correspondance (*Cartas de Inglaterra*, *Bilhetes de Paris*). Mais les publications de 1925³ sont d'une autre nature. Après la publication d'œuvres en voie d'achèvement ou de textes déjà connus du public, on aborde le terrain nettement plus périlleux des manuscrits laissés en jachère, des projets avortés, de ce que l'on pourrait qualifier de « fonds de tiroir ». Ce ne sont plus les fidèles compagnons d'Eça de Queiroz (Ramalho Ortigão, Luís de Magalhães)⁴, qui prennent en main les opérations : cela devient une affaire de famille par le truchement des enfants. Ce sont essentiellement José Maria, le plus âgé des fils, Alberto le plus jeune et, de moindre manière, Maria, la fille aînée, qui s'occupent désormais du devenir des manuscrits. Le contexte est donc fondamentalement différent.

¹ Enter : du latin vulgaire *imputare* (comp. de *putare*, tailler, émonder), spécialisé au sens de « greffer » par croisement avec le grec *emphuton*, greffe (Dauzat). *Dictionnaire Robert*, Imprimerie Paul Dupont, Paris, 1972, tome 2, p. 538.

² Queirós, Eça de, *A Capital!*, (*Começos duma carreira*), *Edição Crítica das obras de Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1992, Introduction, p. 19.

³ Sont publiés également : *O Conde d'Abranhos e A Catástrofe*, *O Egypto*, *Alves & Companhia*, *Correspondencia*.

⁴ Ramalho Ortigão et Eça de Queiroz se connaissaient depuis le collège da Lapa à Porto où le premier fut directeur, succédant à son père et Eça de Queiroz, son élève. Ils écrivirent ensemble *As Farpas* en 1871 et échangèrent toute leur vie une nombreuse correspondance.

Luís de Magalhães, écrivain, journaliste et homme politique, réunissait les personnalités littéraires de son temps dans sa Quinta do Mosteiro près de Porto. Il intervint largement dans la publication des œuvres posthumes d'Eça de Queiroz.

1.1. Une errance

De par ses activités diplomatiques, Eça de Queiroz a connu de nombreux déplacements : de Cuba en Angleterre (Newcastle puis Bristol), et finalement Paris. Si les manuscrits de ses différentes œuvres le suivaient sans difficulté au gré des postes successifs (il y veillait jalousement), sa fin brutale ne lui permit sans doute pas de procéder à d'ultimes rangements. Il n'avait pas prévu, lorsqu'il partit se reposer en Suisse, au bord du lac Lemman au mois de juillet 1900, qu'il ne reviendrait jamais à son cher bureau.

Rien en effet ne laissait entrevoir une échéance aussi rapide : il n'avait que 55 ans lorsqu'il mourut le 16 août 1900 à Paris où il occupait alors le poste de consul du Portugal et, en dépit d'une constitution fragile et de problèmes de santé récurrents (fréquemment évoqués dans sa correspondance)¹, sa mort laissa ses proches dans le plus grand désarroi et l'ensemble de son travail totalement à l'état de chantier.

De son côté, à la détresse de se retrouver veuve à 47 ans avec quatre enfants et d'innombrables problèmes matériels, s'ajoutait, pour D. Emília, l'épouse d'Eça de Queiroz, la difficulté de gérer un héritage littéraire qui lui était quasiment étranger². Le romancier maintenait en effet, selon certaines sources (sa propre fille Maria entre autres, ses collègues au consulat), une barrière assez stricte entre vie familiale et activités littéraires. Dans cette situation dramatique, ce fut vers l'ami le plus proche, Ramalho Ortigão, qui se trouvait à ce moment-là en Italie, que se tourna tout naturellement la veuve.

Elle le pria de parer au plus urgent, à savoir s'occuper des projets en cours d'édition comme *A Cidade e As Serras* dont la révision des épreuves étaient bien avancée (jusqu'à la page 240 selon les éditeurs) ainsi que *A Illustre Casa de Ramires* déjà publié le 20/11/1897 dans la *Revista Moderna de Paris* et soigneusement revue par l'auteur jusqu'à la page 416, comme l'indique un fascicule édité par Lello & Irmão (anciennement Chardron) au début des années 1930³. Ramalho prolongea son voyage en Italie jusqu'au 14 septembre. De retour au Portugal, il accepta effectivement de coordonner et de réviser pour l'imprimerie les œuvres de son ami en cours de publication. Il écrivit immédiatement à Emília de Queiroz : « Voltou no fim desta semana para os Caetanos⁴ e lá me vou ocupar com todo o meu zelo de coordenar para a Imprensa todo o que resta da obra do que foi o mais amado, o mais fiel, o mais

¹ Queiroz, Eça de, *Correspondência*, Editorial Caminho, 2008, Tome I : 1873, lettre à Ramalho Ortigão, p. 81 – 20/4/1879, lettre à João de Andrade Corvo, p. 235 – 30/8/1884, lettre à Bernardo et Vicente Pindela, p. 346, Tome II : 28/8/1890, lettre à Emília de Castro, p. 85 – 3/1/1895, lettre à Luís de Magalhães, p. 289 – 8/2/1898, lettre à Conde de Arroso, p. 380.

² Eça de Queiroz-Emília de Castro, *Correspondência Epistolar*, Porto, Lello, 1996, p. 689, lettre du 11/12/1901 à Luís de Magalhães : « Saído do seu trabalho, o José não gostava de falar da sua obra, e agora que pena sinto de lhe não ter perguntado tanta coisa ! ».

³ Lello & Irmão, *Eça de Queiroz e as suas obras*, Porto, 1930, p. 10, fascicule de 17 pages distribué gratuitement par la maison d'édition.

⁴ Calçada dos Caetanos à Lisbonne où habitait Ramalho Ortigão.

honrado companheiro da melhor parte da minha vida »¹. De fait, il limita ses efforts à la correction des dernières épreuves de *A Cidade e As Serras*. Dans un dialogue avec un journaliste de *O Primeiro de Janeiro*², l'éditeur António Lello raconte que, à sa grande surprise, Ramalho ne paraissait pas s'intéresser au reste. De fait, le 28 août de l'année suivante, ce dernier écrivit à Luís de Magalhães pour se décharger sur lui de l'ensemble des manuscrits récupérés. Julio Brandão hérita pour sa part, des épreuves de *A Illustre Casa de Ramires* quasiment terminée.

En quoi consistait exactement « ce reste » et Luís de Magalhães avait-il effectivement récupéré tout ce dont Ramalho ne souhaitait pas se charger ? Pendant les quinze dernières années de sa vie, Ramalho n'a pas abordé le problème. Cependant il est clair que tout n'avait pas été remis à Luís de Magalhães puisque, à la mort de Ramalho, une partie du « reste » en question migra au Brésil, où résidait alors son fils, avec l'ensemble de la succession.

Mais dans la complexité de cette situation, il faut également prendre en compte le fait que la totalité des manuscrits n'avaient pas, non plus, été remis à Ramalho Ortigão. Un ensemble de documents plus anciens et apparemment non répertoriés partirent de Paris pour le Portugal après avoir échappé aux aléas du déménagement, le naufrage entre autres du navire St André qui ramenait une partie des biens de la famille à Lisbonne.

Quoiqu'il en soit, une fois épuisée la publication des manuscrits quasiment achevés et la compilation de correspondance et d'articles de journaux déjà connus, il s'écoula un certain nombre d'années pendant lesquelles Eça de Queiroz passa en quelque sorte au second plan. La dernière publication au titre significatif : *Últimas Páginas* remontait à 1912 et dans l'introduction de cet ouvrage, les éditeurs précisait que « aparte qualquer artigo que tivesse escapado na compilação dos seus escritos dispersos, a obra literária de Eça de Queiroz fica, enfim completa ! »³.

Un point final semblait donc être mis au chapitre des publications. Mais c'est ici que commence la partie légendaire de l'histoire dont les versions varient au gré des interlocuteurs : celle du petit coffre de fer, la *mala encantada*⁴ que l'on peut contempler dans la maison de Tormes, actuelle Fondation Eça de Queiroz (FEQ), petit coffre qui aurait contenu l'ensemble des documents provenant de Paris et conservés par la famille. C'est en quelque sorte la mise en scène de ce petit coffre, véritable malle aux trésors, que l'on va découvrir dans la presse pour annoncer les publications à venir.

En effet, le 4 avril 1924, le *Correio da Manhã* relayait une nouvelle qualifiée de

¹ Matos, Campos A., *Dicionário de Eça de Queiroz – Ramalho Ortigão II*, Lisboa, Imprensa Nacional, 2015, p. 1127.

² *Ibid.*

³ Queirós, Eça de, *Últimas Páginas*, Porto, Lello & Irmão, 1970.

⁴ Magalhães, Luís de, *Correio da Manhã*, s. d., « Um grande escriptor que resuscita, Os ineditos de Eça de Queiroz, I : Um thesoiro litterario ». Cet article se trouvait dans les archives de la Fondation Eça de Queiroz.

sensationnelle : « Descoberta sensacional – Três obras inéditas de Eça de Queiroz : uma outra versão *dos Maias*, um romance novo, impressões de viagem ». L'information provenait d'un journal du soir dont le nom n'était pas cité « um dos nossos colegas da noite »¹. D'autres commentaires suivaient :

Cerca de um quarto de século decorrido sobre a morte d'Eça de Queiroz descobriram-se três manuscritos inéditos. Um é constituído por notas interessantíssimas sobre uma viagem a Jaffa. Os restantes, pelos que nos informa, constituem os dois volumes dum romance intitulado *A Capital*, em que a vida lisboeta dos fins do último século é largamente analisada².

Les deux informations ne se recouvraient pas exactement : s'agissait-il d'une autre version de *Os Maias* et d'un nouveau roman (selon le journal du soir) ou bien de deux volumes de *A Capital* (selon le *Correio da Manhã*) ? Conscient, peut-être, de cette confusion, le journaliste du *Correio da Manhã* poussa plus loin ses investigations et prit la peine de vérifier ses informations auprès d'une personne restée dans l'anonymat : « segundo os dados que temos de origem autorizada, a informação do nosso colega não é rigorosamente exacta »³. Le journaliste déclara en effet que renseignements pris, la réalité était plus intéressante voire même plus sensationnelle encore pour le monde littéraire ! Effectivement, la suite de l'article intitulé « Um caixote esquecido », apportait d'autres précisions : « Quando após o falecimento de Eça, se efectuou a mudança da casa do insigne romancista e nosso antigo cônsul em Paris, para Portugal, vieram alguns caixotes cheios de objectos sem grande préstimo, que a família mandou a arrumar num desvão da sua casa de província »⁴.

Au hasard de ces malles qualifiées un peu légèrement de « sem grande préstimo », quasiment oubliées dans un grenier, Alberto, plus jeune fils d'Eça de Queiroz, aurait découvert des feuillets manuscrits sur lesquels il reconnut les noms de Dâmaso, João da Ega, personnages effectivement du roman *Os Maias*⁵. Alberto, rapporte encore le journaliste, persuadé qu'il s'agissait d'un brouillon de ce fameux roman (publié en 1888), rassembla soigneusement les feuillets et en y regardant de plus près, prit conscience que le sujet, en dépit de personnages communs, différait sensiblement du célèbre roman. Il en vint même à penser que le manuscrit rencontré était un roman en deux volumes intitulé *A Capital* dans lequel se décrivait la vie de Lisbonne à cette époque, dont la partie dramatique était analogue à celle de *Os Maias* mais qui, pour le reste en différait profondément, avec entre autres Maria Eduarda, la sœur inconnue de Carlos da Maia en femme perdue et ce dernier en simple fonctionnaire public. Toujours d'après Alberto, le roman était terminé, prêt à être imprimé.⁶

¹ *Correio da Manhã*, « Os inéditos do Eça, como fôram encontrados », 4 avril 1924.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *O Correio da Manhã*, 4 avril 1924.

⁵ *Ibid.*

⁶ Il s'agit vraisemblablement de *A Tragédia da Rua das Flores*.

La deuxième découverte portait un titre accrocheur : *O Romance de um revolucionário*. En effet, outre l'original de la magnifique description d'un voyage à Jaffa, le fils d'Eça découvrit un autre roman intitulé *O Conspirador F* : « um estudo deliciosa de ironia, sobre os meios revolucionários republicanos do tempo do autor »¹. Le sujet de ce nouveau roman nous laisse rêveur : il s'agit en effet de l'histoire d'un pharmacien de province « cheio de ideias », parti à la conquête de Lisbonne. Les déceptions littéraires, amoureuses et théâtrales le transforment peu à peu en révolutionnaire. Une fois épuisées les ridicules et les travers du monde républicain, il revient plein d'amertume à sa province avec « uma recordação extremamente incómoda das suas aventuras de amor »². Autant d'éléments qui nous permettent d'identifier ce que l'on peut reconnaître comme une première mouture de *A Capital*. Et le journaliste de conclure : les trois œuvres citées doivent voir le jour l'hiver suivant, c'est à dire à la fin de l'année 1924.

En résumé, Alberto (qui semble œuvrer en solitaire) aurait découvert un roman en deux volumes intitulé *A Capital* dont le sujet se rapprochait de *Os Maias* et un autre manuscrit intitulé *O Conspirador F*, qui apparaît bel et bien comme une première version de *A Capital*. Les choses auraient pu en rester là mais quelques jours plus tard, selon une technique quasi feuilletonnesque, le *Correio da Manhã*³ annonça en gros titres :

Os Ineditos do Eça
Como fôram encontrados
Dois romances, duas novelas, uma viagem ao Oriente
Planos litterarios do romancista

En préambule, le directeur du journal, Dr. Annibal Soares, fournissait quelques explications pour justifier ce nouvel article :

Publicamos em seguida a carta do sr José Maria d'Eça de Queiroz annunciada no nosso numero de hontem. Altera elle um pouco a noticia que demos há dias sobre o apparecimento das novas obras do autor *dos Maias* e que fora alias redirigida, com a fidelidade que a memoria nos permittiu sobre informações colhidas há algumas semanas junto de um antigo e illustre companheiro de Eça de Queiroz e devoto fervorosa da sua obra.

L'ancien et illustre compagnon d'Eça désignait vraisemblablement Luís de Magalhães, Ramalho Ortigão, également proche ami d'Eça, étant mort en 1915. Quoiqu'il en soit, le directeur du journal s'empresse de donner la parole à José Maria, fils aîné d'Eça de Queiroz, lequel eut toute latitude pour exprimer sa stupéfaction devant les annonces du *Correio da Manhã*, stupéfaction peut être un peu jouée, si l'on considère qu'il revenait sur les

¹ *O Correio da Manhã*, 4 avril 1924.

² *Ibid.*

³ *O Correio da Manhã*, 5 avril 1924.

déclarations de son frère avec lequel, comme nous le verrons par la suite, il avait travaillé sur ces mêmes manuscrits : « Granja, 4-4-1924, Sr. Dr. Annibal Soares, meu querido amigo – Não foi sem um certo espanto que ao abrir hoje o meu *Correio da Manhã*, deparei, logo na primeira folha, com a noticia : « Uma descoberta sensacional ».

Après avoir souligné les éléments véridiques de cette déclaration, qu'il qualifia toutefois d'un peu précipitée, José Maria reconnut en effet que des œuvres inédites allaient être publiées sous peu, que l'une d'elles même pouvait être considérée comme une première version de *Os Maias* mais il qualifia tout le reste d'un mélange de réalité et de fantaisie. Il ajouta toutefois que ces déclarations avaient le mérite de lui permettre d'apporter de nécessaires rectifications et d'anticiper les nouvelles qu'il comptait donner au *Correio da Manhã*.

Il confirma également que les manuscrits découverts avaient été effectivement classés et copiés en vue d'une publication. Toutefois, selon lui, une nouvelle classification pouvait être envisagée : les manuscrits formaient non pas trois mais cinq œuvres : *A Capital*, *A Genoveva* qui pouvait avoir comme titre *A Desgraça da Rua das Flores* (pouvant être considérée comme une première version de *Os Maias*), deux nouvelles dont le titre n'avait pas encore été découvert et une série de notes sur le voyage à Jaffa. Il écartait avec fermeté l'histoire du *Conspirador F.*, roman dont il pouvait assurer qu'il n'existait que le titre. Suite à ces explications, *A Capital* semblait donc être ramenée à un seul manuscrit et se trouvait définitivement séparée de *A Genoveva*.

José Maria reconnaissait toutefois que la piste du *Conspirador Mathias* n'était pas totalement fantaisiste puisque ce titre faisait partie d'un vaste plan littéraire ébauché en 1877/78. En revanche, il contestait fortement la version des malles abandonnées dans un grenier : « a lenda do caixote, arrumado num desvão de casa de provincia, de cambulhada com cadeiras partidas e sophás arrombados, é um tanto phantasiasta »¹, argumentant que, sa mère avait, au contraire, montré le plus grand respect pour les manuscrits de son époux, les gardant religieusement dans un coffre de fer.

L'article se terminait sur le rappel des publications posthumes effectuées depuis 1901 jusqu'en 1912 sur initiative de l'épouse d'Eça, D. Emília, mais sous la direction de Ramalho Ortigão d'abord et de Luís de Magalhães ensuite, déclaration de déférence de José Maria envers sa mère car, on le sait très bien, du vivant d'Eça, elle n'intervenait pas du tout dans la production littéraire du romancier, et très peu par la suite, se limitant à exercer un droit de veto². Ensuite, l'exil de l'ensemble de la famille mit fin à ces publications et ce n'est que dans les années 1920 que toute la famille à nouveau réunie et les fils « já homens feitos » (José Maria avait 32 ans), purent reprendre en main les manuscrits de leur père. Mais, il faut

¹ *Correio da Manhã*, 5 avril 1924.

² Comme ce fut le cas pour *A Tragédia da Rua das Flores*. Les détails de cette « relutância de D. Maria » sont donnés par A. Campos Matos dans la préface de *A Tragédia da Rua das Flores*, Lisboa, Livros do Brasil, 2018, p. 42.

reprendre le cours des événements en détail pour voir comment les enfants du romancier en sont arrivés à concrétiser leur projet.

1-2 Des étapes

Avant que la presse ne s'empare de l'affaire, José Maria fils avait déjà échangé une correspondance avec les éditeurs Lello & Irmão¹, successeurs de Ernest Chardron. S'il raconte dans la préface de *A Capital*², comment il a recherché dans le petit coffre de fer, un autographe inédit « que alguém me tinha perdido », il ne précise pas d'où vient cette demande. En réalité, il répond à une demande de la maison d'édition qui consacre à ce moment-là, un numéro de propagande à Eça de Queiroz³. José Maria a alors l'idée de proposer quatre autographes inédits qu'il vient de découvrir semble-t-il : les premières feuilles de quatre œuvres nouvelles inconnues et même insoupçonnées, *A Capital*, *Genoveva* et deux nouvelles dont il n'a pas encore rencontré le titre. Faisant fi du respect entourant le petit coffre de fer évoqué précédemment, il parle d'une grosse masse de manuscrits « que dormiram durante vinte e quatro anos ignorados, no fundo duma gaveta »⁴.

Au cas où la proposition semblerait incongrue, il précise que sa famille connaissait depuis longtemps l'existence de ces documents mais que les circonstances étaient peu propices à d'éventuelles publications. Il rappelle les périodes d'exil et de dispersion de la famille après la proclamation de la république en 1910 mais également les publications effectuées immédiatement après la mort de son père. Les nouveaux manuscrits ne sont pas de même qualité, écrit-il, ce sont plutôt « o esqueleto de futuros livros », Cependant, il a l'intention de les publier : « vão ser lançados à luz do dia, da publicidade e da critica ! »⁵.

Pourquoi les publier ? Le talent de leur père étant consacré, il ne perdrait rien de sa gloire si l'on publiait des textes moins ciselés. Au contraire, on pourrait constater à quel point, le premier jet de ses œuvres était déjà minutieusement construit et observer de près le processus de création de l'écrivain. Les œuvres prises telles quelles « ganhem em frescura o que por ventura lhes falte em perfeição »⁶. Cependant, le ton de la lettre peut surprendre. Lello & Irmão sont les éditeurs de la famille et pour cette raison même, ils connaissent parfaitement les aléas familiaux et politiques des fils d'Eça de Queiroz. Ils connaissent tout autant les publications dont ils se sont déjà chargés. Pourquoi rappeler tout cela ? D'autre

¹ *Ibid.*, p. 39 .

² Queiroz, Eça de, *A Capital*, Porto, Lello & Irmão, 1971, p. 6.

³ *A Tragédia da rua das Flores*, Lisboa, Moraes-Editores, 1980, p. 36, lettre du 16-3-1924 à José et António Lello.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 41

part, ce courrier n'a pas du tout le ton d'une lettre d'affaire où l'on parle contrat, rétrocession, calendrier de publication etc. On peut, pour exemple, rapprocher ce document de la première lettre que l'auteur adressa à Chardron¹ : tous ces ingrédients y figuraient.

De fait, si cette lettre semble singulière ou simplement inappropriée, c'est que des tractations avaient probablement déjà eu lieu l'année précédente lors de la signature d'un contrat dont on parlera plus loin. Dès lors, on peut se demander si cette missive n'avait pas plutôt vocation à être insérée comme présentation d'une publication. Elle anticipe déjà la préface de *A Capital* en 1925 qui reprendra presque mot à mot les mêmes arguments.

La préface de 1925 ne figure plus, et c'est bien dommage, dans l'édition critique de Luiz Fagundes Duarte². Dans ce texte, José Maria fils donne une version légèrement différente de la découverte des manuscrits de son père. Au début de 1924, en ouvrant le désormais fameux petit coffre (et non plus « o fundo duma gaveta ») pour chercher un autographe, il tombe d'abord sur un certain nombre de manuscrits dont il ne donne pas le détail mais qu'il décrit comme étant les originaux d'œuvres déjà connues. Il explique également que de ce petit coffre sont sorties des publications comme « *A Cidade e as Serras*, os tres *Santos* e varios artigos ». Il reste cependant au fond du coffre, une grande quantité de « papeladas em desordem, espalhada no fundo da mala »³. S'il avoue volontiers connaître depuis un certain temps le contenu, de cette malle (ne serait-ce effectivement que pour les publications qui en sont déjà sorties), il reconnaît également avoir manqué de curiosité pour l'explorer complètement, se reposant sur l'idée que Ramalho Ortigão en avait extrait tout ce qui pouvait présenter un intérêt pour le public. C'est cependant à ce moment-là qu'il décide, avec l'aide de son frère Alberto (un travail en commun finalement), « de coordenar, numerar, ler – poderia dizer, decifrar, as duas mil e tantas páginas manuscritas... »⁴, première allusion au gigantesque chantier auquel vont s'atteler les deux frères. Déchiffrer s'impose, vu la difficulté de lecture de l'écriture d'EDQ. Coordonner est une autre gageure : les manuscrits ne comportent pas de titres, l'auteur hésitant jusqu'à la dernière minute sur le titre le plus approprié. Ajuster des textes qui semblaient séparés en est encore une autre. Enfin et en dernier point, les numéroter, ce qu'Eça négligeait également de faire. Devant la multitude des manuscrits (cerca de duas mil e tantas páginas)⁵, on comprend mieux les difficultés qu'ont dû affronter les deux frères : (foi um trabalho beneditino)⁶.

Au-delà de l'inventaire de ces premiers obstacles, cette préface contient des déclarations précieuses concernant la manière dont les fils ont contourné et même résolu

¹ Queiroz, Eça de, *Correspondência*, Editorial Caminho, 2008, tome I, p. 137, lettre du 21 février 1877.

² Queirós, Eça de, *A Capital!*, (*Começos duma carreira*), *Edição Crítica das obras de Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1992.

³ Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, Porto, Lello & Irmão, 1971, p. 7 de la préface.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 9.

certaines difficultés. Si les premières déclarations font allusion à « uma leve revisão de pontos e vírgulas, alguma repetição eliminada, um ou outro corte, aqui e além... »¹, José Maria avoue un peu plus loin avoir délibérément supprimé un personnage ce qui dépasse quand même largement le cadre des petites corrections : « decidi-me, não sem melancolia, a eliminar a figura encantadora e incompleta do novo personagem »². La copie des manuscrits recèle donc un certain nombre de surprises.

À quel moment, José Maria eut l'idée de se rendre chez les éditeurs de son père (ce n'était plus bien sûr Ernest Chardron, mort en 1885, mais ses successeurs José et António Lello) pour prendre connaissance de la correspondance échangée entre son père et, à l'époque, Ernest Chardron ? Si la date est difficile à préciser, il existe en revanche dans les archives de Tormes un document qui témoigne de cette visite. Ce sont des notes prises au crayon par José Maria à la maison d'édition, avec papier en tête au nom de *Livraria Chardron-Lelo & Irmão- 144 rua das Carmelitas- Porto*. Il s'en explique d'ailleurs dans la préface de *A Capital* : « Mas é sobretudo às cartas do seu editor, Ernesto Chardron, que vamos buscar os dados mais seguros para o estudo da sua maneira de trabalhar e para a história dos originais destes últimos sete volumes »³.

De l'ensemble des lettres consultées, José Maria n'a recopié que des extraits mentionnés dans la préface de l'édition de 1925. On peut comprendre que, par souci d'alléger cette préface, il n'ait pas reproduit *in extenso* tous les documents. Toutefois, le choix des passages retenus n'obéit pas uniquement à cette logique. On y voit à l'œuvre le souci de placer son père sur un piédestal, souci d'un fils, mais également attitude de respect par rapport à sa famille en général et à sa mère en particulier. Alfredo Campos Matos remarque lui-même dans l'introduction des deux volumes de correspondance qu'il a patiemment organisés : « José Maria, [...] tendo rejeitado todas as cartas que poderiam, no seu entender, prejudicar a grandeza do pai »⁴.

Et effectivement, une certaine censure se met en place tant dans le domaine moral que sur le plan matériel. Si José Maria fils déclare à propos de son père : « o seu feitio indiferente ao lucro, indiferente à popularidade... »⁵ il ne tient pas compte des lettres qui pourraient contrarier cette affirmation. C'est ainsi que, citant une lettre du 3 novembre 1877, il supprime tout ce qui a trait aux négociations financières⁶. Le romancier était pourtant assez pugnace envers son éditeur : « Por cada um destes romances proponho o preço de £35. E proponho

¹ *Ibid.*, p. 21.

² Queiroz, Eça de, *A Capital* 1971, *op. cit.*, p. 29 de la préface.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Correspondência*, A. Campos Matos (org.), *op. cit.*, p.14, allusion à la publication en 1925, chez Lello & Irmão, de 84 lettres d'Eça, soigneusement choisies par son fils José Maria : » [tendo rejeitado todas as cartas que poderiam, no seu entender, prejudicar a grandeza do pai [...]].

⁵ Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, 1971, p. 10 de la préface.

⁶ *Ibid.*, p.14.

mais - que depois de publicado o 3.º volume, se houvesse um successo considerável, este contrato fosse sujeito a revisão, dum modo e em bases mais equitativas para mim.

Si des passages préjudiciables sont éliminés, des mots peuvent également être ajoutés : l'inceste dit *involontaire*¹, est une correction de José Maria qui sera ensuite reprise dans bien des biographies². Quoiqu'il en soit, sans ces lettres, José Maria aurait eu les plus grandes difficultés à identifier les manuscrits retrouvés dans le petit coffre. Une des complexités de la tâche, et non la moindre (comme nous l'avons signalé plus haut), résidait dans le fait qu'Eça n'apposait pas de titre sur les manuscrits (il hésitait et changeait souvent les appellations), pas plus qu'il ne numérotait les pages. C'est en s'appuyant sur les détails fournis par son père dans sa correspondance qu'il a pu identifier les œuvres et prendre connaissance, entre autres, du plan de 1877 : *Cenas da vida portuguesa*. Les archives de la maison Chardron, mine de renseignements pour toutes les publications de l'auteur ne seront publiées dans leur totalité qu'en 1986 et reprises dans la correspondance réunie par A. Campos Matos³.

Une autre information est à relever dans la préface de 1925 : il s'agit d'une lettre du 11 juillet 1924 de la main du propre fils de Ramalho Ortigão, José Vasco. Avait-il eu vent d'une éventuelle publication des héritiers ? Ce n'est pas impossible, le romancier étant très populaire au Brésil, les journaux locaux avaient très bien pu relayer les informations des journaux lisboètes. Toujours est-il qu'il annonçait la découverte dans les archives de son père de plusieurs manuscrits inédits. Il en détaillait le contenu : des preuves corrigées et originales de *A Capital*, très difficiles à organiser, précisait-il, plus quelques lettres de Fradique. Pour mémoire, Ramalho Ortigão était décédé neuf ans auparavant. Le moins que l'on puisse dire, c'est que, à l'instar de son père, José Vasco n'avait fait preuve ni d'une grande curiosité ni d'un grand zèle à l'égard des écrits du grand romancier.

A l'arrivée du volumineux paquet de manuscrits, raconte encore José Maria, les deux frères trouvèrent non seulement les manuscrits annoncés (*A Capital* et les *lettres de Fradique*) mais encore le manuscrit du *Conde d'Abranhos* entièrement écrit au crayon. Il leur fallait, à présent, intégrer dans le travail déjà accompli, ces nouveaux documents.

En résumé et dans le fil des diverses déclarations :

- selon Alberto, il y avait un roman en deux tomes intitulés *A Capital* et un second : *O Conspirador Mathias* dans lequel (en nous rapprochant du Corpus) nous avons reconnu la première forme de *A Capital* (F1).
- José Maria, de son côté, a séparé *A Capital* de *A Tragédia da Rua das Flores*, et écarté l'existence du *Conspirador Mateus*.

¹ Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, p.12 de la préface : « Trata-se dum incesto involutário ». Dans cette lettre datée du 5 octobre 1977, Eça déclare à son éditeur : « Em todo o caso uma das novelas está pronta – é só copiá-la : chama-se *O Desastre da Travessa dos Caldas*; ou talvez não sei ainda : *O Caso Atroz de Genoveva*. Trata-se dum incesto ». Queiroz, Eça de, *Correspondência*, Editorial Caminho, 2008, tome I, p.150.

² *A Tragédia da Rua das Flores*, Lisboa, Moraes-Editores, 1980, préface, p. 9.

³ Queiroz, Eça de, *Correspondência*, *op. cit.*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008, tomes I et II.

Il reste que Alberto avait compté trois œuvres (deux tomes de *A Capital* plus *O Conspirador Mateus*) et José Maria les réduit à deux (*A Capital* et *A Tragédia da Rua das Flores*). Si *O Conspirador Mateus* correspond à une première forme de *A Capital*, cela nous conduit à penser que la deuxième forme de *A Capital* (F2) était déjà là. En revanche, la troisième version inachevée à la forme si caractéristique comme nous le verrons plus loin, a toutes les raisons d'être celle en provenance du Brésil.

Quoiqu'il en soit, après toutes ces tribulations, les manuscrits concernant *A Capital*, semblaient être réunis. Au milieu de 1924, au plus tard, l'ensemble des documents avaient convergé vers Tormes (Santa Cruz do Douro) où il ne restait plus qu'à mettre les mains dans toute cette matière romanesque pour en extraire une publication.

1-3. Un problème de chronologie

En reprenant ces déclarations successives, on relève un certain nombre de contradictions. Même en faisant abstraction des mutations du petit coffre de fer tantôt abandonné dans un grenier, tantôt traité respectueusement par la famille pour être finalement ramené à un fond de tiroir, d'autres précisions semblent davantage sujettes à caution.

En effet, si José Maria fils déclare dans la lettre aux éditeurs du 16 mars 1924, qu'il vient de découvrir dans une malle des documents inédits, il semble peu vraisemblable qu'il les ait déjà déchiffrés, classés et copiés le 4 avril de la même année comme il l'annonce au *Correio da Manhã*. Déclaration en contradiction également avec le fait qu'il parle de nombreux mois de travail avec son frère Alberto : « Muitos meses nos levou a decifração e a cópia dos manuscritos »¹. D'autre part, il est curieux qu'Alberto se trompe autant quant à la classification et à la dénomination des manuscrits si effectivement il a rédigé leur copie pendant des mois. Maria, leur sœur aînée, viendra plus tard d'ailleurs, contredire les affirmations de José Maria : « Quando, em 1923, o meu irmão José Maria decifrava os manuscritos de meu pai... »².

Dans ce contexte également, la lettre à l'éditeur Lello du 16/3/24, déjà citée, demande à être examinée sous un autre angle. Elle semble davantage être une lettre susceptible d'être utilisée dans le cadre d'une publication plutôt qu'une lettre de proposition de publication, déroulant des explications que les éditeurs connaissaient déjà parfaitement. En effet, ce n'était pas le premier contact entre José Maria et la maison d'édition. En septembre 1923, les héritiers d'Eça, représentés par D. Emília, sa veuve, vendirent à Lello & Irmão les droits sur les 10 posthumes et les 5 romans publiés du vivant de l'auteur.

Plus encore, selon des renseignements plus précis fournis plus tard par son neveu, D.

¹ Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, p. 9 de la préface.

² Queiroz, Eça de, *Folhas Soltas*, Porto, Lello & Irmão, 1966, présentation de D. Maria, p. 9.

Manuel Benedicto de Castro, fils de D. Maria, dans un document de six pages relatant les différends avec les maisons d'édition portugaise (Lello & Irmão) et brésilienne (Aguilar)¹, son oncle, José Maria fils, aurait pris en main les intérêts de tous les héritiers concernant les droits d'auteur dès 1920. Il est également précisé dans ce document² que ce fut en 1923 (et non 24) que fut envoyé du Brésil, le patrimoine de Ramalho Ortigão regroupant les manuscrits inédits d'EDQ en sa possession.

Les héritiers ont vu tout de suite qu'il y avait là matière à publication, un contrat provisoire a été signé (présenté comme le document 11 en annexe, malheureusement disparu à ce jour) pour que finalement le 25 février 1925 un deuxième contrat, d'édition celui-là, soit signé pour les œuvres posthumes rencontrées depuis 1923/24 à savoir : *A Capital*, *Correspondencia*, *Alves & Ca*, *O Egipto*, *Conde de Abranhos*, *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*, *Uma Campanha Alegre*, *Eça de Queiroz entre os seus*.

D'autre part, après la publication de *A Capital*, Luís de Magalhães, dans un article intitulé « Um grande escriptor que resuscita »³, déclare que les enfants d'EDQ sont venus le voir deux ans auparavant, soit en 1923, pour le consulter quant à l'opportunité d'une publication. À cette occasion, José Maria et Alberto lui ont lu les manuscrits découverts dans la *mala encantada*, manuscrits déjà copiés et prêts pour l'imprimerie : il s'agissait de *A Capital*, *A Tragédia da rua das Flores*, *Alves & Ca* et *Notas de Viagem*. À cela devait s'ajouter un volume de *Correspondencia*.

On perçoit immédiatement que les deux listes ne correspondent pas. Dans le contrat d'édition, il manque *A Tragédia da rua das Flores (A Genoveva)*, dans l'énumération de Luís de Magalhães, il manque le *Conde d'Abranhos* et les *Cartas de Fradique* (arrivés plus tard du Brésil). Quant à *Uma Campanha Alegre* et *Eça de Queiroz entre os seus*, ce sont des ajouts qui ne figurent pas dans les nouveaux manuscrits, une compilation de textes déjà parus.

Quoiqu'il en soit, la réponse de l'illustre ami du romancier a été sans ambages : « da obra de Eça de Queiroz não se pode deixar na sombra do inedito, nem uma só pagina, nem uma só phrase. Tudo, n'ella, é d'oiro ! »⁴.

Difficile de savoir à travers toutes ces contradictions, à quel moment précis les deux frères ont commencé la copie de l'ensemble des documents. Il semblerait, vu la conjonction d'un premier contrat provisoire avec les éditeurs, de la déclaration de D. Maria, de la rencontre avec Luís de Magalhães et de l'annonce du travail déjà accompli, que la copie des documents ait commencé beaucoup plus tôt que la supposée découverte de 1924 (au minimum un an plus tôt) sans que l'on puisse réellement expliquer le sens et l'intérêt de cette falsification de date. Toutefois, il est également possible que la copie, le déchiffrement des

¹ Copie d'un document aujourd'hui introuvable figurant dans les archives de la fondation.

² *Ibid.*, p. 3.

³ *Correio da Manhã*, « Um grande escriptor que resuscita, Os ineditos de Eça de Queiroz - I Um thesouro litterario, s. d.

⁴ *Ibid.*

manuscripts soient beaucoup moins avancés que ce qui est annoncé à la presse en avril 1924. C'est pourquoi sans doute José Maria qualifiera cette annonce d'un peu prématurée. Mais en amont, les contrats d'édition, le projet familial lui-même, son organisation et le rôle de chacun étaient déjà bien en place : le terrain était bien balisé pour les publications à venir.

Chapitre 2. Matériaux génétiques

La Fondation Eça de Queiroz (FEQ) date des années 1990, elle couvre une aire de documentation plus large que la BN de Lisbonne. En effet, non contente de fournir aux chercheurs une copie de tous les manuscrits connus de l'écrivain (les originaux sont depuis 1980 à la BN de Lisbonne car tombés dans le domaine public), elle recèle un certain nombre de documents intéressants, moins connus du grand public, tant personnels (on y trouve les originaux des diplômes, des distinctions ou des passeports du romancier), que familiaux (correspondance de D. Emília, épouse d'Eça ainsi que des quatre enfants).

En 1997/98, les archives personnelles de l'écrivain, les archives de sa famille et celles des *Condes* de Resende, ont été digitalisées à l'abri du protocole établi par la FEQ et l'inventaire du Patrimoine Culturel. Les documents ne sont donc consultables qu'à travers la fondation, ce qui constitue un avantage certain pour celle-ci.

Concernant *A Capital*, ce fonds est particulièrement abondant : il renferme en effet, toutes les copies effectuées par les enfants de l'auteur contribuant directement ou indirectement à la publication de *A Capital* en 1925. Les travaux qui ont été consacrés jusqu'à présent à la genèse de ce roman n'ont pas tenu compte de cette importante documentation. Elle révèle pourtant les coulisses de la publication et les deux frères, José Maria et Alberto, en ont longuement parlé dans les articles de journaux ou dans la préface de *A Capital* comme nous l'avons précisé dans le chapitre I. Curieusement, jusqu'à présent, personne ne s'est interrogé sur le sort de ces copies (deux mille pages pourtant !).

Certains documents sont en marge de ce fonds : ils n'ont pas été utilisés pour la publication de *A Capital* en 1925 (et n'ont pas été digitalisés non plus). Nous verrons plus loin que l'on ne peut cependant les laisser dans l'ombre. Ce sont :

- *O Conspirador Mateus* (copie de la main d'Alberto)
- *A Prima Cristina* (copie de la main de D. Maria)

2-1. *O Conspirador Mateus*

Parmi les documents encore conservés à Tormes (Santa Cruz do Douro) se trouve en effet un manuscrit intitulé *O Conspirador Mateus*¹. Il se présente sous forme de huit pages écrites à l'encre recto/verso, chaque page correspondant à un chapitre numéroté en chiffres romains sur papier ligné légèrement jaunâtre et commence par ces mots : « Artur na estacação

¹ Archives FEQ (Fondation Eça de Queiroz). Ce document n'a pas de cote, il est, à ce jour, inédit bien que son nom ait été mentionné par Alberto dans l'article du *Correio da Manhã* du 4 avril 1924. (voir annexe 1).

de Oliveira de Azeméis ». S'il n'a pas été remis à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne en 1980 avec l'ensemble des manuscrits d'Eça de Queiroz, c'est tout simplement parce qu'il n'est pas de sa main comme nous l'avons indiqué plus haut. L'écriture, a été authentifiée quelques années auparavant par D. Manuel Benedito de Castro, petit-fils d'Eça de Queiroz, comme étant celle de son oncle Alberto, dernier fils de l'auteur.

La présence de ce document dans les archives de Tormes est attestée par le Professeur E. Guerra da Cal¹. S'il décrit le document, il semble toutefois l'avoir à peine entrevu, sans possibilité réelle de le lire *in extenso* ni de pouvoir l'étudier à loisir. Il précise en effet que selon le témoignage « fidedigno » de D. Maria (fille d'Eça de Queiroz) qui l'avait reçu, les personnages et les incidents font référence à *A Capital*. Il ajoute également que, sur la page de couverture de cette copie, le titre *A Capital* a été barré au crayon et substitué par celui de *O Conspirador Mateus*.

En dépit de cette confusion, le Professeur Guerra da Cal déclare que ce document semble constituer le premier scénario de *A Capital* sous forme d'une copie dont l'original serait perdu. À cette occasion, D. Maria, consultée, précisa qu'il s'agissait bien de l'écriture de son frère Alberto et ne mit pas en doute l'authenticité de cette copie. Quoiqu'il en soit, ce document est resté jusqu'à présent inédit et mérite d'être examiné plus en détail².

Dans l'introduction de l'édition critique de *A Capital*, le Professeur Luiz Fagundes Duarte reprend les considérations du Professeur Guerra da Cal en classant ce document sous la cote Msx³. Cependant, compte tenu du fait qu'il n'a pas vu la copie (restée à la FEQ) et que l'original a disparu, il juge bon de ne pas le prendre en considération. Comme élément initial de la genèse de *A Capital*, il opte pour un autre texte : *O Baptizado de Artur* (coté Ms0), manuscrit isolé de six pages écrit à l'encre qui ne peut s'apparenter à un plan, pour lequel nous n'avons jusqu'à présent aucun élément de datation et dont on ne relève aucune trace dans les versions postérieures de *A Capital*. Ce manuscrit se trouve à présent à la BN de Lisbonne. En revanche, deux copies existent à la FEQ, l'une de la main de D. Maria, l'autre dactylographiée. Nous reviendrons sur la place que l'on peut attribuer à ce texte dans la classification des manuscrits, place qui nous paraît cependant a priori, beaucoup plus tardive.

Les déclarations de D. Maria appuyées par le Pr. Guerra da Cal semblent établir que *O Conspirador Mateus* pourrait être la copie d'un scénario de *A Capital* disparu. Il convient cependant d'examiner cela de plus près. D'après la préface de *A Capital* (publication de 1925), nous savons que les deux fils d'Eça, José Maria et Alberto se sont attelés au début de l'année 1924 à la tâche de « [...] lançar ombros à tarefa monumental de ordenar, coordenar,

¹ Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1975, tome 1, p. 429

² Ce que nous avons déjà abordé une première fois dans : Matos, Campos A., *Dicionário de Eça de Queiroz – O Conspirador Mateus*, Lisboa, Imprensa Nacional, 2015, p. 337.

³ Queirós, Eça de, *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, Introdução p. 24.

numerar, ler – poderia dizer decifrar – as duas mil e tantas páginas manuscritas... »¹ conservées dans un petit coffre de fer après la mort de leur père.

C'est en effet à cette date-là, que les fils d'Eça de Queiroz, revenus d'exil et conscients de l'héritage de leur père, tentèrent de classer l'ensemble des manuscrits dont ils découvraient, pour une grande part, l'existence. De la nécessité de voir émerger des œuvres cohérentes et lisibles, est probablement issue la solution de copier les documents d'autant que, dans l'optique d'une publication, l'écriture d'Eça compliquait sérieusement le travail des typographes. José Maria, fils de l'auteur, ajoute encore : « Muitos meses nos levou a decifração e a cópia dos manuscritos. Foi um trabalho beneditino »². D'autre part, et c'est le cas entre autres de *A Capital*, les textes remis aux éditeurs, sont, comme nous le verrons plus tard, des documents remaniés, parfois même expurgés de certains passages pour différentes raisons, sur lesquelles nous reviendrons également³ : il s'est donc avéré nécessaire de les recopier. On trouve même une copie de passages retirés de *A Capital*, un document de 191 pages intitulé *A Prima Cristina*, de la main de D. Maria, regroupant les extraits concernant ce personnage de la troisième forme de *A Capital*, abandonné pour des raisons de cohérence

O Conspirador Mateus ne constitue pas un exemple isolé de copie de manuscrit : on en trouve d'autres en effet, non seulement de la main des deux frères, José Maria et Alberto, mais également de la main de D. Maria. C'est le cas pour *A Tragédia da rua das Flores*, dont nous possédons une copie à deux mains (Maria et José Maria), ou bien *A Batalha do Caia* (José Maria et Alberto) ou encore *Um Dia de Chuva* (Alberto). Si cette habitude de copier les documents fournit une explication à la présence de ce plan, nous n'avons en revanche aucune réponse concernant la disparition de l'original. Si les héritiers l'avaient entre les mains en 1924, qu'est-il devenu ? D. Maria dans ses déclarations au Pr. Guerra da Cal, semble opter pour perdu, mais cela peut être aussi bien détérioré voire donné ? Il n'était pas rare en effet que des manuscrits soient offerts, D. Maria fournissant parfois elle-même des précisions sur les personnes à qui elle avait fait don de quelques originaux. C'est ainsi que concernant les manuscrits de *O Primo Basílio*, elle indiqua au Professeur Guerra da Cal, qu'un original se trouvait à Mexico, qu'un autre avait été offert à des particuliers. Elle prenait cependant, en ce qui la concerne, la précaution de recopier voire de photocopier les feuillets manquants. On peut également supposer que l'original de ce plan aurait pu être entre les mains des éditeurs Lello & Irmao et que José Maria, fils de l'écrivain l'aurait recopié lors de ses incursions dans les documents de la maison d'édition en 1924 (mais cette version ne tient pas car c'est l'écriture d'Alberto).

Si l'on retient l'hypothèse de la copie d'un plan perdu de *A Capital*, la question du titre reste cependant posée. Pourquoi substituer le titre *O Conspirador Mateus* au titre *A Capital*

¹ Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, p. 9 de la préface.

² *Ibid.*

³ Nous reviendrons plus en détail sur ce point en examinant les différentes copies des deux frères : *fameq 1-1*, *fameq 1-2* et *fameq 1-3*.

inscrit au préalable sur la couverture du document ? Ce point n'a pas semblé intriguer le Pr. Guerra da Cal ; il signale simplement que, dans la liste des nouvelles composant les *Cenas da Vida Portuguesa* figure en n° 10, *O Conspirador Mathias*. D. Maria n'a pas fourni davantage d'explications, était-elle en mesure de le faire d'ailleurs ? En 1924, la situation était confuse face à l'importance des manuscrits à déchiffrer. Les enfants d'Eça de Queiroz, cherchant un fil conducteur, semblent s'être appuyés sur la liste du cycle *Cenas da Vida Real* (comme le laisse à penser la préface de *A Capital*), vaste plan qu'Eça proposa à son éditeur Chardron en octobre 1877 et en tête duquel figurait d'abord *O Desastre da Travessa do Caldas* ou bien *O Caso Atroz da Genoveva* et quelques mois plus tard, *A Capital*. Ils s'efforcèrent de comprendre et de hiérarchiser les manuscrits en leur possession. Tâche d'autant plus ingrate qu'Eça de Queiroz apposait rarement un titre sur ses œuvres, il hésitait souvent lui-même sur le titre définitif comme en témoigne sa correspondance¹ et les exemples cités plus haut. Mais un autre élément est à prendre en compte : les *Cenas* prévoyaient, à la façon de la *Comédie Humaine* de Balzac, une circulation des personnages à travers les différentes nouvelles². Dans ce contexte, on peut aisément comprendre les tâtonnements des héritiers, tâtonnements dont les copies portent parfois les traces d'autant que l'on retrouve dans les manuscrits de l'auteur, une semblable confusion.³

Un exemple se rencontre dans les journaux de l'époque. Rappelons que le 4 avril 1924, le journal *O Correio da Manhã* publiait⁴ une annonce à sensation dans laquelle, d'après le journaliste, Alberto aurait découvert trois manuscrits inédits :

- les deux volumes d'un roman intitulé *A Capital*
- des notes sur un voyage à Jaffa
- enfin le manuscrit d'un roman intitulé *O Conspirador F.*

Quelques jours plus tard, le même journal inséra dans ses colonnes une rectification de l'aîné des enfants d'Eça, José Maria. Les renseignements du *Correio da Manhã* furent

¹ Queiroz, Eça de, *Correspondência, op.cit.*, tome I, p. 149. Dans cette lettre du 5 octobre 1877 à son éditeur, Eça évoque le titre de *Cenas da Vida Real*, qui évoluera en *Crônicas do Vício*, dans la lettre suivante du 26 octobre, p. 151.

Toujours dans la lettre du 5 octobre déjà citée, il écrit : « Em todo o caso, uma das novelas está pronta – é só copiá-la : chama-se *O Desastre da Travessa dos Caldas*, ou talvez, não sei ainda : *O Caso Atroz de Genoveva* », p. 150.

² *Ibid.* « A coisa poderia chamar-se *Cenas da Vi da Real* [...] Os personagens duma apareceriam noutras, de sorte que a coleção formaria um todo ». De fait, comme reliquat de ce projet, on retrouve à travers les deux nouvelles : *A Tragédia da Rua das Flores* et *A Capital*, la circulation d'un certain nombre de personnages comme le député Carvalhosa, le poète Roma, D. Joana Coutinho, Meirinho ou encore Saavedra, le rédacteur de *O Século*, qui du reste apparaissait déjà dans *O Primo Basílio* (Queiroz, Eça de, *O Primo Basílio*, Livros do Brasil, Lisboa, 1970, chapitre XI).

³ C'est ainsi que l'on relève une confusion entre Victor, personnage de *A Tragédia da Rua das Flores* et Artur dans la première forme de *A Capital* (*F1*) : p. 45 verso et 48 verso de cette dernière, on trouve Victor au lieu de Artur.

⁴ *Correio da Manhã*, « Os inéditos do Eça, como fôram encontrados », 4 avril 1924.

qualifiés par José Maria de « mixto de realidade e de phantasia »¹. Il entreprit alors, comme nous l'avons déjà signalé, de rétablir les faits avec précision :

Os manuscritos que, por enquanto, temos copiados e separados, formam, não tres mas cinco obras : *A Capital*, *A Genoveva*, - que também pode ter o título de *A Desgraça da Rua das Flores* - duas novellas cujos títulos ainda não conseguimos descobrir , e uma série de notas sobre a viagem que, com meu tio, conde de Resende, meu pae empreendeu ao Oriente, por occasião da abertura do canal de Suez. Como vê, meu querido amigo, não se trata, nem ao de leve, do *Conspirador F.* - certamente *O Conspirador Mathias*, romance de que, estou hoje convencido, só existiu o título, e nunca chegou a ser escripto.

Si le manuscrit *O Conspirador F.* est écarté sans plus de façon, il n'est plus question également du *Conspirador Mateus*. Cependant, un doute transparait à travers cette déclaration « *O Conspirador Mathias*, romance de que hoje estou convencido... » le mot « hoje » laisse à penser qu'il y a eu une évolution dans l'appréhension des manuscrits. Il y a bien eu un moment où, dans l'esprit des enfants de l'auteur, le titre *O Conspirador Mathias* correspondait à un document précis. Du reste, il y a bien dans le roman *A Capital*, un personnage républicain qui porte le nom de Mathias.

Alors Mathias ou Mateus, toujours est-il que le plan en question est resté avec ce titre, sans véritable correspondance avec le contenu du texte, le personnage en question y jouant un rôle relativement secondaire. Si le document soulève quelques questions concernant le titre, il livre en revanche, sur le fond, un certain nombre d'indices. D'après le projet initial, *A Capital* devait être une nouvelle de 200 pages comme Eça l'explique à son éditeur, Ernesto Chardron dans une lettre datée du 5 octobre 1877. De fait, le manuscrit de la première version compte 207 pages et commence également comme le plan par : « Artur na estação d'Oliveira d'Azeméis... », gare qui sera changée plus tard pour celle d'Ovar dans la deuxième version du roman, le romancier ayant certainement relevé, entre temps, que le chemin de fer Porto/Lisbonne ne passait pas par Oliveira d'Azeméis.

O Conspirador Mateus, compte huit chapitres numérotés en chiffres romains. Cette numérotation n'est certainement pas de la main de l'auteur, Eça se contentant généralement de marquer par de vastes espaces les séparations du texte. Le plan est déjà solidement structuré : deux chapitres à Oliveira de Azeméis (chapitres 1 et 8), encadrent six chapitres à Lisbonne. Parmi ceux-ci, les trois premiers décrivent ce que l'on pourrait qualifier de phase prometteuse de la capitale, même en demi-teinte :

- chapitre 2 : rencontre du journaliste Melchior – le souper littéraire
- chapitre 3 : soirée mondaine chez D. Joana Coutinho
- chapitre 4 : rencontre de Jacome – la session au club républicain

¹ *Ibid.*

Les trois autres chapitres, au contraire, amorcent le déclin et les premiers signes de l'échec d'Artur :

- chapitre 5 : Artur hésite entre les républicains et Melchior. *Pândega* avec Melchior, rencontre de Concha. Il est chassé du club républicain
- chapitre 6 : problèmes financiers – fuite de Concha
- chapitre 7 : mort de la tante Sabina – le bal de carnaval

Cette construction rigoureuse et cette action resserrée correspondent bien au projet de nouvelles énoncées par l'auteur, nouvelles qu'il voulait « courtes, condensées et toutes dans l'effet »¹. On constate que, si le noyau de ce premier scénario est déjà solidement en place, d'autres éléments sont plus fluctuants, en particulier le nom des personnages qui varie fréquemment ou bien surgit dans le récit de façon aléatoire. C'est ainsi que :

- Le personnage d'Albuquerquezinho, d'importance plus symbolique que réellement active, est absent du chapitre 1 lors de la description de la maison des tantes à Oliveira d'Azeméis mais il intervient dans le dernier chapitre en tant que figure pourtant familière
- Rabecaz est nommé Rabeca
- Le neveu de celui-ci est tantôt Venâncio Pimentel, tantôt Gonçalo Vasques
- Le compagnon de Coimbra qui laisse sa bibliothèque à la disposition d'Artur n'a pas encore de nom (Theodosio par la suite)
- Au chapitre 4, lors de la rencontre avec le républicain, l'auteur hésite entre Mathias et Mateus.

Cette hésitation concernant le nom des personnages et leurs phases d'intervention peut se justifier dans cette période de créativité bouillonnante, Eça écrivant parallèlement plusieurs nouvelles dans le cadre de *As Cenas da Vida Portuguesa* et en particulier *A Genoveva* (ou apparaissent également, entre autres, Meirinho, Damaso et D. Joana Coutinho), supplantant dans un premier temps *A Capital* dans l'ordre des publications prévues. Le dernier chapitre de la première version de *A Capital* compte seulement quatre pages contre vingt pages minimum pour les chapitres précédents, c'est dire qu'il excède à peine la dernière et unique page du chapitre 8 du plan *O Conspirador Mateus*. Le fait que ce dernier chapitre soit aussi peu développé dans la première version justifie et corrobore la proximité des deux textes².

¹ Queiroz, Eça de, *Correspondência, op. cit.*, p. 149, lettre à Ernesto Chardron du 5 octobre 1877.

² Dans ce tableau, le chapitre VIII du *Conspirador Mateus* est presque entièrement cité en parallèle de la première version de *A Capital* : il manque seulement quatre lignes finales.

O Conspirador Mateus	Première version de <i>A Capital</i>
<p>A sua chegada a Oliveira de Azemeis foi logo conhecida e Artur, radiante reconheceu que era illustre na terra...</p> <p>As senhoras liam os seus versos...</p> <p>O Vasco boticário tinha o seu retrato na farmacia</p>	<p>A chegada de Artur a Oliveira de Azemeis tinha sido conhecida e Artur encantado, reconheceu que era illustre na terra...</p> <p>As senhoras tinham lido os seus versos..</p> <p>O Vasco tinha a sua fotografia dependurada na botica. (p. 188 recto).</p>
<p>E quando passava pelas ruas, todos corriam as portas das lojas para vê-lo : todos queriam falar-lhe...</p> <p>Carneiro queria propo-lo para sócio da Assembleia</p>	<p>Quando ele saíu a primeira vez, ali perto da loja (?)...vinham vê-lo...</p> <p>O Carneiro veio dizer-lhe...e dera-lhe a entender que si se propusesse ao Club, seria aceite por unanimidade (p. 188 recto).</p>
<p>O Rabeca delirava : fora ele que dera as cartas de recomendação.</p>	<p>Mas nada igualava o entusiasmo do Rabecaz....e dizia a todo o mundo :</p> <p>– Fui eu que le dei cartas de recomendação, fui eu que escrevi a Melchior (p. 188 verso).</p>
<p>A entrada de Artur no café foi um successo, todos se levantaram, rodearam-no, ofereciam-lhe bebidas.</p>	<p>A sua entrada na Corcovado foi uma sensação pessoas desconhecidas vinham apertar-lhe a mão : interrogavam-no sobre Lisboa, sobre o Club, sobre os theatros....(p. 188 verso).</p>
<p>Artur gozava enfim a celebridade, mas que melancolia ao entrar em casa. A tia Sabina tinha morido, todos em casa de luto pesado, tinham um ar funebre.</p>	<p>Artur gozava enfim a celebridade. Mas que melancolia ao entrar em casa. Havia um silencio funerario e as duas velhas (?) vestidas de luto com os olhos sempre cheios dedavam-lhe um enervamento lugubre, pensamentos de morte (p. 189 recto).</p>
<p>A tia Ricardina só falava dela a propósito de todo</p>	<p>A tia Ricardina apenas via o lugar em que a tia Sabina se sentava, punha-se a chorar. : e vinham então as lembranças d’ela, a historia das doenças e o que dizia, o que falava d’Artur e as ultimas palavras d’ela (p. 189 recto).</p>
<p>O Albuquerquezinho continuava a vir todas as noites, mas já não fazia paciencias : falava dela</p>	<p>A noite o Albuquerquezinho vinha mas não fazia a paciencia, ficava na cadeira com as mãos cruzadas fazendo girar as polegares, e era de cada vez os mesmos dialogos lugúbres....(p. 189 recto).</p>
<p>Artur não podia suportar aquelas noites lugúbres e além disso, a exaltação da sua chegada passara, já não faziam caso dele.</p>	<p>Artur não suportava aquele antro lugúbre... Além disso a exaltação da sua chegada passara. Já ninguem o vinha ver à porta das lojas, já não lhe fazia grupos em redor, na Corcovada (p. 189 verso).</p>

On notera cependant que la formulation, tout en étant sensiblement proche, comporte néanmoins des nuances et des tournures différentes ce qui exclue l’hypothèse que *O*

Conspirador Mateus soit un résumé de la première version, résumé que l'on pourrait concevoir comme base de travail pour les enfants de l'auteur, ne serait-ce que pour tenter de mettre en relation l'ensemble des manuscrits. Cependant, un résumé se devrait, semble-t-il, d'être fidèle. Or, un certain nombre d'épisodes, pourtant développés dans la première version, sont absents du plan *O Conspirador Mateus*. On peut citer entre autres :

- Le billard de la Corcovada, lieu de rencontre à Oliveira d'Azeméis
- Le journal *A Nova Era* que Artur pense fonder
- Le renvoi d'Artur de la pharmacie et le courrier qu'il adresse à Vasco
- Le personnage de Carneiro qui refuse de le recevoir à l'Assemblée
- À Lisbonne, l'épisode de la femme de Videirinha
- La discussion des journalistes (O Roma, o folhetaísta Xavier, O Bento Correia) au sujet du livre du Damião
- L'apparition de la *senhora do vestido de xadrez* au théâtre D. Maria
- La syphilis dont souffre Artur à la fin.

Il semble également logique d'avancer que si les héritiers avaient conçu eux-mêmes ce plan, éventuel outil de travail, ils n'auraient eu aucune hésitation concernant le titre, sachant parfaitement de quoi il en retournait.

Enfin, on relève dans *O Conspirador Mateus*, comme dans d'autres plans de la main d'Eça (*A Tragédia da rua das Flores, João Resgata*) une expression peu recherchée cumulant répétitions, confusions de noms (*Mateus ou Matias*), un texte s'apparentant davantage à un premier jet plutôt qu'à un travail approfondi. Dans la description des personnages, voisinent des détails précis et des passages survolés rapidement rangés dans la rubrique « descrições ».

Dans ce plan, en dépit du titre, l'action semble centrée essentiellement sur la figure d'Artur. Mais cette position centrale, ne renforce pas pour autant l'épaisseur du personnage : il sert en quelque sorte de prétexte pour explorer les différentes couches de la société aussi bien en province que dans la capitale. À la faveur de ses désillusions, il projette un éclairage impitoyable sur les figures incontournables du milieu politique et littéraire de l'époque.

Malgré tout, une phrase retient l'attention : « Artur é repelido a pesar do seu talento... ». La formulation a de quoi surprendre tant les différentes critiques ont présenté Artur comme un bon à rien, poussant même certains exégètes jusqu'à y voir une autocaricature d'Eça¹. On peut à partir de cette réflexion s'interroger sur le devenir de notre héros au centre de *A Capital*, quel sort l'auteur lui réserve-t-il par la suite, prendra-t-il plus de place, plus de consistance, quelle leçon tirera-t-il éventuellement de ses échecs pour

¹ Simões, João Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1973, p. 434 : « Eis por que Artur Corvelo parece antes uma caricatura do próprio Eça, caricatura em que ele procurasse vingar, impiedosamente, qualquer humilhação sofrida, do que um seu “duplo” ».

Medina, João, *Eça de Queiroz e o seu tempo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972, p. 138 : « Quanto à *Capital* [...] compôs aqui Eça uma das suas obras mais sombrias, penetrantes e autobiográficas, facto que a maioria dos estudiosos do escritor displicentemente desdenha ou ignora. ».

envisager une trajectoire plus glorieuse ? Cette perspective est des plus intéressantes car elle est susceptible de modifier le regard porté sur les manuscrits suivants.

Concernant la datation probable de ce plan, on peut avancer 1876/77. En effet, la première version complète de *A Capital* porte en filigrane les dates de 1876 et 1877 et c'est au mois d'octobre 1877, alors qu'il est à Newcastle, qu'Eça de Queiroz présente à son éditeur son projet déjà bien avancé de *As Cenas da Vida Real*. *A Capital* vient assez vite en tête. Eça déclarera d'ailleurs que c'était davantage un ouvrage de généralités ce qui justifiait son positionnement¹. On ne peut, bien entendu, que regretter la disparition de l'original de *O Conspirador Mateus*, mais la prise en compte de cette copie, malgré les réserves que cela implique, demeure néanmoins incontournable pour étudier la genèse de *A Capital*.

2-2. « Um trabalho de beneditino »

Dans les articles de presse déjà cités, José Maria confesse avoir copié, avec son frère Alberto, plus de 2000 pages pour mener à bien les publications de 1925 dont fait partie *A Capital*. Dès lors, la question se posait de savoir ce qu'étaient devenues ces copies. Une première hypothèse nous orientait vers les éditeurs Lello & Irmão qui auraient pu les conserver après la publication. Il n'était pas déraisonnable néanmoins de penser trouver à la fondation ne serait-ce qu'une partie du travail gigantesque accompli par les héritiers même si, de prime abord, aucun indice ne le laissait soupçonner.

En effet, dans l'importante bibliographie queirozienne effectuée par le Pr. E. Guerra da Cal en 1975², on ne trouve aucune référence à ces copies : il a pourtant séjourné à Tormes où il a même rencontré, à l'époque, D. Maria, la fille d'Eça. Cela peut se justifier par le fait que sont répertoriés dans cette bibliographie uniquement les manuscrits autographes. Pas la plus petite allusion à ces copies non plus dans la thèse de doctorat du Pr. Luís Fagundes Duarte, *Génese de A Capital*³, copies qui jouent pourtant un rôle extrêmement important puisqu'elles pallient à l'absence de certaines parties des manuscrits de *A Capital* (il reconnaît lui-même dans la préface de l'édition critique que la publication de 1925 est le seul témoignage de ces manuscrits disparus⁴).

Le travail des deux frères est donc longtemps resté dans l'ombre et il semble bien que leurs transcriptions de *A Capital* n'aient jamais été consultées jusqu'à présent. Je dois à la perspicacité et à la ténacité de Sandra Melo (conseillère culturelle de la FEQ), de les avoir

¹ Queiroz, Eça de, *Correspondência, op. cit.*, p. 220, lettre du 28 novembre 1878.

² Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1975, tome 1.

³ Fagundes Duarte, Luiz, *A Génese de um romance, Incursão na escrita queiroziana*, tomo 1, Estudo Genético de *A Capital!*, Lisboa, Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 1989.

⁴ Queirós, Eça de, *A Capital!*, 1992, *op. cit.*

dénichées dans ce que l'on appelle les *Archives des Condes de Resende* (famille de D. Emília), un fonds peu connu, qui a pourtant légitimement sa place dans la maison de Tormes à titre familial.

L'ensemble des copies concernant *A Capital* forme une masse impressionnante : plus de 900 pages ! On trouve également dans ce fonds Resende, les transcriptions de *O Conde d'Abranhos* (269 pages), *Alves & Cia* (116 pages). Pour être consultées plus facilement mais également pour les protéger, ces copies ont été digitalisées en 1997 (ainsi que tous les documents détenus par la Fondation) par les techniciens des Archives du District de Porto, selon un protocole établi par la FEQ et l'inventaire du Patrimoine Culturel et sous le code : *fameq, archives familiares EDQ*.

La raison pour laquelle il est important de commencer notre travail par l'étude de ces copies c'est qu'elles sont la matrice de la publication de *A Capital*. Ce sont ces copies, et non l'œuvre d'Eça de Queiroz, qui ont été présentées au grand public en 1925. On peut dire qu'elles enveloppent, enrobent et même restructurent par moment l'œuvre originale au point que le Professeur Luiz Fagundes Duarte a qualifié la publication du roman de « simulacro de romance, obra-prima de simulação »¹ et que nous pouvons la ranger dans la catégorie de ce que Gérard Genette appelle un « hypertexte »².

À partir de là, c'est, en quelque sorte, un travail d'archéologue qui s'impose : il faudra petit à petit déblayer les différentes couches d'intervention des deux frères à chaque étape du roman pour retrouver le cœur de l'œuvre, son empreinte initiale, sachant que dans une mise en abyme assez spectaculaire, ils reproduisent à leur tour, le travail de palimpseste accompli par leur père sur sa propre production littéraire.

Mais, ces copies jouent un autre rôle, également souligné par le Professeur Fagundes Duarte : suite à la disparition de plusieurs feuillets des manuscrits elles restent parfois le seul témoignage, de documents aujourd'hui disparus.

Les copies sont répertoriées et présentées en trois liasses :

- *fameq 1-1* : 190 pages numérotées de 1 à 190 : elles couvrent les trois premiers chapitres de la publication de 1925
- *fameq 1-2* : 283 pages (p. 284 vierge) + 44 pages à identifier
- *fameq 1-3* : 391 pages (numérotées de 192 à 582), il manque la page 191 qui correspond au début du chapitre IV de la publication de 1925.

La codification adoptée par les archives de Porto ne tient pas forcément compte de l'ordre chronologique. C'est ainsi que *fameq 1-1* est en fait la dernière forme inachevée de *A Capital* alors que *fameq 1-2* en constitue une version primitive qui n'a pas été utilisée pour la publication de 1925.

¹ *Ibid.*, p. 19.

² Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 16.

Outre les copies des deux frères, José Maria et Alberto, on trouve également à la Fondation une copie d'une partie plus restreinte de *A Capital* (non digitalisée), intitulée *A Prima Cristina*, de la main de Maria, fille aînée de l'écrivain, copie déjà évoquée et dont nous reparlerons ultérieurement, ainsi qu'une copie d'un texte qui se rattache à *A Capital : O Baptisado d'Artur*. C'est le rôle de ces documents restés dans l'ombre que nous nous proposons d'étudier à présent.

fameq 1-2 : Il faut tout d'abord noter que la digitalisation des documents ne tient pas compte de la chronologie : Le classement de Porto mettant en deuxième position la liasse de documents intitulée fameq 1-2 ne correspond pas à la réalité. En effet, il s'agit probablement d'un travail de copie plus ancien qui correspond à la première version de *A Capital* (F1). Selon la classification de Tormes, c'est la copie des manuscrits que l'on trouve sous la dénomination : *A Capital* MS 1^o parte (1-77) et MS 2^o parte (78-191). Ceci est justifié, tout au long de la copie, par de nombreuses références aux pages de ce manuscrit, le plus souvent de la main de José Maria. Si cette copie *fameq 1-2* est considérée comme un élément de base, c'est qu'elle repose sur le seul document en possession des deux frères avant que n'arrive du Brésil une forme plus élaborée et plus récente de *A Capital* (décrite dans la lettre du fils de Ramalho Ortigão).

Chapitres	Intervenants	Nombre de pages	Commentaires
1	Alberto	1 à 56	Manque p. 14 à 19 p. 13 barrée p.12 : rajout d'un fragment a et b
2	José Maria	57 à 113	Fin de p. 113, indication 78v
3	Alberto	a à l recto et verso	Chapitre incomplet, il manque une partie de l'original
4	Alberto	114 à 140	
5	Alberto	141 à 170	p. 169, le chiffre 117 dans la marge
6	José Maria	171 à 206	p. 194 : indication 132v p. 177, référence à 121v p. 182, plusieurs références à l'original p. 206, blanche

Chapitres	Intervenants	Nombre de pages	Commentaires
7	José Maria	207 à 237	p. 226 : indication 153, p. 227 : 153v p. 228 : 154 deux fois p. 229 : 155, p. 233 : 158 p. 238, blanche
8	Alberto	239 à 276	p. 245 : 165v p. 242 : indication 164 p. 249 : 168v
9	José Maria	277 à 283	p. 282, le passage chez le docteur est barré p. 183 : indication 191 p. 284, blanche

Ce travail de *beneditino*, comme le qualifiait José Maria, se présente sur papier libre de dimension 33x22,5 et s'apparente fortement à un travail d'écolier : grande marge de 6 cm scrupuleusement respectée pour les corrections, pages soigneusement numérotées, papier ligné. Les deux frères interviennent à tour de rôle, Alberto entame le premier chapitre, le dernier revenant à José Maria. Ils se passent le relais, parfois l'un corrigeant l'autre dans une deuxième lecture, la difficulté de déchiffrement de l'écriture de leur père, extrêmement rapide, d'un premier jet, justifiant plusieurs niveaux d'intervention.

Ceux-ci sont aisément décelables et signalent deux méthodes de travail différentes : Alberto écrit d'un seul jet et revient ensuite sur sa copie pour corriger, voire pour ajouter des éléments qui lui semblent nécessaires et éclairants. José Maria laisse des blancs lorsqu'il n'arrive pas à déchiffrer un mot ou une phrase et remplit ensuite ces blancs au crayon ; il lui arrive également d'intervenir sur la copie d'Alberto.

Peu de coupures dans le déroulement de l'ensemble de la copie à l'exception du chapitre III sur lequel nous reviendrons. L'emplacement de quelques pages blanches (ou d'espaces plus importants dans le texte) signalent simplement les changements de main. Seul le chapitre II est numéroté, néanmoins, à l'aide des séparations dans le texte, on parvient à distinguer nettement 9 chapitres.

Les écritures sont identifiables à l'aide d'exemplaires de la correspondance familiale. L'écriture d'Alberto est petite, arrondie, légèrement renversée vers la gauche alors que celle de José Maria est inclinée, plus anguleuse, liée avec des prolongements haut et bas davantage marqués.

Aux 283 pages de cette liasse, s'ajoutent 44 pages isolées.

On trouve assez facilement l'emplacement des 19 feuillets recto/verso numérotés de *a* à *p* (voir le tableau ci-dessus). En effet, en tête du feuillet *a frente*, on peut lire de la main de José Maria : « suppoê-se a seguir a folha 78 do original - 113 da copia. Falta original et en dessous : até na 2º forma ». De fait, si l'on s'en réfère au manuscrit, la première partie de *F1* s'arrête effectivement à la page 78 (et non 77 comme indiqué dans la classification de Tormes). Que signifie cette information sur l'éventuelle disparition de l'original tant dans la première que dans la deuxième forme ?

Concernant le manuscrit de la première forme (*F1*), on retrouve effectivement seize pages (numérotées *a* à *p*) intercalées entre la page 78 et la page 79. Il n'est pas invraisemblable de penser qu'elles ont été retrouvées ultérieurement et peut être même copiées avant que l'on ne trouve leur place. On notera que dans le manuscrit, le feuillet *a* commence par une phrase assez difficile à déchiffrer (et sans continuité avec la page précédente) et se termine (feuillet *p*) par Artur recevant la facture de 22 *libras* (fin de chapitre de *F1*). De même, dans la copie, la phrase « A noite ia à San Carlos... », n'est que la septième ligne de la page *a* du manuscrit. Il semblerait donc qu'Alberto ait volontairement laissé de côté les six premières lignes de la page, impossibles à raccorder. Tout laisse donc à penser qu'il manque un ou plusieurs feuillets du manuscrit.

De fait, l'introduction de ces quelques pages égarées (*a* à *p* dans le manuscrit, ou *a* à *l* dans la copie) sème la confusion car elles introduisent de fait un nouveau chapitre. En effet, dans le manuscrit, entre la page 78 et 79, initialement, il n'y avait pas de rupture de continuité : fin d'un chapitre page 78, début d'un chapitre page 79. De même dans la copie, entre la page 113 et la page 114, on observait le même phénomène. Une fois rajoutée l'incise *a* à *p* ou l'incise *a* à *l*, on se retrouve avec un nouveau chapitre incomplet toutefois. À partir de là, on peut également se poser une question quant au découpage du texte : la page 78 du manuscrit correspond à la fin du chapitre II. L'incise deviendrait le chapitre III amputé de ses pages initiales. Cette problématique se retrouve bien sûr dans la copie : l'incise *a* à *l*, constituée à elle seule un chapitre.

Ce chapitre III n'est pas anodin, il comporte un épisode important : le repas donné par Artur à l'hôtel Universal.

Manuscrit 1ère forme	Entre les pages 78 et 79	Incise de <i>a</i> à <i>p</i> - 16 pages	Constitue le chapitre III
Copie	Entre les pages 113 et 114	Incise de <i>a</i> à <i>l</i> - 19 pages	Constitue le chapitre III

Il n'a probablement pas été facile de retrouver cet emplacement. Il n'est pas interdit de penser que le plan *O Conspirador Mateus* ait pu aider les deux frères dans cette recherche.

Ces feuilles égarées nous font toucher du doigt les difficultés rencontrées dans le

classement des manuscrits, certaines pages volantes et non numérotées ayant pu s'égarer et être retrouvées par la suite, leur réinsertion devenant un véritable casse-tête.

Dans la rubrique *fameq 1-2* il reste encore 25 pages à identifier :

- Le feuillet 1-2 B est une copie conforme de la page 63 sans que l'on ait d'explication quant au fait qu'il ait été doublé.
- 5 fragments : *1-2a 34a frente e tras*, *1-2b 35b frente e tras*, *1-2b 35 riscado* portent une double numérotation. On peut lire également indiqué au crayon puis barré : pages 14, 15 et 16. Ceci laisse supposer qu'il peut y avoir une double utilisation de ces extraits. Nous verrons ça plus loin. Quoiqu'il en soit, ces 5 derniers fragments semblent bien être les feuilles manquantes entre les pages 14 et 19 de la copie. Elles sont la transcription de passages tellement difficiles à déchiffrer dans le manuscrit *FI* (pages 15 et 16) qu'Alberto a dû revenir au crayon sur le tracé des lettres pour arriver à identifier les mots.

Autres feuillets : de B34 à B42, on trouve dans ces pages profondément travaillées et remaniées, le prénom de *Christina* ce qui laisse à penser que ces documents font partie de la dernière forme de *A Capital* et ne sont pas à leur place dans cette liasse.

L'ensemble de cette première forme est finalement assez homogène dans son déroulement. À voir certaines pages du manuscrit d'Eça de Queiroz, on peut s'étonner qu'il n'y ait pas eu davantage d'hésitations tant elles sont, dans quelques cas, particulièrement difficiles à déchiffrer. Peu de suppressions, à l'exception des 5 fragments cités plus haut et de deux fragments : fragments *a* et fragment *b* dont on ne comprend pas pour l'instant la destination (ils seront en fait récupérés dans la liasse suivante).

On notera qu'Oliveira d'Azeméis a été biffé dès la première phrase au profit d'Ovar.

Les pages se rapportant à la syphilis d'Artur (pages 281 et 282) dans le dernier chapitre sont également éliminées. Si le mot de syphilis n'est pas prononcé dans la littérature canonique, on le trouvait très largement dans la littérature licencieuse, notamment sous la forme populaire « gallico » ou « galliqueira ». L'injonction du médecin : « tem de metter por nesse corpinho uma boa dose de mercurio », ne laisse planer aucune ambiguïté sur la situation et le lecteur contemporain saura aussitôt de quoi il en retourne. Le terme était quelque peu tabou à l'époque, dans la littérature portugaise et il faudra attendre l'écrivain Abel Botelho pour voir son entrée dans la littérature canonique¹.

Cette copie *fameq 1-2* est l'un des premiers supports sur lesquels les deux frères ont travaillé. C'est probablement celui qu'ils comptaient publier avant que n'arrive du Brésil une forme plus élaborée et plus récente de *A Capital*. On comprend donc le soin apporté à corriger un certain nombre de répétitions, à rajouter même des éléments censés être plus explicites. Cette partie ne présente pas en elle-même beaucoup d'intérêt en ce qui concerne la publication de *A Capital* : ce texte plus ancien n'a en effet pas été utilisé. En revanche, il nous

¹ Botelho, Abel, *Obras*, 1 : *O Barão de Lavos*, Porto, Lello & Irmão, 1979. *Obras*, 2 : *Os Lázaros*, Porto, Lello & Irmão, 1979.

sera extrêmement profitable pour suivre (et déchiffrer) l'évolution du roman.

fameq 1-1 : Cette liasse est probablement la plus complexe des trois tant par la diversité des supports utilisés (copies et épreuves d'imprimerie) que par les modifications apportées à ces supports (passages déplacés, intercalés ou carrément supprimés). Dans un même temps, c'est cette copie qui fournit le plus grand nombre de réponses quant au montage de la publication de 1925.

Elle correspond à la troisième forme inachevée, celle qui vient du Brésil, c'est à dire le dernier stade de rédaction du roman, le plus travaillé, le plus élaboré mais également le plus difficile à déchiffrer avec ses bandes de papier collées de part et d'autre du texte imprimé et écrites au crayon. La première page de la copie commence par *A estação d'Ovar....* et non plus celle d'Oliveira d'Azeméis comme dans la version précédente.

Dans l'angle droit entouré d'un cercle au crayon, la notation 128, à côté, la signature de José Maria à l'encre (annexe 3). Au centre de la feuille : la notation 10/11 au crayon, en dessous 18 cadernos au crayon également. Toute cette liasse comprend 190 pages avec quelques particularités dont, en premier lieu, l'absence d'un certain nombre de pages :

- page 8, pages 43 à 48 (fausse rupture en fait puisqu'à la fin de la p. 43, on lit : *segue pagina 48*)
- pages 143 c, 162 a.

En ce qui concerne la présentation, les 56 premières pages ont le coin gauche en haut de la feuille, abimé et quasiment arraché. Les pages 73 et 73a sont semblables, seul un poème modifié est collé à l'aide d'une bande de papier sur la page suivante. La page 190, dernière page de cette liasse correspond à la fin du chapitre III (publication de 1925). Le format de cette liasse est semblable à celui de la liasse précédente : des pages libres de 33x22.5, même papier ligné avec une grande marge gauche de 6 cm.

Cependant, à l'inverse de la liasse précédente, l'ensemble est très composite : presque toute la copie est de la main d'Alberto à l'exception du fragment E, (35 pages + 1 page isolée, la 135A) de la main de José Maria. Mais, à cette copie somme toute classique, il faut ajouter, ce n'est pas la moindre des surprises, 13 pages d'épreuves d'imprimerie collées sur les mêmes pages que celles de la liasse et intercalées dans le texte en deux groupes distincts : p. 136 à 142 et 144 à 149. Autour de ces deux groupes, un ensemble de textes manuscrits dont on ignore la provenance (p. 135A, 143a, 143b, 143d), la numérotation suivie d'une lettre majuscule ou minuscule semblant indiquer que ces textes ont été rajoutés ultérieurement.

2-3. L'énigme du chapitre III

Avant de nous pencher sur cette anomalie, il faut revenir sur un point particulier. Dans l'édition critique du Professeur Fagundes Duarte, un problème majeur n'a pas été résolu : tout

le début du chapitre III, de la page 183 à 191¹, ne repose en effet sur aucun manuscrit. La fin de la troisième forme inachevée de *A Capital* (fin du fragment E) correspond à la p. 179 de l'édition critique. À partir de là, le Professeur Fagundes Duarte a pris la peine d'utiliser une police de taille inférieure pour indiquer qu'il n'y a pas eu confrontation avec un manuscrit. La reprise se fait dans le deuxième tiers de la page 191 (*Como na véspera...*) qui coïncide avec le début de la deuxième forme incomplète de *A Capital*. Pour pallier à cette absence de documents entre le passage de la troisième forme inachevée et la récupération si l'on peut dire, de la deuxième forme, le Pr. Fagundes Duarte confesse n'avoir eu d'autre alternative que de s'appuyer sur la publication de 1925 dont il a récupéré les pages 152-169.² Il reconnaît lui-même que, en dépit des défauts et des irrégularités : « a edição de 1925 constitui, ironicamente, uma peça indispensável para a fixação do texto do romance, na medida em que é o único testemunho que veicula partes de texto perdido [...] »³.

Ce problème, pour une raison qu'il faudra examiner de plus près, l'a conduit à modifier l'agencement de la structure du roman. En effet, dans la publication de 1925, le chapitre II s'achevait sur le départ d'Artur pour Lisbonne en gare d'Ovar (p. 168⁴). Dans l'édition critique, ce chapitre est repoussé jusqu'à la page 174 pour le faire correspondre avec la fin du déjà cité fragment E, c'est à dire à l'arrivée à Lisbonne. Nous reprendrons cette question plus tard.

Ironie du sort, José Maria et Alberto ont connu antérieurement la même problématique que le Pr. Fagundes Duarte : comment raccorder une troisième forme inachevée (fin du fragment E) à une 2^{ème} forme bien entamée, étant donné qu'il leur manquait déjà à l'époque, un certain nombre de pages pour faire la jonction ? Rappelons que la fin du Fragment E se termine par : « na manhã humida » (p. 135 *fameq 1-1*) alors que Artur arrive juste à Lisbonne. La deuxième forme commence par « como na véspera... » (p. 150 *fameq 1-1*).

Les 13 épreuves d'imprimerie viennent s'intercaler fort à propos dans ce *no man's land*. Mais d'où proviennent-elles ? Elles pourraient constituer la suite d'un texte imprimé que nous connaissons déjà, à savoir le *livrinho 1*. En effet, le *livrinho 1*, première impression de *A Capital* datée de 1878, s'arrête à la page 80 (chapitre II inachevé) alors que la numérotation des 13 pages d'épreuves commence par le chiffre 92 et se termine par le 113 (mais pas dans l'ordre, la dernière étant la 105). Dans un courrier à Ernesto Chardron qui le menace de publier ce qu'il a déjà imprimé, au vu du retard de son travail, Eça répond : « Pode V. Ex.º, se quiser, publicar *A Capital*, ou os capítulos que aí tem *da Capital*. Eu não tenho poder para lho impedir. São apenas 3 capítulos, que não significam nada... »⁵. Cette déclaration tendrait à démontrer qu'il y a bien eu une partie imprimée (ou en tout cas en possession d'Ernesto

1 Queirós, Eça de, *A Capital!*, 1992, *op. cit.*

2 *Ibid.*, note p. 183.

3 *Ibid.*, introduction p. 55.

4 Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*

5 Queiroz, Eça de, *Correspondência*, *op. cit.*, p. 247.

Chardron), plus importante que celle que nous connaissons à savoir quasiment un chapitre 1/2 de plus dans lequel nos 13 pages d'épreuves pourraient trouver leur place. L'hypothèse est séduisante et gagne à être examinée de plus près.

<i>fameq 1-1</i> n° pages	Origine
135	Dernière page du fragment E (troisième version de <i>A Capital</i>)
135 A	Récupération de la copie <i>fameq 1-2</i> p. 62
136	Épreuve d'imprimerie - p. 92
137	Épreuve d'imprimerie - p. 93
138	Épreuve d'imprimerie - p. 94
139	Épreuve d'imprimerie - p. 95
140	Épreuve d'imprimerie - p. 96
141	Épreuve d'imprimerie - p. 97
142	Épreuve d'imprimerie - p. 98
143 A, B, D	Récupération de la copie <i>fameq 1-2</i> p. 69, 70 et 71
144	Épreuve d'imprimerie p. 100
145	Épreuve d'imprimerie p. 111
146	Epreuve d'imprimerie p. 112
147	Épreuve d'imprimerie - p. 113
148	Épreuve d'imprimerie - p. 104
149	Épreuve d'imprimerie - p. 105
150	Raccordement avec la deuxième version de <i>A Capital</i>

Malgré la différence de typographie très nette entre *O livrinho1* et ces dernières épreuves (pas de titre, numérotation en bas de page, pas d'encadrement : en somme des *provas de granel*), on note que par de multiples détails, le texte diffère de la première forme du roman *F1*. Il pourrait donc bien s'agir de la suite de la deuxième forme (*livrinho1*) et lorsque Eça revoit et développe celle-ci, l'intervalle entre la page 80 du *livrinho1* et la page 92 de l'épreuve d'imprimerie, est comblé (mais pas totalement) par le fragment E. À partir de là néanmoins, une question se pose : ces épreuves étaient-elles en possession de Lello & Irmão susceptibles de les avoir fournies aux héritiers dans le cadre de ce vaste projet de

publication des œuvres posthumes ? Font-elles partie d'un exemplaire éventuellement envoyé à Ramalho Ortigão par Eça et dispersé en partie ? Dans la préface de *A Capital*, José Maria commentait les documents venant du Brésil en précisant : « Era de facto uma segunda forma de *A Capital*, com cerca de cem páginas impressas, corrigidas, refundidas ... »¹. Or le livrinho ne compte que 80 pages et le deuxième exemplaire (*livrinho II*) corrigé et refondu par l'auteur n'en compte plus que 70.

Le Professeur Fagundes Duarte fait également cette remarque dans l'introduction de l'édition critique de *A Capital*². Il avance trois hypothèses :

1— que les pages manquantes (81 à 100) « tenham sido enviadas para publicação, dando assim origem ao fragmento de imprensa de 1881, publicado na inencontrável *Folha Nova* »³. Cependant, cette hypothèse ne tient pas car Irène Fialho a retrouvé à la Bibliothèque Publique Municipale de Porto une collection complète du journal *A Folha Nova* couvrant les années 1881/82. Les quatre publications parues en feuilleton du 28, 30, 31 mai et 2 juin de 1881⁴ proviennent effectivement du *livrinho* mais ne correspondent pas aux pages manquantes. Elles s'arrêtent, comme lui à la page 80 (il manque même quelques lignes pour aller jusqu'au bout). Il en va d'ailleurs de même de la publication en 1900 de cet extrait dans la revue *Brasil-Portugal*.

2 — que « se tais folhas tivessem existido e desaparecido até 1881, como teria José Maria d'Eça de Queirós tido conhecimento delas em 1924 ? »⁵. La réponse à cette question se trouve résolue en grande partie par les feuilles imprimées évoquées plus haut.

3 — que les pages manquantes correspondent au fragment E de 22 pages, ce manuscrit pouvant être la copie des pages disparues.

Ce qui amène le Professeur Fagundes Duarte à conclure : « Porém, uma coisa é certa : essas hipotéticas folhas não são disponíveis nem como tais, nem em eventuais reproduções de imprensa, pelo que não vale a pena pensar mais nelas ».⁶

Une autre hypothèse peut être retenue : Eça de Queiroz racontait dans sa correspondance qu'un typographe peu scrupuleux avait procédé à une impression clandestine à destination du Brésil :

Quando o Chardron imprimiu os primeiros capítulos de *Capital* (que não foi por diante) houve um tipógrafo, a quem estava dado o serviço dessa composição, que procurava sempre atrasá-la;

¹ Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, p. 8 de la préface.

² Queirós, Eça de, *A Capital !*, 1992, *op. cit.*, p. 40 et 42.

³ *Ibid.*, p. 40. « Guerra da Cal, citando Castelo Branco Chaves, refere a existência de um fragmento do romance, publicado (como folhetim ?) sob o título de « A Herança », no jornal « A Folha Nova » de 28 de Março, 30-31 de Maio, e 2 de Junho de 1881 ». [...] Porém, como não foi possível, nem a Guerra da Cal nem a mim próprio, encontrar qualquer exemplar deste periódico... ».

⁴ Fialho, Irène, « Uma "Herança" perdida ... e um filho prodigo », *Leituras*, Revista da Bibliotheca Nacional, n° 7, Out. 2000, Abril 2001.

⁵ Queirós, Eça de, *A Capital !*, 1992, *op. cit.*, p. 43.

⁶ *Ibid.*

e averiguações feitas, descobriu-se que este hábil retardava expressamente o trabalho para ter tempo de mandar para o Brasil, para outro hábil, as folhas à maneira que se imprimiam: deste modo aparecia no Brasil uma *Capital* de contrafação, antes de lá chegar o original.¹

Ces 13 pages pourraient, éventuellement, être les derniers témoins de cette supercherie.

Enfin, une dernière éventualité peut être avancée qui semble, à vrai dire, la plus probable. Au mois de juin 1878, Eça écrivait à son éditeur : « que V. Ex^o ordene à Typografia que imprimam já 6 ou 8 folhas ao acaso da *Capital* - e que me mas mandem por eu calcular que quantidade de manuscrito corresponde a cada página impressa no tipo destinado as *Cenas* »².

Les pages imprimées correspondent bien aux trois chapitres en possession de Chardron ce qui permettait de fait au typographe de faire un premier essai. D'autre part, cela expliquerait le désordre dans la numérotation des pages ainsi que le peu de soin apporté au cadrage. En effet, la numérotation de ces pages d'épreuve n'est pas complètement cohérente : la première porte le numéro 92 et s'enchaîne logiquement jusqu'à la page 98. La suite est moins logique comme on peut le voir sur le tableau : à la page 100 succèdent 111, 112, 113 puis on repasse à 104 et 105. Cet ordre semble aléatoire car, si on les remet dans l'ordre de leur numérotation, les textes ne s'enchaînent pas correctement.

Par ailleurs, le tableau de la page précédente, permet de voir comment les épreuves d'imprimerie s'articulent avec la liasse *fameq 1-1*. A partir de la page 135, on se trouve en terre inconnue : c'est là le terme du fragment E et donc de la troisième forme inachevée. En laissant de côté les épreuves d'imprimerie qui nous ont déjà posé question, quelle est l'origine des pages 135A ainsi que 143a, b et d ? Il ne faut pas chercher bien loin pour s'apercevoir que ces textes qui servent d'ajustement ont été récupérés dans la copie de la première version de *A Capital* (*fameq 1-2*). C'est ainsi que la page 135A est la récupération de la page 62 de *fameq 1-2* et que la page 143a, b et d (feuille c absente) proviennent à leur tour des pages 69, 70 et 71 de cette même liasse.

Nous nous trouvons donc en présence, dans cette liasse, de plusieurs niveaux de texte. Si nous résumons en consultant le tableau ci-dessus : nous avons une copie de la troisième version de *A Capital* pour la majeure partie (*fameq 1-1*) mais également pour combler les manques, copie de la première version de *A Capital* (*fameq 1-2*) auxquelles il faut ajouter ces 13 preuves d'imprimerie issues de la deuxième version (*F2*).

Reste à examiner le problème de la modification du chapitre III. Pourquoi le Professeur Fagundes Duarte en a-t-il modifié l'articulation ? Rappelons que dans la publication de 1925, le chapitre II s'achève sur le départ d'Artur pour Lisbonne (p. 168³). Dans l'édition critique, ce chapitre va jusqu'à la page 174 pour le faire correspondre avec la fin du déjà cité fragment

¹ Queiroz, Eça de, *Correspondência*, *op. cit.*, p. 306, lettre à Ramalho Ortigão.

² *Ibid.*, p. 198, lettre à Ernesto Chardron.

³ Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*

E, c'est-à-dire à l'arrivée à Lisbonne. Or dans ce fragment E (troisième forme inachevée), l'auteur n'a pas introduit de coupure au moment du départ d'Ovar. Le Pr. Fagundes Duarte s'est donc aligné sur la nouvelle position de l'auteur qui consiste à initier le chapitre III au moment où le train entre en gare de Lisbonne. La question est donc plutôt : pourquoi José Maria et Alberto, en possession des mêmes documents, ont pris la décision d'arrêter le chapitre II au départ de la gare d'Ovar ? La seule éventualité serait de se dire qu'ils ont souhaité s'aligner sur un découpage plus ancien : celui de la première version de *A Capital* (*fameq 1-2*).

On voit donc que, jouant sur les différentes strates de *A Capital*, Alberto et José Maria n'ont pas hésité à chercher sous le dernier texte, la trace de textes précédents pour les aider à élaborer une œuvre cohérente... à leurs yeux du moins.

2-4. Métamorphoses

De la page 9 à la page 93, copie de la main d'Alberto, et de la page 111 à 126 concernant celle de José Maria (*fameq 1-1*), on ne dénombre pas moins de 34 pages avec de nombreux passages supprimés, parfois même la moitié de la page. On observe également qu'un texte copié une première fois, profondément remanié avec de nombreux passages supprimés, est copié à nouveau pour être introduit dans le texte.

Toutes ces manipulations ne sont pas gratuites, elles répondent à une logique : la suppression d'un personnage bien embarrassant, *a prima Christina*. Ce personnage qui ne dépasse pas le stade du chapitre III doit être abandonné (à regret déclare José Maria dans la préface de *A Capital*¹), pour une plus grande cohérence du texte, du moins c'est la solution adoptée. Elle a, la plupart du temps, obligé les deux frères à effectuer une double copie. C'est ainsi que le texte amputé de certains passages est à nouveau recopié : exemple des pages B41 et p. 40 .

Cependant, que faire de tous les dialogues attribués à la *prima Christina* et qui contribuent au bon déroulement de l'intrigue romanesque ? Par un tour de passe-passe, ces dialogues, avec un certain nombre de modifications vont être affectés à *la tia Sabina*.

Le Pr. Fagundes Duarte démontre à quel point cette gymnastique a pu être laborieuse². Il n'est pas sûr, cependant, que cela ait demandé une si grande gymnastique car dans le *livrinho*, ces dialogues ou caractéristiques étaient antérieurement (avant que l'auteur ne modifie cette deuxième version), attribués à la *tia Sabina*, juste retour des choses, si l'on peut dire !

¹ *Ibid.*, p. 28.

² Queirós, Eça de, *A Capital !*, 1992, *op. cit.*, p. 49.

<i>O livrinho</i>	Édition critique	<i>fameq 1-1</i>
– Já tens o teu bahusinho no quarto, disse a tia Ricardina, entrando. Vá lhe mostrar o quarto, mana Sabina, a mana que tem pernas ! Que eu !... p. 23.	– Vai, Cristininha, vai-lhe mostrar o quarto – tu que tens pernas...p. 118.	E Ricardina, baixando a voz: – Vá, mana Sabina, vá mostrar-lhe o quarto, já que tens perna. p. 38.
Sabina as vezes, para o distrahir, levava-o ao quintal vêr a criação: ia mostrar-lhe os coelhinhos novos... p. 29.	Cristina...as vezes para o distrahir, ela levava-o a ver « a sua familia » : os coelhos pulavam.... p. 124.	As vezes, para o distrair, Sabina levava-o ao quintal, ver a criação: os coelhos novos pulavam... p. 43.

Dans l'édition critique, *a prima Christina*, victime en quelque sorte, de ces manipulations, sera bien entendu réhabilitée *in extenso*... Mais il y a eu un antécédent. On trouve en effet, en marge des copies des deux frères, une copie de la main de Maria, fille aînée de l'écrivain, intitulée : *A Prima Christina*.

Il ne faut pas oublier que Maria était l'aînée des enfants. À ce titre, et probablement aussi de par son caractère, elle jouissait d'une certaine autorité. Il est fort probable que ses frères ont dû souvent la consulter, même si on trouve moins de participation écrite de sa part.

La copie dont nous disposons, document inédit qui se trouve dans les archives familiales de Tormes, n'a pas été répertoriée dans la bibliographie du Pr. Guerra da Cal. Lors de leur rencontre, D. Maria n'y a, semble-t-il, pas fait allusion à moins que cette copie ne soit plus tardive. Ce texte de 196 feuillets, dont les pages éparpillées mais heureusement numérotées ont été retrouvées en deux fois, a été authentifié par le fils de Maria, D. Manuel. Son écriture grande, arrondie, étalée, très liée, est facilement reconnaissable. La copie débute p. 75 de la publication de 1925¹ : « o ano seguinte levou outro R... » et se prolonge jusqu'à la page 140 quelques lignes avant la fin de la lettre de Damião. Cela pourrait signifier que quelques pages ont été perdues mais ce n'est pas le cas. En effet, Maria signale sur la dernière page : « falta um folhete c/paginas coladas e o fragmento E todo ».

Contrairement à la copie de ses frères, elle n'entre pas en contradiction avec le manuscrit mais le recopie quasiment dans son intégralité, intégrant tous les passages supprimés concernant *a prima Christina*. Le but est, semble-t-il, de ne pas laisser tomber dans l'oubli, un personnage féminin nouveau et attachant : « uma figura tocante de rapariga

¹ Cette copie correspond à la troisième version inachevée de *A Capital*.

da provincia », comme la décrit José Maria¹. Elle conserve également le prénom de *Clara* pour la belle inconnue du train ainsi que la lettre tombée sur le quai de la gare.

Cependant, une autre censure s'exerce, celle qui la pousse à éliminer des éléments de phrase qui lui semblent scabreux ou blasphématoires. C'est ainsi que la suite de la phrase citée plus haut « o ano seguinte levou outro R », est la suivante : «...e pelas férias, quando Coimbra começava a ficar deserta, achou-se com oito mil réis e uma sífilis ». Mais la syphilis disparaît du texte de Maria.

De la même manière, on note la suppression du poème que Artur lit à Rabecaz :

Luze o novo arrebol!
Em vez do templo, o livro! Em vez da estola a pena
Ao perfume do incenso, prefiro o da vermina
Prefiro à hóstia, o sol!

Si elle ne couvre pas la totalité de *fameq 1-1*, cette copie offre l'avantage de restituer une grande partie des passages concernant non seulement *a prima Christina et Clara* mais elle récupère également quelques éléments de phrase supprimés par ses frères et double ainsi le déchiffrement d'un manuscrit particulièrement difficile à lire.

D'autres coupures et modifications sont dues à la présence de cette figure anonyme, *senhora do vestido de xadrez*. Pourtant, dès la première version *F1*, Eça de Queiroz a appelé cette belle inconnue *Clara* pour la personnaliser : « como não sabia o seu nome, poz-lhe o nome de Clara, Clara de que ? Um romance de Balzac sugeria-lhe o de Clara de Borgonha, que tem um nome histórico mas um quadro de romance ofereceu-lhe outro nome, vagamente poético, proprio de legenda : D. Clara d'Além Mar »². Par la suite, dans le *livrinho* (p. 55), il écrit encore : « para a personalizar mais definitivamente, deu-lhe o nome de Clara : Clara tornou-se a sua musa, a sua inspiração, o centro do seus desejos... ».

Dans la troisième forme inachevée, la belle inconnue du train devient *Clara* par le mystère d'une lettre recueillie par Artur sur le quai de la gare d'Ovar. Elle change également de costume et se retrouve parée de « *um vestido de flanela azul* », ce qui lui retire sa principale caractéristique ainsi que la charge symbolique qui peut y être attachée³. Pourtant, les deux frères s'emploieront à pérenniser les premières caractéristiques de ce personnage : *o vestido de xadrez* ou bien *Ella*, et supprimeront systématiquement le nom de *Clara* chaque fois qu'il apparaît, comme si celui-ci était attaché à la dernière version du roman. Le Pr. Fagundes Duarte va dans cette direction en expliquant que la suppression du nom de *Clara* allait de pair avec la suppression du passage concernant la lettre tombée sur le quai de la

¹ Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, p. 28 de la préface.

² *fameq 1-2*, p. 35.

³ « Cette appellation symbolique que lui confère Artur, est en même temps une personnification de son échec ("xadrez" étant à la fois le tissu à damiers ou écossais et le jeu d'échecs) ». Petit, Lucette, *Le Champ du Signe dans le Roman Queirosien*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 227.

gare : « apagou a partir daqui todas as citações daquele nome, facto que o obrigou a substituí-lo por perífrases do tipo “senhora do vestido de xadrez” »¹.

Nous voyons cependant qu’il n’en est rien et que cette appellation de *Clara* était en fait beaucoup plus ancienne. Ce prénom devait du reste tenir à cœur au romancier puisque nous le retrouvons dans la Correspondance de *Fradique Mendes*².

Il figure également dans *A Tragédia da Rua das Flores* où Genoveva explique à Vitor qu’elle avait une vieille nourrice de Trás-os-Montes qui lui racontait des légendes, des contes :

É bonito, não é verdade? Depois havia uma princesa que o via, que se [e]namorava, não me lembra: mas o mais lindo era outro que às vezes eu recito a mim mesma, acho [que] tem um *chic* especial:

Quem me quer a mim servir
Quem quer o meu pão ganhar
Me vá levar esta carta
A D. Clara d’Além-Mar

É uma princesa que está numa torre, uma coisa assim... Às vezes a gente fica com estas recordações de pequena, que mesmo através de viagens, de países, nunca esquecem...³.

Plusieurs passages concernant le personnage d’Albuquerquezinho sont supprimés puis étrangement réintégrés dans la marge par José Maria sans modifications⁴ :

E ao lado do peitoril da janela, estendendo os seus braços agaloados, o Albuquerquezinho berrava n’um accesso :

– Orça o barlavento ! Cerra os traquetes da gavea ! Fogo !

Um sopro de locoura parecia correr n’aquella andar de casa, enquanto em baixo...

Il semble qu’il y ait eu, initialement, une première démarche, visant à supprimer ou en tout cas à minimiser ce personnage peut être désigné comme irrévérencieux car portant ombrage à cet illustre héros de l’histoire du Portugal, grand navigateur et vice-roi des Indes. Il est vrai, et nous y reviendrons plus longuement, que *Albuquerquezinho* prend, dans cette liasse, une amplitude dans la démesure, si ce n’est dans la folie, qu’il n’avait pas encore dans les versions antérieures (*F1* et *livrinho*).

Cette suppression pourrait également, à l’instar des personnages précédents, avoir pour but d’aplanir les différences de niveau entre les versions 2 et 3 afin d’introduire plus d’homogénéité dans le traitement des personnages.

¹ Queirós, Eça de, *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 45.

² Queirós, Eça de, *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, Edição Crítica, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2014. Quatre lettres à « Clara », n° IX, XIII, XVI et XVII, successivement p. 253, 289, 317 et 325.

³ Queiroz, Eça de, *A Tragédia da rua das Flores*, Lisboa, Livros do Brasil, 2018, p. 271-272 avec rappel des mêmes vers p. 277.

⁴ *fameq 1-1*, p. 76.

Quoiqu'il en soit, les deux frères sont apparemment revenus sur cette décision et *Albuquerquezinho* avec toute son originalité, sera finalement englobé dans la publication.

Les suppressions relevées ne correspondent pas toujours à un personnage précis mais peuvent résulter d'une censure tant morale que religieuse. C'est ainsi que tout le passage consacré au Christ d'Ary Sheffer¹, est entièrement supprimé :

[...] o indivíduo atacava Ary Sheffer, a sua concepção plástica da figura de Cristo...

– Toda a plástica da legenda cristã deve ser alterada ! – disse uma voz indolentemente.

Era dum sujeito, que enterrado numa poltrona agarrava o pé com as duas mãos.

– Toda !, exclamo o de fato claro. O Cristo deve ser pintado realistemente, como era : o Cristo de Ary Sheffer é ridículo : bonito, muito lavado, com os cabelos bem penteados apartados ao meio, a túnica bem escovada, o olhar amorosamente erguido... Parece que o Redentor acaba de sair, de se pentear no Godefroy, e está namorando para a janela do Universal...

Riram.

– Eu, continuava o outro exaltado, pintava-o afogueado e queimado pelo sol de Síria, com a barba esquelética, os olhos inflamados da irradiação do deserto, a túnica com marcas de suor e de azeite, e todo cheio de vermina. De resto Jesus devia ser medonho- uma vez que encarnava todas as misérias e as deformidades humanas.

Artur conteve-se para não aplaudir.

C'est d'autant plus curieux que ce passage avait été conservé dans la version antérieure (*fameq 1-2*).

On relève également p. 19, la déclaration de Damião : « está superabundantemente provado que o Ente supremo é uma peta vergonhosa » est remplacée par : « está superabundantemente provado que não há nada lá no céu ». La phrase se résume dans l'édition critique à : « está superabundantemente provado que não há nada lá no céu »² : elle n'a pu être corrigée faute du manuscrit correspondant.

Dans le même registre, un poème que Artur lit à Rabecaz cité plus haut, prend le même chemin³ :

Luze o novo arrebol!
Em vez do templo, o livro! Em vez da estola a pena
Ao perfume do incenso, prefiro o da vermina
Prefiro à hóstia, o sol!

¹ Queirós, Eça de, *A Capital !*, 1992, *op. cit.*, p. 207-208, et p. 174-175 *fameq1-1*.

Ary Scheffer est un peintre français d'origine hollandaise de la première moitié du XIX^e siècle. Son inspiration romantique a provoqué les sarcasmes d'Eça de Queiroz. Par exemple dans *A Tragédia da Rua das Flores*, la critique du tableau *O Beijo de Judas* : « O Cristo convencional, sempre com a barba bem penteada, o cabelo bem apertado : se não diria que O Redentor vem do Godefroy. ». *A Tragédia da Rua das Flores*, Lisboa, Moraes-Editores, 1980, p. 212.

² *Ibid.*, p. 105.

³ *Ibid.* p. 141.

Il est remplacé par ¹ :

A hora já soou, a Aurora vem...
Baqueia a realeza!
E já se ouve na cidade alèm,
Rugir a Marselhesa!

Cette strophe est un extrait de *Ode à Liberdade*, lue plus tard à Melchior². Dans la copie, la première version est également d'abord copiée puis supprimée à l'aide d'une bande de papier collée sur le support (cela donne les deux pages identiques 73 et 73a).

Autre suppression : la description de Mercedes qui se penche à la véranda de l'hôtel³. Si « o seu pescoço muito branco », est conservé, le commentaire qui l'accompagnait « bom p'ra beijar » est rigoureusement évacué.

À l'inverse, on peut noter des ajouts : certains sont minimes à l'échelle d'un mot, d'une ponctuation, mais cela peut prendre des proportions plus importantes tel un passage décrivant l'oratoire des tantes d'Artur, rajouté dans la marge de la page 61 par José Maria. Ce paragraphe se trouve pages 100 à 101 de l'édition de 1925 :

Foi ao oratório. Em cima de uma antiga cómoda com fecharia de metal, erguia-se um alto crucifixo enegrecido dos anos, e em redor apinhava-se toda uma corte celeste, de barro, de massa e de madeira...Uma lamparina ardia perpétuamente aos pés do crucifixo, e naquela alcova abafada, o reflexo da torcida punha uma vaga claridade mística em redor, na auréola pálida de uma santa, no dourado lívido de um menino Jesus, na brancura de uma renda de toalha, na encadernação canónica de um velho in-fólio. Errava um cheiro adocicado de junquilhos secos, de cera e de maçã camoesa... Artur arrebatou a lamparina, deixando os santos nas trevas; e todo o resto da noite, aquele pavio devoto, habituado a erguer a adoração da sua luzinha para o ventrozinho do menino Jesus, ou para o burel de Santo António, alumiou as páginas cheias dos gritos da Paixão, e das rebeliões da Dúvida.

Dans le manuscrit (*o livrinho*) ainsi que dans la version critique, le passage est le suivant :

...foi ao oratório, arrebatou a lamparina, deixando os santos nas trevas; e todo o resto da noite, aquele pavio devoto, habituado a erguer a adoração da sua luzinha para o ventrozinho do menino Jesus, ou para o burel de Santo António, alumiou as páginas cheias dos gritos da Paixão, e das rebeliões da Dúvida.⁴

¹ Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, p. 113.

² Queirós, Eça de, *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 199.

³ *Ibid.*, p. 185 et *fameq 1-1*, p. 139.

⁴ *Ibid.* chapitre I, p.133.

Toute la description de la commode est un apport exogène que l'on retrouve en fait dans *fameq 1-2*¹ où il a été récupéré. Pour quelle raison ? Il n'y en a pas de valable, à peine peut-on suggérer que José Maria appréciait particulièrement le développement concernant cet oratoire et qu'il ait personnellement regretté que son père l'ait supprimé.

fameq 1-3 : Cette liasse qui prend la suite de la liasse *fameq 1-1* avec seulement une page manquante (p. 191 – début du chapitre IV) va de la page 192 à 582 : elle correspond à la seconde partie de la deuxième version de *A Capital* (F2) à savoir, avec les lacunes et les manipulations signalées, la suite du *livrinho* augmenté du *fragment E* et des 11 pages imprimées qui font la jonction. La continuation de la pagination entre *fameq 1-1* et *fameq 1-3* montre de façon irréfutable l'agencement des manuscrits retenu par José Maria et Alberto en vue de la publication. D'autres interprétations suivront et pourront être discutées ; mais pour les deux frères, l'enchaînement entre ces deux manuscrits semble indiscutable².

Cette liasse de dimension légèrement inférieure aux deux précédentes (28x21 cm) est, à la différence des autres, entièrement de la main d'Alberto. Quelques pages sont détériorées, il semble qu'elles aient pris l'eau (p. 171 à 191). Elle apparaît comme un long fleuve tranquille après les agitations de la version antérieure (*fameq 1-1*). Il faut dire que le manuscrit d'Eça de Queiroz lui-même, est une copie assez soignée comportant peu de corrections de sa main (à l'exception des premières pages).

La copie d'Alberto se révèle donc plus aisée à lire, et il a eu certainement moins de mal à la déchiffrer mais cela n'exclue pas pour autant des modifications. Il n'y a pas, à proprement parlé, de grandes amputations, seulement quelques passages supprimés que nous allons signaler. Il existe en revanche une multitude de petites corrections. Le Professeur Fagundes Duarte les a évaluées pour l'ensemble de la publication de 1925 : « Mais de quinze mil variantes entre o original e o texto divulgado... »³. Il les détaille par la suite : elles peuvent résulter de modifications de l'orthographe, de la ponctuation, élimination des répétitions, etc. J'ajouterai : préférences personnelles également pour un terme plutôt qu'un autre, toujours dans l'intention d'améliorer la forme pour la rendre plus harmonieuse.

Mais les modifications les plus importantes de cette liasse, proviennent, comme dans la précédente, d'une censure morale ou religieuse. En guise d'exemple, p. 532, pendant la procession du Pálio, le passage suivant est supprimé : « E então, a figura dum irmão, que marchava, dum modo austero e solene, ao pé do pálio, com a sua tocha erguida, atraiu-o

¹ *fameq 1-2*, p. 13.

² « *A Capital*, conforme vem publicada no presente volume, consta de duas partes: a primeira é formada daquelas 80 páginas impressas, elevadas pelas emendas a cerca de 200, a segunda parte é de novo a forma primitiva, mas recopiada— e, para meu Pai, copiar é já emendar, modificar, refundir ! ». Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, p. 30.

³ Queirós, Eça de, *A Capital*, 1992, *op. cit.*, p. 64.

instintivamente: e como o irmão voltou a face para a gente ajoelhada, Artur, boquiaberto, reconheceu o Videirinha ! »¹.

La visite d'Artur dans le cimetière d'Oliveira d'Azeméis est également propice à quelques éliminations : « [...] batendo sobre o seu coração para arrancar dele a emoção, como uma pederneira quando se necessita uma faísca. Mas o seu coração como um mau silex [...] »².

Ou encore :

[...] porque não acreditava que a alma se separasse do corpo para uma vida transcendente : tudo o que fora ela estava ali, sob a lousa e as ervas duras : a terra cobria, iniludivelmente, o seu corpo, a sua inteligência, a palavra, a consciência, a parte de essência divina que havia nela : nada escapara para regiões transcendentais : ali jazia o corpo, com ele a alma – e de ambos se alimentam as ervas altas.³

De même, le souvenir de ses amours avec Concha⁴, est impitoyablement censuré :

[...] e logo as mãos dele – aquelas mãos que agora se apoiavam às grades da sepultura, que iam daí por diante, de novo, pisar linhaça num almofariz – as mãos, trémulas, iam logo acariciar os globos brancos dos seus seios...⁵

La lettre annonçant la fin de la *tia Sabina* était initialement envoyée par Albuquerquezinho. Elle est finalement remplacée par une missive attribuée au pharmacien Vasco.

Cela nous ramène aux observations amorcées dans la liasse précédente (*fameq 1-1*), à savoir une attitude contradictoire envers le personnage d'Albuquerquezinho, tantôt effacé, tantôt ramené sur le devant de la scène. Le fait d'avoir conservé finalement les passages où la folie d'Albuquerquezinho était mise en exergue, ne permettait plus, semble-t-il, de lui attribuer cette lettre à la fois touchante et pleine de bon sens.

¹ *Ibid.*, p. 381.

² *fameq 1-3*, p.575.

³ *fameq 1-3*, p. 580.

⁴ Notons d'ailleurs la dimension obscène du prénom, désignant le sexe féminin dans la littérature pornographique de l'époque, les « Leituras para homens » avec lesquelles l'auteur a su dialoguer également.

⁵ *Ibid.*, p. 579.

Albuquerquezinho - manuscrit F2 p. 216 verso	Vasco - p. 503 de <i>fameq 1-3</i>
<p>Sr Arturzinho :</p> <p>A Sabininha está mal, muito mal. Diz o doutor que está para dias, e a pobrezinha, a sua teima é ver o Arturzinho. Conta os dias e as horas, e só pede a Deus que a não mate sem que o menino volte. Pode imaginar o que isto nos aflige e contamos que venha quanto antes para os fins competentes.</p> <p>Seu amigo, bem infeliz</p> <p>Albuquerque</p>	<p>Meu prezado amigo :</p> <p>Sua tia Sabina está mal, mesmo muito mal. Diz o Dr Azevedo que está por dias e a pobre senhora teima em ver o meu amigo. Conta os dias e as horas, e só pede a Deus que a não leve sem que volte « o menino ». Pode o meu prezado amigo imaginar o que isto nos aflige e contamos que venha quanto antes, para os fins competentes.</p> <p>Creia, meu prezado amigo, na estima do</p>

C'est dans le même esprit que, page 559 de la copie, le passage original est barré. On trouve en revanche, dans la marge, de la main de José Maria, un paragraphe plus développé que l'on peut entièrement lui attribuer car on n'en trouve nulle trace ailleurs. Ce passage tend à renforcer au contraire le côté imprévisible d'Albuquerquezinho. On voit bien qu'il y a une tentative de « lissage » du personnage orienté une fois pour toute vers la perte de lucidité.

<i>fameq 1-3 p. 559</i>	Edition critique p. 394
<p>O próprio Albuquerquezinho parecia outro : abandonara as esquadras internacionais, e, desinteressado mesmo das suas « paciências », errava pela casa soturnamente, muito enervado, olhando Artur de revés e rosnando entre os dentes : « Mau pirata !, mau pirata ! ». E não podendo suportar o arrastar fúnebre daqueles serões, Artur, mal acabava o jantar, escapava-se....</p>	<p>À noite, o Albuquerquezinho ainda vinha, com o « Comércio do Porto » no chapéu, fazer as suas paciências : mas tinha um ar tão arrenegado e tão impertinente – que apenas o sentia na escada, Artur escapava-se...</p>

Il n'y a pas d'explication à ces modifications dans la préface de *A Capital* de 1925. Si le cas de *Cristina* est volontiers évoqué, le personnage d'*Albuquerquezinho* ne fait l'objet d'aucun commentaire. À peine peut-on déduire des explications de José Maria¹ : « um personagem é completamente modificado » (cela peut être effectivement *Albuquerquezinho* mais aussi bien *a senhora do vestido de xadrez*) « e outro, totalmente novo, surge inesperadamente. É uma figura tocante de rapariga da província, *Cristina*, que vem pôr no todo um pouco amargo do romance, uma nota fresca de simplicidade e de doçura enternecida ».

¹ Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, p. 25.

À la lumière de ces quelques exemples, on est loin, comme on peut le voir, des quelques modifications que José Maria signalait dans la préface : « todos estes manuscritos me passaram pela mão : decifrei-os, li-os, copiei-os, apresenta-os hoje ao público, textualmente, com pouco mais do que uma leve revisão de pontos e virgulas, alguma repetição eliminada, um ou outro corte, aqui e alè... »¹.

Ce n'est pas le travail effectué sur *fameq 1-3* en soi qui est important. De fait, il est même moindre que dans la liasse précédente, le manuscrit étant à la fois plus clair et plus homogène comme nous l'avons déjà souligné. Mais c'est le raccordement des deux liasses de niveau différent qui pose un problème : *fameq 1-1* étant à un stade de rédaction plus élaboré que *fameq 1-3*. C'est pourquoi il ne faut pas sous-estimer l'ampleur des modifications ni des suppressions : *a prima Cristina, o Albuquerquezinho* dans sa dernière incarnation et dans une moindre mesure, *a senhora do vestido de xadrez*, infléchissent le sens et la portée du roman. Leur suppression ou leur modification, dans cette liasse, ne permettent plus de voir sur quel terrain Eça de Queiroz avait l'intention de nous amener.

En résumé, le travail des héritiers a permis de retrouver le texte original, pas entièrement toutefois, puisque, comme nous l'avons vu, certaines parties ont disparu. Mais l'intérêt de ces copies, outre le fait d'être le seul témoin de pièces désormais égarées, est de montrer les coulisses de cette publication posthume : de quelle manière a été classée, retrouvée, déchiffrée cette masse de documents dont on voit bien par les pages intercalées, les notes, témoignant des hésitations et des recherches, que nous avons recueilli un travail de fond dont il ne faut pas minimiser l'importance et dont les chercheurs bénéficieront par la suite.

Les deux frères prétendaient toucher seulement à la forme (dont José Maria soulignait la moindre importance : « toda uma obra, lançada ao papel no primeiro jacto da inspiração, mas completa na sua structura definitiva, na sua intenção »²). Dans cette perspective, on peut comprendre le premier travail effectué sur *fameq 1-2*, essentiellement un toilettage du texte. Mais la difficulté à surmonter en faisant le choix de raccorder deux textes de niveau différent (après tout, ils auraient pu opter pour le raccordement plus logique du *livrinho* avec *fameq 1-3*) les a conduits à outrepasser largement la règle de conduite qu'ils s'étaient fixée, qui était, rappelons-le, une amélioration de la forme.

O Baptizado de Artur

Contrairement aux documents que nous venons d'étudier, ce dernier est un manuscrit autographe de 6 pages écrites au crayon recto-verso, de dimension 23,5x18,5 cm. À l'origine

¹ *Ibid*, p. 21.

² Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, p. 9 de la préface.

(quand il se trouvait encore à Tormes), il se trouvait à l'intérieur d'une feuille jaune semblable à celles du manuscrit *O Conspirador Mateus*. Le titre et la numérotation sont de la main d'Alberto¹. Curieusement, ce manuscrit est décrit par le Professeur Guerra da Cal comme étant écrit à l'encre² et il est classé parmi les manuscrits subsidiaires inédits de *A Capital* sans autre commentaire quant à sa place éventuelle dans la genèse du roman. Il se trouve à présent à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne sous la cote : E1/231 et a été publié dans l'ouvrage de Carlos Reis et Maria Rosário Milheiro en 1989³. Il existe également à la fondation, une copie de D. Maria : 11 pages recto écrites à l'encre ainsi qu'une version dactylographiée.

Ce manuscrit a donné lieu à des appréciations diverses. Le Professeur Fagundes Duarte le place en tête des manuscrits de *A Capital* sous la cote Ms0 et le décrit comme « uma narrativa muito primária de uma scena doméstica por ocasião do baptizado de Artur Corvelo »⁴. Il souligne surtout le fait que l'écriture est d'un premier jet « que o autor tencionaria aperfeiçoar em campanhas posteriores »⁵. Et il conclut : « sou levado a crer que constituiria a parte inicial, gorada, de uma primeira redacção do romance »⁶. Il est vrai qu'un baptême incline assez naturellement à placer cet épisode parmi les premiers manuscrits de *A Capital*, peut-être même un simple brouillon à l'origine du roman, d'autant que l'on ne retrouve par la suite, dans les différentes versions, qu'une simple allusion à cet événement⁷. Ce serait un épisode ancien, abandonné par la suite.

Carlos Reis et Maria Rosário Milheiro en ont une vision plus nuancée. S'ils qualifient ce texte de « [...] o típico episódio inicial de um romance de que Artur será o protagonista »⁸, ils ne le situent pas comme point de départ des différentes versions du roman. Ils pointent surtout du doigt le caractère hybride de ce document avec d'une part « um estágio de elaboração muito adiantado » concernant les caractères, l'action et les dialogues avec des caractéristiques stylistiques queirosiennes comme : « [...] a utilização do advérbio, [...] o recurso ao discurso indirecto, [...] uma sinédoque de incidência caricatural »⁹. Et ils ajoutent d'autre part qu'il s'agit-là d'un texte « não passado a limpo, semeado de emendas, com todo o aspecto de ser uma primeira redacção desenvolvida »¹⁰. On retrouve dans ce texte, soulignent encore les deux auteurs, un procédé cher au romancier : celui de mettre au départ

¹ Ceci a été confirmé par la famille.

² Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, *op. cit.*, p. 429.

³ Reis, Carlos ; Do Rosário Milheiro, Maria, *A Construção da Narrativa Queirosiana*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, Lisboa, 1989.

⁴ Queirós, Eça de, *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 99 : « [...], ainda Artur não fora baptizado já o bom Manuel Corvelo, decidira economizar com método... ».

⁸ Reis, Carlos ; Do Rosário Milheiro, Maria, *op. cit.*, p. 173.

⁹ *Ibid.*, p. 172.

¹⁰ *Ibid.*

une séquence narrative « destinada a caracterizar em retrospectiva o protagonista »¹. C'est cette caractéristique qui conduirait à penser que : « [...] o manuscrito « O Baptizado de Artur » corresponderia ao início do romance, obedecendo a essa tão característica estrutura de articulação episódio inicial//analepse de caracterização »².

L'analyse de ce document met donc en évidence une élaboration du style et une construction des personnages assez avancée qui laisserait penser, contrairement à la position du Professeur Fagundes Duarte, que ce texte se positionne plutôt dans les dernières phases d'élaboration de l'œuvre, même s'il nécessite encore quelques retouches pour atteindre son stade final.

En conclusion de cette étude, il ressort que cet épisode a été écarté de la publication de *A Capital* par les héritiers « substituído pelo episódio da chegada do comboio à estação de Ovar »³, déclaration un peu étonnante car Eça de Queiroz n'a laissé, à notre connaissance, aucune indication laissant penser qu'il abandonnerait la scène initiale à la gare au profit du baptême d'Artur. Aucune allusion au *Baptizado de Artur* ne figure également dans la préface de 1925, le texte étant pourtant bien connu des deux frères, Alberto l'ayant copié comme il est précisé plus haut.

Si l'on se penche sur le contenu du texte plutôt que sur la forme, l'hypothèse d'un texte de la dernière phase de *A Capital* trouve quelques justifications. En effet, dans les deux premières versions de *A Capital*, Artur a seulement deux tantes : Ricardina et Sabina, sœurs de son père Manuel Corvelo, toutes deux sans descendance. L'introduction de la *prima Cristina*, dans la dernière version, nécessite un ajustement familial. C'est ainsi que dans la dernière version inachevée (*F3*), on note l'apparition d'une troisième tante « que casara em Oliveira d'Azeméis e levará para a sua companhia as duas irmãos mais novas, Ricardina e Sabina »⁴. Plus loin, on apprend encore « Eram duas, Ricardina e Sabina; a mais velha, a tia Loló, morrerá física um ano depois do marido, e deixará uma filha, a priminha Cristina [...] »⁵.

Or dans *O Baptizado de Artur*, nous trouvons également cette troisième tante, c'est la plus vieille qui « casou rica em Oliveira d'Azemeis, levando para a sua companhia as irmãos Sabina e Ricardina... celebre pela sua beleza [...] »⁶. La présence de cette troisième tante dans les deux textes (*Baptizado de Artur* et *F3*) est un indice intéressant pour la datation mais il y en a d'autres.

Dans *O Baptizado de Artur*, la généalogie d'Artur est très élaborée : le grand-père d'Artur est prénommé Tancredo, son arrière-grand-père, Elmano et leurs différents parcours

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p.173.

³ *Ibid.*, p.173.

⁴ Queirós, Eça de, *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 99.

⁵ *Ibid.*, p.113.

⁶ *O Baptizado de Artur*, p. 6.

beaucoup plus détaillés encore que dans la troisième version (*F3*). Or même dans la dernière version de *A Capital*, ces protagonistes sont sans appellation. Cette tendance à sortir les personnages secondaires de l'anonymat en les prénommant, est en général le fruit d'un deuxième travail chez Eça de Queiroz. C'est ainsi que dans *F1*, le compagnon de Coimbra rencontré sur le quai de la gare n'a pas de nom : il est seulement « um sujeito de chale-manta e bonet escocez »¹. Dans *F2*, il deviendra : « um sujeito baixote, bochechudo, de bonet escocez »². Il ne faut pas oublier que Eça de Queiroz est un caricaturiste : il croque d'abord une silhouette, il crée des types représentatifs. Mais dans la dernière version, ce sujet apparaît enfin sous le nom de : « [...] – o Joãzinho Mendes, de Ovar, a quem chamavam em Coimbra, o chourizo [...] »³. Ces réflexions soutiennent l'idée que *O Baptizado de Artur* pourrait être, non pas un brouillon ancien mais un texte plus contemporain des derniers remaniements (*F3*) de *A Capital*.

Le fait même que le texte soit inachevé, montre la place dans laquelle il pouvait s'insérer comme une pièce de puzzle. Ce pourrait être, dans le chapitre I, une présentation plus dynamique voire plus imagée de la généalogie d'Artur. La dernière phrase est en effet : « E o seu filho unico é Manuel Corvello »⁴, ce qui permet d'enchaîner sur le rôle du père d'Artur dans son éducation⁵ et montre qu'il n'y avait pas autre chose à ajouter au texte de *O Baptizado de Artur* qui apparaît pourtant comme inachevé.

Toutefois, faute d'indication de l'auteur, la question reste ouverte. Le fait est cependant, comme le soulignent Carlos Reis et Maria Rosário Milheiro, que le texte tel qu'il se présente « [...] pode sem risco excessivo dizer-se que a sua inclusão num'*A Capital* acabada e publicada por Eça não ofereceria substanciais problemas de harmonização com o que dessa obra conhecemos [...] »⁶.

¹ *fameq 1-2*, p. 2.

² *livrinho*, p. 6.

³ Queirós, Eça de, *A Capital !, (Começos duma carreira)*, 1992, *op. cit.*, p. 95.

⁴ *O Baptizado de Artur*, p. 6. Et également : Reis, Carlos ; Do Rosário Milheiro, Maria, *op. cit.*, p. 206.

⁵ *Ibid.* note 123, p. 99.

⁶ *Ibid.*, p. 174.

Chapitre 3 - La publication de 1925

3-1. Préliminaires

Dans l'introduction de la publication de 1925, intitulée *Os últimos inéditos de Eça de Queiroz*, José Maria, anticipant les critiques, nous fait part de ses hésitations (alors même que les manuscrits ont été déchiffrés et probablement déjà copiés), invoquant les réticences de son père à voir publier des œuvres défectueuses¹. Est-ce une attitude ? Le fait est que ses doutes prennent seulement quelques lignes² alors que ses arguments occupent quatre pages ! Il s'étend en effet longuement sur les raisons qui l'ont conduit à publier les œuvres de son père : « Julgo, porém, que desde que assumi a responsabilidade de publicar este volume e os seis que se lhe devem seguir, era do meu dever vir dizer ao público por que o fiz e como o fiz. »³.

Nous avons déjà examiné le « comment » multiple et complexe de cette publication en étudiant l'ensemble des copies. Le « pourquoi » ouvre également un large éventail de perspectives. José Maria insiste tout d'abord sur la disproportion notable entre ce que son père a écrit et ce qui a été publié de son vivant (5 romans seulement) : « o pouco que publicou e o muito que escreveu ». Il invoque comme raison : « o seu feitio indiferente ao lucro, indiferente à popularidade... »⁴. De cette image paternelle un tant soit peu idéalisée, se profile l'idée d'un auteur écrivant pour le plaisir, ne recherchant ni gloire ni profit. Certes, Eça de Queiroz avait une vocation d'écrivain que nul ne songera à mettre en doute mais en ce qui concerne son indifférence à la gloire et au profit, la correspondance du romancier apporte cependant quelques nuances.

Alors qu'il ébauchait le projet de *A Batalha do Caia*, il écrivait à son ami Ramalho Ortigão : « Além do escândalo – quero dinheiro... Donc, résumons : choque eléctrico ao porco, e dinheiro para bebé (bebé c'est moi) »⁵.

Sans entrer ici dans le détail, car nous y reviendrons plus loin, la correspondance avec son éditeur Chardron, les discussions serrées concernant les contrats, ses idées avancées en matière de marketing, montrent assez qu'il était loin d'être détaché de l'aspect matériel de sa

¹ *Ibid.*, p. 36 : José Maria cite quelques réflexions d'Eça : « escrevendo a Oliveira Martins, chamava a *Os Maias* “um cartapácio extenso e sobrecarregado”, e falava de *A Relíquia* a Luís de Magalhães como de um “livreco defeituoso” ».

² *Ibid.* p. 36.

³ Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, p. 6 de la préface.

⁴ *Ibid.*, p.10.

⁵ Queiroz, Eça de, *Correspondência*, *op. cit.*, p. 210, lettre du 10/11/1878. Eça précise quelques lignes plus haut : « o enorme porco adormecido (refiro-me à patria) ».

production littéraire et d'ailleurs, ses problèmes financiers ne lui permettaient pas une telle désinvolture.

Quant à la gloire, une lettre adressée à son ami Ramalho Ortigão précise un peu sa pensée : « Peço por isso que provoque, tanto quanto puder, uma certa réclame : essa *réclame* é sobretudo útil para manter o meu nome na memória dos homens até a aparição das Cenas. »¹.

Il existe, cependant, une explication plus plausible à la rareté des publications : Eça de Queiroz était extrêmement perfectionniste et les œuvres remises en chantier, alors même qu'elles avaient déjà été publiées (comme c'est le cas pour *O Crime do Padre Amaro* ou *O Primo Basílio*), les corrections minutieuses sur les premières puis les deuxièmes épreuves d'imprimerie, le démontrent amplement. Et c'est bien ce perfectionnisme qui retardait voire anéantissait la publication de ses romans.

La seconde raison avancée par José Maria c'est que *A Capital* (mais également *A Tragédia da Rua das Flores* et peut-être même *O Conde d'Abranhos*) faisant partie d'un vaste plan qui finalement ne fut pas exécuté, était de ce fait, selon lui, obligatoirement destinée à être publiée. Ce n'est donc pas trahir l'auteur que de mener à terme un projet aussi largement avancé. Cet argument est à double face : il est difficile de miser sur le fait qu'un auteur ait le désir de publier tout ce qu'il a projeté. Il y a autant d'œuvres avortées, si ce n'est plus, que d'aboutissement dans l'acte d'écrire. La déception devant la concrétisation d'une idée guette de nombreux artistes et nous en avons quelques exemples illustres².

À cet argument contestable, José Maria ajoute le regret de laisser autant de personnages au fond d'un tiroir : « [...] e seria razoável sepultar no fundo duma gaveta todos esses pedaços de vida palpitante, pela simples razão de serem apenas primeiras formas... »³. Il argumente, pour faire bonne mesure, que la démarche serait égoïste : « [...] podíamos guardar para nós, egoístamente, a descoberta maravilhosa, todo este mundo que nos fora desvendado, criado por meu Pai... »⁴.

Se déplaçant ainsi du point de vue de l'auteur, au point de vue du lecteur, pour revenir à un point de vue plus personnel et plus intime, celui d'un fils découvrant l'œuvre d'un père qu'il a finalement peu connu (il n'avait que 12 ans quand son père est mort), on notera que José Maria joue tous les rôles et sur tous les tableaux pour mieux nous convaincre (et peut-être également pour mieux se convaincre !) du bien-fondé de sa démarche. Il en vient ainsi à déclarer que l'œuvre d'art ne réside pas uniquement dans la forme mais que, au contraire, ce

¹ *Ibid.*, p. 164, lettre du 20 février 1878.

² Bayard, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 11 à 14, cite les exemples de la *Françiad*e de Pierre Ronsard, du poème *Dieu* de Victor Hugo et de *Jean Santeuil*, œuvre de jeunesse de Marcel Proust.

Balzac, Honoré de, *La Comédie Humaine*, tome I, Paris, Ed. Cercle du Bibliophile, 1965, p. 17 de la préface de R. Chollet : *Les Paysans, Les Petits Bourgeois, Le Député d'Arcis*.

³ Queirós, Eça de, *A Capital !*, 1992, *op. cit.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*

qui en fait la valeur intrinsèque, ce sont la structure du roman et l'intérêt du sujet, pimentés par le sens de l'observation et de la psychologie¹. S'en suit une théorie originale, qui sera beaucoup reprise par la suite par quelques biographes sans qu'une démonstration solide vienne à l'appui : *A Capital* et *A Tragédia da Rua das Flores* auraient été plus tard, rassemblées dans les deux volumes de *Os Maias*.² José Maria considère néanmoins que la refonte de ces deux œuvres en un seul volume ne condamne ni l'une ni l'autre à l'oubli. Au contraire, chacune d'elles aurait perdu dans la fusion, outre sa personnalité, un certain nombre de détails et d'observations intéressantes qui gagnent à être préservés.

Non content de cela, il va de surcroît rechercher l'appui d'autorités reconnues et illustres. Ce sera d'abord Henri Bordeaux dont il cite cette réflexion : « M. Abel Hermant, je crois, observait que le travail du style ne modifie pas le style essentiellement : on perfectionne, mais déjà l'on écrit bien ou mal du premier jet, et les premiers textes de Chateaubriand et de Flaubert, sont, comme les derniers, du Chateaubriand et du Flaubert »³.

Et enfin, il fait appel à l'autorité la moins contestable qui soit : celle de son propre père dont il cite un texte tiré des *Ecos de Paris*⁴. À propos de la publication de *Toute la Lyre* de Victor Hugo (publication posthume⁵), Eça de Queiroz commentait ainsi l'évènement :

Vitor Hugo publicou este mê, mais um volume... Hugo, cada ano atira de dentro do seu sepulcro, um radiante e vitorioso poema. A propósito deste, de novo se discutiu se estas publicações póstumas de versos, que ele em vida atirava para o canto, aumentam realmente a glória poética de Hugo. Discussão ociosa. Decerto não aumentam a sua glória... Mas aumentam o nosso conhecimento do poeta, revelando novos pensamentos, novas emoções, ou formas diferentes no exprimir as emoções e os pensamentos que lhe eram habituais.

Et il poursuivait avec cette remarque devenue célèbre : « [...] para alargar o conhecimento dos grandes homens, publicam-se-lhes as cartas, todos os papéis íntimos – até as contas de alfaiate. »⁶.

Ainsi, muni de la bénédiction de son père, José Maria déclare : « Cessava toda a dúvida; e assim, com a autorização, quase por conselho do seu próprio autor, ficou decidida a publicação... ». Il est vrai qu'il avait gardé pour la fin l'argument le plus fort et le plus authentique. Si l'auteur lui-même approuvait totalement cette pratique, il n'y avait pas lieu d'avoir des scrupules et les critiques, dès lors, seraient par avance désamorçées.

¹ « Eu creio que a obra de arte não está exclusivamente na forma, e que, pelo contrário, o seu maior valor reside na solidez da estrutura de um romance, na originalidade do assunto, na agudeza da observação, na segurança da psicologia ». Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 38

⁴ Queirós, Eça de, *Cartas de Paris*, Lisboa, Livros do Brasil, s. d, p. 41.

⁵ Hugo, Victor, *Toute la Lyre*, tome II, Paris, Nelson Editeurs, s. d. Ce recueil posthume a été publié en deux fois : 1888 et 1893 avec une refonte en 1897.

⁶ Cette phrase est reprise en tête du premier chapitre de l'ouvrage cité avec ce commentaire : « muitas vezes citada como *boutade* tipicamente queirosiana [...] ». Reis, Carlos ; Do Rosário Milheiro, Maria, *op. cit.*, p. 19.

Cependant, devant toutes les raisons avancées aussi détaillées et aussi plausibles soient-elles, on ne peut s'empêcher de penser qu'il pourrait y en avoir d'autres, laissées davantage dans l'ombre. Tout d'abord, probablement, l'aspect financier. Depuis la mort de leur père et les années d'errance et d'exil liées à la situation politique¹, la famille de l'écrivain a connu bien des difficultés. Le retour au Portugal en 1920 n'a pas forcément résolu tous les problèmes. La correspondance échangée entre les enfants montre assez qu'ils attendaient comme une manne la publication de ces œuvres posthumes de même qu'ils revoyaient (José Maria) avec exigence les contrats déjà passés avec les éditeurs.

Mais il ne faut pas écarter pour autant l'aspect sentimental de cette démarche. J'ai déjà signalé que José Maria avait 12 ans à la mort de son père, Alberto lui n'en avait que 9. Se remettre dans les traces de ce père trop tôt disparu, copier ce qu'il avait écrit des années auparavant, n'est pas une expérience anodine, dépourvue d'affect. On ne sait rien non plus de la pression familiale. Après tout, en dehors des enfants, il y avait également des oncles et des tantes : tout un contexte familial dont on ignore, à l'époque, les positions ou les réticences.

Il ne faut pas oublier également, que, en tête de l'introduction de *A Capital*, José Maria déclarait avoir beaucoup écouté l'opinion de quelques hommes supérieurs parmi lesquels figurait en premier lieu Luís de Magalhães. Tout ceci laisse à penser que si José Maria assure fortement ses bases à coups d'arguments qu'il souhaite imparables, il n'était pas seul non plus devant cette importante décision.

En témoigne ce courrier adressé à sa sœur Maria, peu de temps avant la publication :

Diante do teu desejo de ler o prólogo ele aí vai. Ficou uma longa cousa, talvez um pouco maçada. Tem o interesse contudo dos inéditos que cito como apresentação de inéditos. Como documentação literária parece-me bastante completo e deu muito trabalho. [...] Como compreenderás isto é a apresentação e estudo *geral* da obra; as outras seis obras levarão cada uma a sua nota, mas muito mais pequena. O diabo é serem seis! Já não sei o que hei-de dizer. O do Abranhos está feito, mas não me agrada. [...] No dia 27 vou a Lisboa, tratar da Corte Condessa. Madeira – oh meu Deus! – e à caça de mais alguns inéditos.²

¹ Les deux frères, José Maria et António ont participé aux incursions de la Monarchie du Nord de Paiva Couceiro à partir de 1911. Ils ont connu l'exil en Angleterre pour les uns, au Brésil pour les autres (Alberto). La pension accordée par le gouvernement à la veuve d'Eça de Queiroz en 1901 lui a été retirée en 1912 à cause des engagements politiques de ses fils.

² Archives de Tormes, s.d., document inédit aimablement fourni par Irène Fialho.

3-2. Présentation

En début d'année, la Librairie Chardron présente un catalogue de douze pages annonçant ses prochaines publications : « 7 novos livros ineditos de Eça de Queiroz »¹. En préambule, accompagné de la photo d'Eça de Queiroz, souriant et armé de son célèbre monocle, ce commentaire : « Dado o grande entusiasmo com que estas obras são esperadas, pedi já aos vossos livreiros que vos reservem um exemplar, assegurando-vos assim a certeza de possuídes a primeira edição ».

Il faut souligner que si la librairie portait encore le nom de Chardron, elle était alors dirigée par les deux frères Lello (d'où le nom de Lello & Irmão²), Ernest Chardron étant décédé en 1885. La page suivante développe une présentation détaillée des sept œuvres en question : « O que são as 7 obras inéditas de Eça de Queiroz. ». Avant même de donner les titres ou le calendrier des publications, les éditeurs remettent ces livres dans le contexte et apportent quelques précisions : « No revolver de papeis do grande escriptor, encontraram seus filhos um maravilhoso espolio de manuscriptos, que devem ter sido escriptos em grande parte, entre 1877 a 1880, o que podemos deduzir da correspondencia trocada nesta epoca entre Eça de Queiroz e o seu editor Ernesto Chardron ». Ceci qui confirme d'ailleurs que les lettres échangées entre E. Chardron et Eça de Queiroz étaient toujours en possession des éditeurs. Suit un commentaire de cette période de grande activité littéraire pour l'auteur de *A Capital*, dans le style fleuri de l'époque :

O escriptor insigne encontrava-se então em plena florescencia do seu génio. A fecundidade da imaginação alliava elle extrema sensibilidade esthetica, extraordinaria mocidade de espirito, e fé absoluta no seu triumpho. O successo sem precedentes do *Primo Bazilio* communicou-lhe um entusiasmo tal, que o levou a traçar o vasto plano de uma obra futura, que seria um especie de «Comedia Humana» portugueza. São dessa epocha, pelo menos, quatro das obras que vamos lançar a publicidade³.

Les quatre œuvres en question étant : outre *A Capital*, *O Conde d'Abranhos*, *A Tragédia da Rua das Flores et Alves & Cia*. Les trois autres regroupant : *Correspondência*, *Notas de Viagem et Paginas Esquecidas*. La présentation continue sur l'utilité de ces œuvres posthumes :

[...] serão essenciaes tanto para os criticos que tenham de reconstituir com exatidão a personalidade artistica do escriptor exceptional, como para os seus admiradores, que n'elles encontrarão um Eça de Queiroz que, embora estivesse no principio da sua victoriosa carreira,

¹ Pour toutes les citations de ce catalogue, l'orthographe de l'époque est conservée.

² Nom des éditeurs orthographié de cette manière sur le catalogue.

³ *Catalogue, op. cit.*, p. 1.

escrevia já com uma originalidade, uma elegancia, um brilho e a subtileza d'uma arte que nem antes nem depois da sua morte foram excedidos ou sequer iguados¹.

En conclusion, les éditeurs accordent à José Maria « filho primogenito do grande escriptor », le privilège d'avoir accompli la plus grande partie du travail tant dans la découverte des manuscrits que dans l'organisation et la révision des 7 volumes proposés. Chaque œuvre de ce catalogue a droit ensuite à une présentation particulière. En tête de ces œuvres inédites vient *A Capital*, présentée comme un roman de 500 pages :

A Capital, obra de mocidade, escripta entre 1878 et 1880, é um grosso volume de mais de 500 paginas, destinado a um successo ruidoso. Romance d'acção intensa, critica mordaz aos meios jornalisticos, politicos e litterarios da epoca, mostra-nos em toda a sua exhuberancia o poder descriptivo, a observação aguda, a ironia por vezes dolorosa do grande romancista².

L'analyse qui suit est intéressante car, au lieu d'être axée sur le personnage d'Artur (ce qui sera souvent le cas par la suite), la capitale apparaît ici comme l'axe principal du roman :

A capital – Lisboa – e as suas figuras primaciaes, são ahi observadas, analysadas, escarpeladas com inexcedivel vigor, servindo de pretexto ao estudo critico da cidade a curta aventura do provinciano que alli vae em busca de fama e de gloria, seduzido pelo seu brilho illusorio e ficticio – e que á sua provincia regressa, tendo, até ao ultimo trago, esvaziado o calice amargo de todas as desillusões.

La suite de la présentation reprend les arguments de José Maria dans l'introduction de *A Capital* : « O original d'esta obra, bem como todos aquelles de que extrahimos os restantes volumes d'esta nova serie de publicações, são meras primeiras formas [...]. E' este porém, estamos convencidos, um dos grandes interesses d'estas publicações... »³.

Mais les éditeurs n'oublient pas au passage de s'arroger une grande part du mérite : « [...] e julgamos prestar um alto serviço ás letras, promovendo a edição d'estes trabalhos de primeiro jacto, aos quais seguramente sobeja em frescura e espontaneidade o que porventura lhe escasseie em correção. »⁴. Ils laissent tout de même le dernier mot au travail de recherche entrepris par José Maria dans les archives de la maison Chardron : « [...] Precede *A Capital* um pequeno estudo do organisador d'estas publicações [...] no qual os estudiosos e os admiradores do grande romancista encontrarão elementos curiosos e ineditos, sobre as obras que hoje damos a publico. »⁵.

¹ *Ibid.*, p. 2.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Faisant suite à *A Capital*, le catalogue comprend *O Conde d'Abranhos* : un volume de 300 pages. En troisième position, on peut lire la présentation de *A Tragédia da Rua das Flores*, annoncé comme un volume de 500 pages, tout aussi important que *A Capital* ; elle contient quelques remarques intéressantes : « [...] este formidável romance, do qual impropriamente se disse ser uma primeira fôrma dos *Maias* – é, sem contestação possível, a obra mais intensa que jámais sahiu da penna de Eça de Queiroz. [...] *A Tragédia da Rua das Flores*, a que, repetimos, impropriamente se chamou “uma primeira forma dos *Maias*” tem, todavia, parentesco innegável com este romance. ».

L'éditeur ajoute encore, pour faire bonne mesure : « [...] *A Tragédia da Rua das Flores*, não é pois, como *Os Maias*, a apreciação crítica duma Sociedade, mas, pelo contrario, o estudo psicologico d'uma paixão morbida, das suas causas remotas e das suas consequências tragicas. »¹.

De ce curieux triangle régulièrement établi entre *A Capital*, *A Tragédia da Rua das Flores* et de *Os Maias* sont sorties bien des hypothèses et nous reviendrons plus longuement sur ce sujet et, en particulier, sur l'intertextualité entre les trois romans. Rappelons au passage que, dans la préface de *A Capital*, José Maria déclarait : « [...] o facto que *A Capital* e *A Tragédia da Rua das Flores* terem sido mais tarde condensados nos dois volumes de *Os Maias*... »².

Les quatre volumes qui suivent : *Alves e Cia*, *Correspondência*, *Notas de Viagem* et *Paginas Esquecidas* sont de moindre importance et tournent entre 200 et 300 pages. *Paginas esquecidas* étant un volume fourre-tout dans lequel se retrouvent des articles, des chroniques, des ébauches, différents documents dont certains ont déjà fait l'objet d'une publication.

Suite à cette présentation des publications à venir, un calendrier était proposé : trois volumes prévus pour la période entre juin et juillet : *A Capital* en tête puis *O Conde d'abranhos* et *Correspondencia*. Pour octobre et novembre, les éditeurs annonçaient : *A Tragédia da Rua das Flores*, *Notas de Viagem*, *Alves & Cia*, *Paginas Esquecidas*.

On peut remarquer que le calendrier ne suit pas l'ordre de présentation du catalogue. *A Tragédia da Rua das Flores* recule de la troisième à la quatrième place dans l'ordre des parutions. Elle reculera bien plus encore puisqu'elle ne sera finalement publiée qu'en 1980. La publication de *A Capital*, prévue pour juin-juillet 1925, sera également plus tardive. On trouve dans les archives de Tormes un exemplaire particulier de ce roman ; il porte sur la page de garde l'inscription suivante :

Este volume é um dos quatros únicos volumes sahidos da typographia e especialmente encomendados para os filhos do autor, dois meses antes da data marcada para a apresentação ao público da primeira edição :

¹ *Ibid.*

² Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, p. 37.

Para a Maria e José Resende,
José Maria d'Eça de Queiroz,
Granja , 6-8-1925 .

Par cet exemplaire, destiné à sa sœur Maria, José Maria nous fournit la date de publication définitive de *A Capital*. Il indique également à quel point ils se sentaient tous solidaires dans cette entreprise. Il est curieux cependant (et aucune explication n'est fournie à ce sujet), que la publication se fasse sans le point d'exclamation après le titre et sans le sous-titre : *Começos duma carreira*, modifications pourtant introduites par Eça de Queiroz dans la publication partielle de 1878 et sur lesquelles nous reviendrons. Outre cette dédicace, les articles de journaux, vont venir confirmer la date de publication : octobre 1925.

3-3. Réaction de la presse et des critiques

Dans la préface de *A Capital*, José Maria anticipait ou avait peut-être déjà eu connaissance des critiques précédant la publication du roman¹. En effet, les journalistes n'avaient pas attendu cette publication pour s'exprimer. Dans la foulée des articles du *Correio da Manhã* du mois d'avril 1924, le collaborateur du journal de Porto, *O Primeiro de Janeiro*, Mayer Garção, grand admirateur d'Eça, manifeste dès le 18 du même mois, sa désapprobation sous le titre : « Um Caso Literario ». Il n'a pas encore vu ni lu un seul exemplaire de *A Capital* mais il s'érige déjà contre le simple fait de publier des œuvres posthumes. Pour lui, « [...] ninguém melhor do que o proprio Eça podia ser juiz da sua obra. Se o admiravel estilista da “Reliquia” entendeu que não deviam ser enviados ao prelo esses manuscritos, que parecem datar dos primeiros tempos da sua carreira literaria, ninguém possui o direito de o fazer .. »².

Eça tenait par-dessus tout à la perfection de son style souligne le journaliste. D'ailleurs précise-t-il, Jaime Batalha Reis rapporte que Eça avait lui-même opté pour le titre qu'il qualifiait de « critica e severo », pour le volume de *Prosas Barbaras*, qui rassemblait ses anciennes chroniques de *A Gazeta do Portugal*. Mais on pourrait rétorquer à Mayer Garção que malgré cette sévérité affichée, Eça de Queiroz n'avait pas pour autant supprimé ces premiers travaux. Il déclarait même à propos de *O Mistério da Estrada de Sintra*, œuvre de jeunesse en réédition en 1884 : « [...] nenhum trabalhador deve parecer envergonhar-se do seu trabalho »³.

¹ Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, p. 5 de la préface.

² Mayer Garção, Francisco, *O Primeiro de Janeiro, Ideias e Factos*, « Um caso Literario », Porto, 18 avril 1924.

³ Queiroz, Eça de, *Correspondência*, (Adenda), Lisboa, Parceria Ampereira, 2013, p. 28.

Mayer Garção avance encore, qu'au Portugal, existe un vice qui consiste à vouloir connaître tout ce qu'un auteur a produit, pensant ainsi lui rendre le plus grand hommage : « Profundo engano! Estas resurreições de trabalhos esquecidos o incompletos só podem prejudicar-lhe a merecida fama »¹. Pour étayer son argumentation, il évoque ceux qui ont eu l'heureuse idée de supprimer leurs œuvres de jeunesse. Il cite Balzac à qui les quarante volumes de ses œuvres de jeunesse auraient servi d'exutoire pour évacuer les défauts d'une forme littéraire en éclosion. Victor Hugo, évoque-t-il encore, dessinait sur le dossier où il enfermait ses premières ébauches, une coquille d'œuf cassée d'où sortait un bec avec cette légende : « les sottises que je faisais avant de naître ». Flaubert, encore, déchira, pendant plusieurs années, tous les manuscrits de Maupassant, son disciple, refusant qu'il publie sous son nom une œuvre quelconque avant d'avoir acquis une maîtrise littéraire suffisante.

À cette liste d'auteurs étrangers, Mayer Garção oppose celle des publications portugaises qui auraient pu être évitées, selon lui, Téofilo Braga rendant un mauvais service à João de Deus en rassemblant l'ensemble de ses œuvres sous le nom de *Campo de Flores*, Augusto Nobre publiant les *Despedidas* de son frère, le poète António Nobre, des vers de Césario Verde parus dans différents journaux et qui ne laissaient rien pressentir de son talent. Pourquoi conclut, Mayer Garção, vouloir attirer l'attention sur les œuvres des années d'apprentissage ? Pour lui ce qui est important, « é conservar os frutos da maturação do espirito, do apogeu da inteligencia creadora. O resto nada pode acrescentar á gloria dum grande escritor ».

Mayer Garção tient également un dernier argument en réserve : d'après lui, Eça n'aurait pas été surpris par la mort. Il aurait eu suffisamment de temps devant lui pour formuler ses dernières volontés concernant ses travaux. S'il avait eu l'intention de publier quelques manuscrits en particulier, il aurait laissé des instructions précises. Et le journaliste de préciser : « Guardou o silencio, e se guardou o silencio é porque condenou esses manuscritos a um perpetuo olvido. Seria um acto grave não atender a essa implicita resolução do finado escritor ».

L'argument peut également être retourné : si Eça avait vraiment voulu laisser dans l'oubli ces manuscrits, il les aurait détruits. D'autre part, Mayer Garção avance bien imprudemment le fait qu'Eça ait vu venir la mort avec la possibilité de s'y préparer ; les dernières lettres de l'écrivain tant à sa famille qu'à ses amis, ne laissent aucune place à cette hypothèse².

Enfin, il semble avoir ignoré les propres déclarations du romancier quant au sort réservé à ses œuvres, ou du moins aurait-il dû attendre la publication de *A Capital* pour lire la

¹ Mayer Garção, Francisco, *O Primeiro de Janeiro, Ideias e Factos*, « Um caso Literario », Porto, 18 avril 1924.

² Queiroz, Eça de, *Correspondência*, Editorial Caminho, 2008, tome II.

préface dans laquelle figurait la position du romancier à ce propos¹. Il conclut enfin avec cette déclaration péremptoire :

Não, não ha o direito de nos dar dêsse mestre supremo do estilo uma impressão mais fraca, embora transitoria ou fugitiva. Nada de mais belo do que a sua obra de nós já conhecida, ele nos poderia deixar, e só alguma coisa de mais belo ainda, se possível fôra, nos poderia captivar e enternecer.²

Un mois plus tard, le 8 mai 1924, António Ferro s'empare lui aussi de la question dans le *Diário de Noticias* sous le titre « Os Ineditos de Eça de Queiroz », avec une attaque bien menée : « Eça de Queiroz, « vencido da vida », vitorioso da morte, vai resuscitar ». Le ton n'est pas le même, le style non plus, particulièrement imagé : le romancier y est représenté comme « [...] grande D. Quixote da ironia e do sarcasmo que soube investir, vitoriosamente, contra todos os moinhos de vento da nossa Sociedade e da nossa Politica »³. L'article se base essentiellement sur les données du *Correio da Manhã* du mois précédent et les explications de José Maria. On retrouve donc l'histoire du désormais célèbre petit coffre que António Ferro compare à « um sarcófago de recordações », « um túmulo vivo ». Même s'il est enthousiasmé par « a carne viva das cinco obras póstumas », il reste assez vague dans ses commentaires, n'ayant pas encore pris connaissance des œuvres en question. *A Capital* reste donc sur la présentation des articles précédents⁴, c'est à dire un roman en deux volumes :

« A Capital » é um romance em dois volumes onde se faz a historia dum provinciano, amigo intimo dos passaros e das flôres, que caiu um dia na cidade e foi, aos poucos, esfarrapando a alma. É toda a ofensiva dos vicios e das desilusões numa alma branca. É todo o desmoronar dum castelo de cartas, de cartas de amor... Não é a “Cidade e as Serras”. É a serra na cidade, a cordilheira na lama. É um romance de ironia e ternura. É a historia do “pierrot”, do “pierrot” aldeão para quem a cidade foi uma Columbina perversa e traiçoeira...

Ce portrait d'Artur en St François d'Assise parlant aux oiseaux et aux fleurs est un peu surprenant et assez éloigné du triste et romantique héros que décrivait José Maria⁵, mais la verve de la description l'emporte sur le manque d'informations précises.

Quoiqu'il en soit, António Ferro ne s'insurge pas contre les publications posthumes du romancier mises à part quelques réserves concernant la correspondance. Il pense que « A vida do escritor é a unica coisa que não se deve editar. Deve ter um exemplar único destinado à familia ». Cette déclaration n'est pas une critique envers la famille de l'auteur car il sait

¹ Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*, p. 40 de la préface.

² Mayer Garçon, Francisco, *O Primeiro de Janeiro, Ideias e Factos*, « Um caso Literario », Porto, 18 avril 1924, p. non précisée.

³ Ferro, António, *Diário de Noticias*, « Os Inéditos de Eça de Queiroz », Lisboa, 8 mai 1924, s. p.

⁴ *Correio da Manhã*, « Os inéditos do Eça, como fôram encontrados », 4 avril 1924, s. p.

⁵ *O Correio da Manhã*, 5 avril 1924, s. p.

« [...] de fonte segura, que as cartas publicadas serão apenas aquelas que mantêm um caracter literario, que têm interesse publico ».

Il retient de tout cela que les deux romans publiés (*A Capital* et *A Genoveva*) semblent être des œuvres de jeunesse, de sorte que cela va permettre de connaître un Eça de Queiroz que nous ne connaissons pas, « um romancista que morreu durante a vida do proprio Eça. O escritor envia-nos do tumulo a sua mocidade ». Et il conclut sur cette note humoristique :

A estatua da Verdade no Largo do Barão de Quintela apareceu um dia com alguns dedos quebrados. Por mais que se procurasse não foi possível encontra-los. Sabe-se agora onde estavam.. Os dedos da Verdade de Eça de Queirós, as suas ultimas obras, foram esconder-se no fundo do velho cofre de ferro e ali ficaram aguardando a hora do desencanto. A estatua de Teixeira Lopes pode ser restaurada. A obra de Eça de Queirós é uma verdade completa.¹

Pendant l'été 1925, Agostinho de Campos écrit une série d'articles pour le journal argentin *La Nacion*² concernant la publication prochaine de sept volumes inédits d'Eça de Queiroz. A cette occasion, il offre aux lecteurs du journal de Buenos Aires la primeur des informations dont il bénéficie grâce au propre fils de l'auteur, José Maria, avec lequel il semble avoir des relations privilégiées puisqu'il a déjà pris connaissance de la préface de *A Capital*. Il en a même, déclare-t-il, les dernières épreuves d'imprimerie en sa possession.

Dans le premier article, le dimanche 9 août 1925, intitulé *Paginas ineditas de Eça de Queiroz*, illustré par une photo de *Os Vencidos da Vida*³, groupe d'intellectuels de la fin du XIX^e siècle dont faisait partie Eça de Queiroz, Agostinho de Campos revient sur le sort de la famille de l'auteur après sa mort en 1900, les années d'exil pour les uns et les autres. Il souligne au passage le talent littéraire dont ont hérité les fils du romancier : José Maria qui n'avait encore rien écrit pour le public mais qui brille par son talent dans les préfaces des nouvelles publications, António qui a déjà publié quelques œuvres et Alberto, principal collaborateur de son frère aîné pour le travail de classement et déchiffrement des manuscrits. Quant à D. Maria, qui écrit, dit-il, dans la plus grande discrétion, elle se consacre surtout à la gestion du domaine de Tormes⁴ dont il rappelle la description dans *A Cidade e as Serras*.

Revenant sur le parcours personnel de Eça de Queiroz, illustré également par une caricature de Alejandro Sirio qui assume la direction artistique du supplément dominical, il rappelle que les années 1877 à 1880 ont été, pour le romancier, une période d'une telle activité littéraire qu'il était finalement normal qu'il en abandonne une partie. Agostinho de Campos nous fournit ainsi une première explication pour l'abandon, à ses yeux, de *A Capital*.

¹ Ferro, António, *Diário de Noticias*, « Os Inéditos de Eça de Queiroz », Lisboa, 8 mai 1924, s. d.

² L'ensemble de ces articles ont été digitalisés sous la mention *fameq_CX_12_1925* et se trouvent dans les archives de Tormes.

³ Matos, Campos A., *Dicionário de Eça de Queiroz – Vencidos da Vida*, Lisboa, Imprensa Nacional, 2015, p. 1337.

⁴ Le nom de Tormes est issu du roman *A Cidade e as Serras* ; dans la réalité, il s'agit de la Quinta de Vila Nova à Santa Cruz do Douro.

Dans le deuxième numéro du dimanche 16 août, les lecteurs de *La Nación*, bénéficient d'un privilège exceptionnel avec la primeur du premier chapitre de « Uma novela inedita de Eça de Queiroz », cédé aimablement par la famille et traduit par Roberto J. Payro. Ce texte est accompagné d'un nouveau dessin de Sirio représentant cette fois la courbe d'une voie ferrée passant entre des pins, illustrant parfaitement les premières lignes de *A Capital*. En réalité, ce n'est pas tout à fait un chapitre qui est offert en avant-première aux lecteurs du journal, mais seulement les vingt premières pages.¹

Après les généralités préliminaires, presque de politesse pourrait-on dire pour remercier du « cadeau », Agostinho de Campos entre dans le vif du sujet avec le troisième article du dimanche 30 août intitulé : « Lo que serán los nuevos livros de Eça de Queiroz ».

Les paragraphes I et II traitent conjointement de *A Capital* et *A Tragédia da Rua das Flores*. Après avoir rappelé la lettre du 6 octobre 1877², adressée par Eça de Queiroz à son éditeur Chardron, dans laquelle le romancier déroule le plan de *Cenas da Vida Real*, Agostinho de Campos note une coïncidence :

En 1877, nuestro gran novelista romántico, Camilo Castelo Branco, continuaba la publicación de sus “Novelas del Minho”, que eran también novelas cortas e rapidas, algunas de las cuales ya habian aparecido. Es posible que las novelas de Camilo le surgiesen a Eça de Queiroz la publicación de las suyas.³

Cependant, poursuit-il, le cadre de la nouvelle était bien trop étroit pour Eça de Queiroz. A l'inverse de Camilo qui ne s'attardait pas en descriptions et ne se laissait pas submerger par la psychologie,

Eça de Queiroz estaba en plena fase naturalista, como se ve, por los asuntos que proponia, vicios, desgraças sociales, crímenes de lesa familia, y por eso no sorprende que aconteciese lo que aconteció : arrastrado por el análisis realista, por la minucia de la observación y por el estudio psiquico de los personajes, los pequeños cuentos que iniciara se iban convirtiendo en largas novelas.⁴

De *A Capital*, Agostinho de Campos reconnaît avoir seulement lu le premier chapitre que lui a aimablement cédé la famille de l'écrivain (du moins l'extrait qu'il considère comme tel). Avec si peu d'éléments, il ne peut pas se livrer à des considérations approfondies : il en est donc réduit à se rabattre sur les commentaires de la préface de José Maria, ce qui le conduit à répéter les mêmes conclusions à savoir que : « “Los Maias” resultan de la fusión de “La Capital” con la “Tragedia de la Calle de las Flores” ». Il retient encore que l'auteur a eu

¹ L'extrait proposé s'arrête en effet à la page 64 de la publication de 1925 après les deux vers :

« *A galope, a galope, oh, Fantasia !*

Plantemos uma tenda em cada estrela... », c'est-à-dire pendant la période à Coimbra.

² En réalité la lettre est datée du 5 octobre 1877. Queiroz, Eça de, *Correspondência, op. cit.*, p. 149.

³ Archives de Tormes : fameq_cx_12_1925-3a.

⁴ *Ibid.*

l'intention de décrire la vie littéraire de Lisbonne et que dans une des deux formes de *A Capital* apparaît « météoriquement » une jeune fille qui apporte une note de fraîcheur et de tendresse mais qui disparaît rapidement « persistiendo sólo la pintura cruel de costumbres que después formó el ambiente social de “Los Maias” ». Il est un peu risqué d'avancer de telles conclusions lorsque l'on n'a pas lu le roman ; mais là encore, Agostinho de Campos reprend simplement les déclarations du fils d'Eça de Queiroz.

« Por qué abandonó Eça de Queiroz “La Capital”, después de haber trabajado en ella dos o tres años ? », se demande finalement Agostinho de Campos. D'après lui, le romancier n'a pas réussi à trouver « la fórmula realmente novelesca, el hilo de la intriga central, que daría vida, o más bien dicho unidad, a esos cuadros de costumbres de los círculos intelectuales urbanos ».

Faute d'avoir trouvé cette veine (comme l'aurait fait probablement Camilo semble dire le journaliste), Eça de Queiroz se serait résolu à conserver l'étude sociale de *A Capital* pour servir de toile de fond à un autre livre sur lequel il travaillait simultanément à savoir : *A Tragédia da rua das Flores*. Il n'est pas inutile de rappeler, à ce stade, qu'Agostinho de Campos n'avait pas plus lu *A Tragédia da Rua das Flores* qu'il n'avait connaissance de *A Capital*. Mais il va plus loin encore : d'après lui, « el núcleo rudimentario de “La Capital” (la corta aventura de un joven provinciano que viene a Lisboa atraído por el brillo ficticio de la Capital y que se vuelve desilusionado a su Provincia) le pareció poco interesante ». D'autre part, continue le journaliste, Eça de Queiroz avait déjà expérimenté l'étude de la province avec *O Crime do Padre Amaro* et la vie bourgeoise à Lisbonne avec *O Primo Basilio*, il ne lui restait plus qu'à se pencher sur les milieux intellectuels et aristocratiques de la Capitale qu'il connaissait mieux de surcroît. Les observations engrangées pour *A Capital* ajoutées à l'étude du drame bourgeois qui se déroule dans *A Tragédia da Rua das Flores* ont contribué à la naissance de *Os Maias* conclut-il : « Y assim nacieron “Los Maias”, a costa del sacrificio y abandono de los dos libros primitivos ».

Finalement, en paragraphe III, Agostinho de Campos se penche sur « “El Conde de Abranhos” y “La Catástrofe” » édités dans le même volume à la suite de *A Capital*. Contrairement aux autres textes, Agostinho de Campos a lu le manuscrit de *A Catástrofe* qui n'est constitué que d'une vingtaine de pages. Mais ces quelques pages déclenchent beaucoup plus de commentaires que *A Capital*. Agostinho de Campos combat vivement la vision du Portugal d'Eça de Queiroz et la génération des naturalistes dans lesquels il englobe également Oliveira Martins et Guerra Junqueiro. De cette œuvre à peine formulée et inachevée avec laquelle Eça de Queiroz comptait bien déclencher un scandale¹, le journaliste commente ce travail comme : « Incompletísimo y falso además, porque no habrá en la realidad moral e política del país, en la época en que Eça de Queiroz concebía su catástrofe, nada que de cerca

¹ Queiroz, Eça de, *Correspondência, op. cit.*, p. 212, 10 novembre 1878, lettre à Ramalho Ortigão : « [...] : é dar um grande eléctrico ao enorme porco adormecido (refiro-me à pátria) ».

o de lejos pudiese justificar tal pesimismo ». Après avoir énuméré tous les grands personnages qui faisaient la gloire du Portugal à cette époque-là, le journaliste conclut : « Por eso la lectura de “La Catástrofe” no será depresiva para los portugueses de ahora, que saben que Eça de Queiroz, que abandonó el plan de ese libro en 1879, ya no habria ni soñado en escribir dos años más tarde ».

Cet article a dû susciter l'intérêt des lecteurs de la *Nación* puisque *A Capital* paraît en feuilleton dès le 19 octobre de cette même année 1925, soit en même temps que la sortie en librairie¹. Dans les archives de Tormes, il existe 51 extraits de journaux soigneusement découpés ne comportant malheureusement ni date ni provenance, mais il semble tout à fait possible vu l'ancienneté du papier que ce soient les publications de la *Nación*². D'autant qu'il n'y a pas eu, à cette date, d'autre publication en espagnol dans un journal comme le confirme l'inventaire du Pr. Guerra da Cal³.

Luís de Magalhães est également dans les premiers à ouvrir le ban vraisemblablement, avec trois articles successifs publiés dans le *Correio da Manhã*⁴. Nous n'avons malheureusement pas la date exacte de ces trois articles : on les trouve simplement collés sur un cahier à papier ligné avec le titre du journal écrit à la main dans les archives de Tormes. Cependant, vu la participation active de ce vieil ami d'Eça de Queiroz, non seulement dans la publication d'œuvres posthumes antérieures⁵ mais également dans les conseils donnés aux enfants de l'auteur quant à la publication des nouveaux manuscrits. Une participation plus active demande même à être démontrée car une écriture non identifiée (pour le moment) apparaît dans les copies des manuscrits et cela pourrait bien signaler une intervention plus significative de sa part. Etant en première ligne dès le début du projet, il est assez logique de le voir intervenir rapidement dans la presse, avant même probablement, la publication de *A Capital*.

Nous avons déjà cité le premier article intitulé : *Um grande escriptor que resuscita*⁶, dans lequel il se montre particulièrement dithyrambique devant la découverte des trésors de la fameuse malle, n'hésitant pas à la comparer à une tombe égyptienne :

[...] essa mala, já agora famosa, lembra-me aquella maravilhoso hypogeu egypcio, umas poucas de vezes milionario, em cujas camaras subterraneas se escondia o fulgurante thesouro

¹ Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Acta Universatis Conimbrigensis, 1975, tome 1, p. 381, ref. 1.319.

² Répertoire comme fameq_CX_14, *La Capital*- Archives de Tormes.

³ *Ibid.*

⁴ Il n'y en a que trois dans les archives de Tormes.

⁵ Luís de Magalhães corrigea et supervisa les publications posthumes suivantes : *Contos* (1903), *Prosas Bárbaras* (1903), *Cartas de Inglaterra* (1905), *Cartas Familiares* (1907), *Notas Contemporâneas* (1909), *Últimas Páginas* (1912).

⁶ *Correio da Manhã*, « Um grande escriptor que resuscita, Os ineditos de Eça de Queiroz - I Um thesouro litterario », s. d.

de Tut-Ank-Amon, repleto de fabulosas riquezas d'arte e de resplendências d'oiro, prata, pedras finas e marmores polychromos »¹.

Il écrit encore :

Um espiritista a quem apresentassem o apporto material d'uma alma já evolada ao mundo misterioso do Além, não ficaria mais assombrado, mais ferido pela fulminação do sobrenatural, do que eu fiquei ante essas paginas, que pareciam também enviadas pelo espirito do Mestre de là dos paramos ignotos do outro mundo.²

Comme nous l'avons déjà signalé, il ne fait aucun doute, pour lui, que tous les écrits d'Eça de Queiroz doivent être publiés :

Livros inacabados, manuscriptos ineditos, os seus primeiros contos e phantazias, toda a sua longa e admiravel collaboração dos ultimos annos nos jornaes brasileiros, – são riquezas que é preciso não deixar perder, que urge thesorisar n'estes cofres indestructiveis que são os livros»³. Il ajoute que l'auteur n'a pas répudié ces œuvres « Nenhuma passagem da sua larga correspondencia com o editor o deixa sequer suspeitar. Pôl-as, talvez momentaneamente de parte. Pôr de parte não é repudiar.⁴

Ceci nous laisse à penser que Luís de Magalhães avait une bonne connaissance de la correspondance d'Eça de Queiroz avec Chardron.

Dans un deuxième temps, Luís de Magalhães consacre un article entier à *A Capital* couplé avec *O Conde d'Abranhos*⁵. Dans ce deuxième article, il découpe la carrière littéraire d'Eça de Queiroz en quatre phases bien distinctes. Il voit dans la première une période de « phantasia pura e ironia ligeira » dans laquelle il place « *Prosas Barbaras* e a sua parte na collaboração d'*O Misterio da estrada de Cintra e d'As Farpas* ». La seconde période « caracteriza-se pela sua sujeição aos principios, methodos e technica d'uma rigida escola litteraria : o Realismo ». Dans cette époque il range *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Bazilio* et *Os Maias*. La troisième période regroupe *O Mandarim*, *A Reliquia* et plus tard *A Cidade e as Serras* et *A Illustre Casa de Ramires*. Il semble que cette phase soit considérée comme une période de transition car elle est définie par un mélange des genres : « a phantasia funda-se com a observação e o humorismo com certas intenções moralistas e propositos constructivos »⁶.

¹ *Ibid.* Rappelons au passage que la tombe de Toutânkhamon occupait largement l'actualité de l'époque, Howard Carter l'ayant découverte le 4 novembre 1922.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Correio da Manhã*, « Um grande escriptor que resuscita, Os ineditos de Eça de Queiroz - II “A Capital” e “O Conde d'Abranhos” », s. d.

⁶ *Ibid.*

Enfin, la dernière partie qui marque « [...] um mais accentuada *tournant de route* na marcha do seu espirito [...] », la fantaisie se réactive, les intentions moralistes s'affirment et surtout « a ironia evapora-se das suas paginas como um perfume mordente e forte d'um frasco de crystal que se deixa aberto: – e desaparece totalmente! ». C'est bien entendu la période des Saints, *S. Cristovão, Santo Onofre et San Frei Gil*.

Malheureusement *A Capital* et *O Conde d'Abranhos* appartiennent à la deuxième période envers laquelle Luís de Magalhães fait preuve de peu d'indulgence : ce n'est pas cet Eça de Queiroz là qu'il aurait souhaité voir ressusciter finalement ! Ce qui dénote fortement avec l'enthousiasme suscité par la découverte des manuscrits dans le premier article. Ce qu'il démonte dans cette partie de son article, ce sont les méfaits du Réalisme :

[...] uma formula litteraria que, na sua visão dos homens e das coisas, se resentira d'uma viciosa deficiencia : a unilateralidade. Do individuo e da sociedade, via-se especialmente um lado – e o peor dos lados : as miserias moraes, as paixões baixas, os vicios, as hypocrisias, os ridiculos, a mediocridade, a estulticia.¹

Il reconnaît cependant qu'Eça de Queiroz décrit cela sans complaisance aucune : « [...] tudo isto era profilgado, vergastado pelo sarcasmo implacavel ou escarpellado severamente na autopsia fria das almas e no estudo pathologico das suas anormalidades »². Cependant, c'est un point de vue faux conclut-il parce qu'il est incomplet et partial. Toutefois, on ne peut pas dire « como ignaremente se tem dito »³ que ce soit immoral ou même amoral.

Quant au roman proprement dit, il le résume à une intrigue essentiellement centrée sur Artur, ses illusions et ses déboires. Aucune critique de la capitale ne semble l'avoir effleuré :

A conquista da capital foi uma decepção, uma derrota – nem gloria, nem amor, nem riqueza, nem successos mundanos, nem a intervenção em fervorosos politicos : Enganado, explorado, trahido pelos amigos, troçado, desesperado, suspeito, – tudo lhe falha. E, quasi exhausto o seu peculio, volta, humilhado e vencido, para a obscuridade provinciana, a pizar drogas no almofariz da pequena botica de Oliveira de Azemeis.⁴

Finalement, dans cette fortune critique « à chaud » l'enthousiasme n'est pas, *a priori*, au rendez-vous. Même si l'évènement de ces publications posthumes fait sensation, grâce à l'action conjuguée de la presse et des éditeurs, les avis sont mitigés et les prises de position prudentes. Entre ceux qui sont contre la publication des œuvres posthumes (Mayer Garção), ceux qui voudraient oublier qu'Eça de Queiroz a été un écrivain réaliste (Luís de Magalhães), ceux qui ne supportent pas sa critique du Portugal (Agostinho de Campos) et surtout tous ceux qui ne connaissent pas le contenu des œuvres, le retour d'Eça de Queiroz ne fait pas

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

l'unanimité. Quant à *A Capital*, même si elle occupe la première place dans l'ordre des publications, cette fâcheuse habitude de la fondre dans *A Tragédia da Rua das Flores* d'abord et dans *Os Maias* ensuite, lui enlève dès le départ ce qui constitue son caractère propre.

Il faudra attendre une seconde vague (après la publication) pour chercher parmi ceux qui auront réellement lu le roman, une vision à la fois plus approfondie et plus nuancée.

3-4. Post publication

Dès le 31 octobre de cette même année, João Ameal, jeune journaliste du *Jornal de Noticias*, écrit un article intitulé : *À Esquina da Vida*. Son but n'est pas de se positionner en critique ou thuriféraire des nouvelles publications (un de ses collègues l'a fait quelques jours avant) mais plutôt de profiter de l'occasion pour jeter un œil neuf sur l'œuvre d'Eça de Queiroz. Sa position est intéressante car il est de la génération suivante, celle des enfants du romancier. Pour lui, plus qu'un auteur, Eça est déjà une institution. S'il se réjouit de voir dans les vitrines des libraires de nouvelles publications, il s'interroge plutôt sur ce qui a déjà été écrit :

A minha geração leu o seu Eça de Queiroz aos dezoito anos, na hora dos primeiros entusiasmos e das primeiras ironias – e, tendo o lido, julgou ter cumprido um belo dever, fixou-com enternecido respeito, e arrumou-o a um lado da sua estante.¹

De cette plongée rétrospective dans l'œuvre du grand romancier, il regrette surtout de l'avoir lue trop tôt pour en saisir les finesses et les nuances :

Era preciso ao menos - Santo Deus ! - ter vivido, para poder saborear esse grande amoroso da Vida !. Lê-lo antes de viver, é contemplar - inutilmente uma forte paisagem numa noite livida de névoa. Conservou-se, assim, do Eça, uma falsa imagem comodista – um homem magro, elegantissimo, de monóculo, que escrevera muito bem coisas muito más, e que estatuára, com humorismos magistras, a prosapia ôca de Acacio, o diletantismo de Fradique, a neurastenia de Jacinto e a nulidade glorificado de Pacheco. Reduziu-se assim o Eça a um creador de estampas felizes e burlescas do outôno do Constitualismo.²

João Ameal évoque en effet une décadence et une misère du pays, (en pleine convalescence à présent dit-il), que Eça aurait rencontré dans sa phase la plus aiguë « em plena conciencia cartista, entregue ao poder opaco dos conselheiros e dos « snobs », décadence qu'il était nécessaire de traiter fermement (comme l'a fait le romancier) car « Os males, incubados, matam; evidentes, em atterador aspecto, suscitam os remedios completos e as reacções decisivas ».

¹ *Jornal de Noticias*, « À Esquina da vida », 31 octobre 1925.

² *Ibid.*

Quant à *A Capital*, João Ameal l’appréhende tout d’abord par le biais du personnage principal, Artur :

A aventura tristissima dum rapaz de provincia, mediocre e irresoluto, cheio de aspirações indefinidas e de rasteiros apetites, com um pé no sublime e outro no sórdido – e que o acaso fatal duma herança arrasta a Lisboa, sua maior cubiça e, afinal, seu calvario implacavel. Qualquer coisa como um heroi lamartiniano metido na taberna de Zola – é claro um heroi lamartiniano cheio de tôrpes fraquezas e de projetos mais utilitarios do que platonicos, e uma taberna de Zola onde algumas pessoas se tratam por « V.Ex.a », onde ha um disfarce de boas maneiras e um simulacre de dignidade, e onde o antro se cava nas almas e não nas aparencias.¹

À Lisbonne, commente encore João Ameal, Artur expérimente tout, sans succès :

Experimenta a literatura, o jornalismo, os hotéis, a revolução, o amor, a politica e as espanholas... Afinal, todo se reduz, não apenas a uma coleção de decepções, peor : a uma coleção de náuseas. Artur só encontra podridão, decomposição, torpêzas².

Cependant, les commentaires du journaliste n’accablent pas Artur : il comprend que c’est vers la capitale que Eça de Queiroz dirige ses flèches les plus acérées : « Impossible ser mais cruel para « a capital » ! O sorriso do Eça (vêmo-lo agora) começava por ter uma dureza crua de « rictus ». Depois é que se adoçava e se polia ».

L’attitude du romancier désole João Ameal ; à l’instar de Agostinho de Campos, il regrette que la critique contre le Portugal soit aussi acerbe et ne comporte pas, au moins dans la partie finale de l’œuvre, une note d’optimisme pour l’avenir :

E, embora acolha com aplauso a sátira funda a uma Lisboa piegas e devassa, picada de sentimentalismos e pustulas, uma Lisboa que só me acorda a antipatia e o despreza – é certo que me faz pena não ver Eça concluir doutra maneira – e em vez dum vago episodio de cemiterio, desarmonico no conjunto e dum mal expresso simbolismo, preferiria escutar a sua grave meditação viril, salvando, no rescaldo, os valores nacionais, e atirando, á face tôrva e vilissima « da Capital », toda a seiva clara, toda a energia milagrosa, todas as latentes transfigurações de que Portugal está cheio !...

Nous reviendrons, dans une troisième partie de notre travail, sur la signification de cette scène du cimetière qui ne peut vraiment se comprendre qu’à la lumière des différentes versions du roman et dont João Ameal critique ici à la fois la place et le symbolisme inapproprié.

Pour finir sur une note élogieuse, le journaliste en revient au style de l’auteur :

Mas consola-me o estilo – o extraordinario, o inegalavel estilo de Eça. Neste livro, êsse estilo colhe-se junto á nascente, espontaneo e tumido, pleno de todas as graças iniciais e de

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

todos os reflexos puros. Nem um cálculo, nem uma contusão : o desfile duma corrente de nitidez fulgurante, espalhando a vida, os panoramas e os sêres e mantendo, atravez de todas as passagens degradantes e de todos os contactos baixos, a sua atitude hialina, a sua cristalina magnificencia, a sua penetração emotiva nos sentimentos e nas almas.¹

Et il n'hésite pas une seconde à se ranger du côté des partisans des œuvres posthumes :

Não devem hesitar os herdeiros de Eça de Queiroz em lhe publicar os inéditos póstumos. Eles em nada empobrecem o alto perfil do Artista. E até, ao ponto de vista formal, dão-nos a sua melhor essencia, a essencia inimitavel e preciosa – a livre e ardente essencia da sua sinceridade².

À son tour, le dimanche 7 février 1926, le journaliste Gonçalo Jorge commente la publication de *A Capital* dans le *Jornal do Brasil*³. S'appuyant sur la préface de José Maria, il revient sur l'abandon du roman et reprend la théorie de l'œuvre refondue et amplifiée pour aboutir selon lui et « de certa maneira » à *Os Maias*. Du moins évite-t-il l'intrusion de *A Tragédia da Rua das Flores* dans le scénario :

Que ele o condemnara, como um filho imperfeito, a um esquecimento total, me parece fôra de duvida. Esse escriptorera um artista fino, caprichoso e atormentado. Ele amava a obra de arte na sua mais ligeira minucia. Para elle, como os spartanos antigos, os seres marcados de uma imperfeição original deviam estar condemnados á destruição. E foi esse o destino que elle reservou a este romance⁴.

A-t-il lu un peu rapidement cette préface ? Toujours est-il qu'il en déduit que les manuscrits originaux de *A Capital* n'étaient pas dans les archives d'Eça de Queiroz. L'honneur en revient au Brésil grâce à Vasco Ortigão qui en était le détenteur depuis la mort de son père, Ramalho. Mieux encore, Gonçalo Jorge rapporte que le grand romancier soumettait tous ses écrits « com amizade e respeito » à Ramalho Ortigão comme c'est rapporté dans la correspondance d'Eça « candidamente » signale encore le journaliste. Nous avons vu plus haut que Vasco Ortigão n'avait en sa possession qu'une partie des manuscrits.

Mais que vaut *A Capital* interroge Gonçalo Jorge ? D'abord, remarque-t-il, voilà ce qu'on n'y trouve pas « a graça luminosa, aquela impressão de luz constante, aquele brilho de metal polido que encontramos na Reliquia, no Fradique Mendes, na Cidade e as Serras, aqui não existem ». Bien au contraire : « *A Capital* é toda uma caricatura, uma larga e completa caricatura. É Lisboa, Lisboa cheirando a bacalhau e a alho, immunda, infecta, sem inteligencia, sem sinceridade, sem nobreza ».

¹ *Jornal de Noticias*, « À Esquina da vida », 31 octobre 1925.

² *Ibid.*

³ *Jornal do Brasil*, « A Capital », 7 février 1926, *Jornal do Brasil (RJ)-1920 à 1929*-<http://memoria.bn.br/docreader>.

⁴ *Ibid.*

Quant à la manière dont le personnage principal est traité, elle laisse peu de place à la sympathie du journaliste : « De resto, esse pobre rapaz, Arthur Corvello, é um dos miseráveis mais completos de toda a galeria d'Eça de Queiroz. Seu destino é tecido de um ridículo eterno, implacável ».

Et après avoir évoqué les diverses aventures malencontreuses d'Artur, il commente encore : « E porque razão era esse pobre homem assim desventurado, soffredor, ridículo ? Qual é seu grande crime ? Nenhum. Arthur Corvello era apenas um fragil, um theorico, um sentimental ». Il conclut sur une note plus générale :

Diríamos que Eça de Queiroz pessimista como era para Portugal, quiz fazer em Arthur Corvello mais um symbolo de portuguez dos nossos dias – alguem como é esse Ramiro, da Illustre Casa.

Seja como fôr, a desventura constante, constantemente ridícula, desse homem, nos impressiona e afflige. E nós terminamos a leitura do livro com uma certa impressão infantil : a impressão de que devemos, um momento defender esse pobre e infeliz Arthur Corvello da furia encarniçada, atroz; quasi sangrenta, de Eça de Queiroz...¹

Dans les deux numéros du 1 et du 16 janvier 1926², la revue bihebdomadaire *Ilustração* lance une enquête auprès de plusieurs journalistes et romanciers célèbres afin de connaître leur opinion sur le bien-fondé des publications posthumes et plus précisément sur celles de *A Capital* et *O Conde d'Abranhos* récemment sorties en librairie. Le questionnaire proposé est le suivant :

1.º– *Julga acertada a publicação de obras póstumas, quando os autores assim o não tinham deixado expressamente determinado ?*

2.º– *Julga A Capital e O Conde d'Abranhos, os livros já aparecidos da anunciada série póstuma, dignos da alta memória que Eça de Queirós deixou da sua arte literária ?*

Pour cette première série de réponses³, le bien-fondé des publications fait l'unanimité. Les quatre écrivains : Antero de Figueiredo, Aquilino Ribeiro, D. João de Castro et João Grave répondent positivement aux deux questions. Antero de Figueiredo le premier déclare :

É claro que não se deve publicar as obras de um escritor, quando êsse escritor, nítida e firmamente, declare que não quere que se publiquem; mas se entre os seus papéis apparecerem inéditos admiráveis, embora por concluir, porque não trazê-los a público, uma vez que se precedam de inteligentes prefácios elucidativos [...].⁴

Et concernant plus précisément les deux romans : *A Capital* et *O Conde d'Abranhos* :

¹ *Ibid.*, *Jornal do Brasil*, *op. cit.*

² Ce sont les deux premiers numéros de cette revue.

³ *Ilustração*, 1^o ano – Número 1, Lisboa, 1 de Janeiro de 1926, p. 31.

⁴ *Ibid.*

As duas obras póstumas de Eça de Queirós, agora aparecidas, apesar de incompletas como composição e forma, têm tanta observação, tanto pitoresco, tanta subtil ironia, tanto talento e tanta beleza, que seria *pecado* haver deixado ficar na sombra do fundo de uma gaveta, a marelecer e a impregnar-se de bafio, os preciosos manuscritos inéditos do maravilhoso artista das *Lendas de Santos* e da *Cidade e as Serras*.¹

Aquilino Ribeiro, plus concis dans ses arguments, adopte toutefois la même opinion favorable :

Quando a obra, deixada inédita, se impõe pela unidade e relativo acabamento, como sucede com *A Capital* e *O Conde d'Abranhos*, imagino que o próprio facto do autor a não ter destruído é recomendação bastante para a sua publicação.

Tenho *A Capital* e *O Conde d'Abranhos* como trabalhos que não destôam do nome glorioso de Eça. Os moldes do romance na actualidade evoluíram, é certo; mas tão vivos, tão actuais, tão cheios de observação e *verve* são aqueles livros, que só nos resta agradecer à mão desvelada que os libertou do esquecimento².

Quant à João de Castro, il prend le parti d'une position plus moderne : précurseur en quelque sorte de la critique génétique, il laisse entrevoir tout ce que l'on peut apprendre concernant le processus de l'écriture en observant une œuvre en pleine mutation :

O que nos livros póstumos possa haver de irregular e imperfeito constitui, a meu ver, o mais precioso elemento para o estudo da personalidade e dos processos do escritor. Nenhum assômo de intolerância critica prejudica a espontaneidade do trabalho. O verbe criador sôa limpido e com o acento que só têm as palavras *que pronunciamos para nós mesmos* [...].

A Capital e *O Conde d'Abranhos* são dois altos-relêvos do maravilhoso barro que o romancista da *Cidade e as Serras* modelava como Miguel Angelo e espiritualizava como Deus. — Imperfeitos ? Poucos o poderão dizer sem fatuidade ou inconsciência. — Mas por que a mão do criador não pode dar forma definitiva a argila a que já tinha transmitido o segredo da vida, impõe-se acaso uma destruição sacrilega ? — Não. Seguramente. Entendo que *A Capital* e *O Conde d'Abranhos* ficam bem onde já estão, integrados na obra que, ainda em vida, tão nobremente sagrou o nome de Eça de Queirós nas letras de Portugal.³

Le dernier intervenant de ce premier numéro de la revue *Ilustração*, João Grave, avance quelques objections notamment en ce qui concerne un éventuel regain de gloire pour le romancier qu'il juge superflu. Il reconnaît également que le style de ces deux romans posthumes n'est pas à la hauteur de celui qui a fait la réputation d'Eça de Queiroz. Mais sur le fond, il reste favorable à leur publication.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ilustração*, 1^o ano – Número 1, Lisboa, 1 de Janeiro de 1926, p. 31.

Julgo, todavia, que o seu aparecimento foi útil, porque forneceu à crítica excelentes documentos para a reconstituição e para o estudo completo da individualidade literária do grande romancista [...].

Só por êstes motivos [...] — se justificaria plenamente, no meu entender, que os trabalhos inéditos do eminente escritor fôsem arrancados à obscuridade em que jaziam¹.

Dans le numéro 2 de la revue, le 16 janvier, les intervenants sont un peu plus nombreux. Júlio Brandão est assez sobre dans ses déclarations, il est pourtant directement impliqué dans la publication des œuvres posthumes puisque c'est lui qui a mis la dernière main à *A Illustre Casa de Ramires* :

Si o autor não determinou o contrário, e se as pessoas não acharem essa obra póstuma deprimente para o escritor, porque se não há-de publicar ?

Creio que *A Capital* e *O Conde d'Abranhos*, embora na primeira redacção, não são livros indignos da grande memória de Eça de Queirós — e contribuem para o estudo completo do prosador e do romancista.²

Júlio Dantas se montre encore plus laconique : « A publicação das obras póstumas dum escritor é sempre interessante como documento para o estudo da evolução do seu espírito, da sua cultura e dos seus processos literários »³. Raúl Brandão reprend quant à lui, les arguments développés par Eça de Queiroz lui-même :

Quando se trata dum escritor como Eça de Queirós, deve-se publicar tudo — até os papeis que parecem sem importância. Meia dúzia de linhas revelam-nos às vezes uma alma escondida. Assim está sucedendo agora com um novo Eça, sem o snobismo de Fradique — com um Eça simples, revoltado e maior, falando com desasombro aos seus amigos. Publique-se tudo, e quem quiser que faça uma grande fogueira antes de morrer, para queimar toda a papelada inútil⁴.

Rocha Martins répond à la première question en se référant à Balzac et à ses œuvres de jeunesse :

Dizia Balzac que para se realizar uma obra-prima era necessário despejar o que se tem dentro de banal e de ordinário. Logo, sob a égide do Mestre da *Comédia Humana*, que também é o autor do *Argow, o Pirata*, — acho que se deve publicar tudo quanto os altos espíritos produzem, embora eles não manifestem tais desejos⁵.

Só assim se possuirá a figura completa do autor admirado.

¹ *Ibid.*

² *Ilustração*, I, *op. cit.*, p.37.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Argow le Pirate* est une œuvre de jeunesse de Balzac, reprise de *Annette et le Criminel*, publié antérieurement en 1824 sous le pseudonyme de Horace de St Aubin. Balzac, Honoré de, *Argow le Pirate*, H. Souverain, Paris, 1837.

No caso presente — Eça de Queirós — revelou-se um escritor espontâneo quando se julgava ter sido êle um torturado, um moroso.

A Capital e *O Conde d'Abranhos* não são livros maus embora estejam longe da definitiva forma do seu criador. Escritos a correr — e há quarenta anos — sobrepõem a maioria dos volumes modernos como ironia, como observação e como entrecho.¹

Samuel Maia ne fait pas exception à la règle en approuvant la publication des œuvres posthumes même jugées inférieures à la production de l'auteur :

Quanto se refira aos homens que de si deixam memória notável, o bom e o mau, interessa aos curiosos, poderia dizer aos sábios, se o pedantismo não houvesse estragado a substanciosa expressão.

Importa muito conhecer do que falaram, a quem falaram, o tempo e o lugar, como procederam, por onde andaram, e muito mais o que escreveram.

Tratando-se do escritor dos Maias, até as suas obras inferiores, como *A Capital*, mal acabadas, como *O Conde d'Abranhos*, adquirem suma importância porque nos descobrem um pouco o segredo admirável da sua técnica, o seu método para chegar à perfeição, baseado no bom-senso crítico e govêrno de si próprio.²

Enfin, en dernier, Sousa Costa suit le courant en approuvant sans réserve les publications en cours ou à venir :

É arriscado, em casos destes, responder dogmáticamente. Admitamos. A hipótese da obra póstuma do escritor ser a sua obra-prima. E mais : que o escritor não fez disposições de última vontade, por impossibilidade ou imprevidência, àcerca do destino dessa obra. Deveremos condená-la, por falta de disposição da última vontade do seu autor, ao perpétuo silêncio ?

Não se me afigura censurável a publicação das obras póstumas do Eça. Não correspondem em beleza e equilíbrio às *Últimas Páginas* ou à *Illustre Casa de Ramires* ? É certo. Mas em nada diminuem a estatura do escritor. Antes, quanto a mim, a acrescentam, se a considerarmos através da sua espontaneidade de improvisos. Porque nos revelam o romancista na facilidade criadora do seu gênio — acabando com a lenda da sua difícil parturição.³

Tous ces commentaires se concluent par une note de la rédaction du journal qui se félicite d'abord des conclusions auxquelles sont arrivées « tão brilhantes e autorizadas penas », soulignant que, concernant les œuvres qualifiées de « inacabadas », on ne doit que des louanges à « quem os libertou da obscuridade ». On saisit mieux le but de cette enquête à travers les propos suivants :

Ao murmúrio anónimo das tertúlias e dos cafês onde a intriga urde a sua teia, que chegou neste caso a insinuar a natureza apócrifa dalguns desses escritos, opõe-se, no depoimento que

¹ *Ilustração*, I, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

obtivemos, multipla mas unanima sentença, aonde para confundir os zoilos e, do mesmo passo confortar a consciência dos herdeiros do excelso artista das letras.¹

Il apparait que le public lisboète a quelque peu discuté, non seulement du bien-fondé des publications mais encore de leur authenticité, ce qui peut porter un préjudice certain aux deux publications suivantes à savoir *Alves & Cia.* et *Correspondência*. Il ne faut pas oublier que la revue *Ilustração* a un intérêt particulier dans cette affaire : la direction et l'édition en sont assumées par l'entreprise Aillaud Ltd. Or Aillaud et Bertrand sont associés en tant que libraires². Il est donc dans leur intérêt que les livres puissent se vendre avec succès et que les publications suivantes, prévues selon le catalogue, ne fassent pas l'objet d'une mauvaise publicité.

D'autre part, l'analyse de cette enquête inspire quelques réflexions. Certes le cadre est étroitement formaté et les questions orientées de telle manière qu'il semble difficile d'y répondre de façon négative. D'ailleurs une belle unanimité se dégage de l'ensemble des réponses au point qu'il semble qu'un panel d'écrivains et de journalistes ait été préalablement sélectionné pour aller dans ce sens. Plusieurs participants sont d'ailleurs des collaborateurs de la revue : Aquilino Ribeiro, Raúl Brandão, Antero de Figueiredo, Júlio Dantas.

Le fait cependant, que *A Capital* et *O Conde d'Abranhos* aient partie liée dans les appréciations pose quand même un problème de cohérence. En effet, les deux œuvres ne sont pas du tout de même niveau. *O Conde d'Abranhos* (suivi de *A Catástrofe* dans le même volume) contient deux nouvelles courtes (particulièrement la seconde), écrites au crayon avec peu de modifications.³

A Capital comporte au moins trois niveaux de remaniement ce qui revient à dire que, si l'on peut parler de style spontané dans le premier cas, cette remarque ne se justifie pas dans le second. Il y a d'ailleurs un élément de subjectivité à vouloir voir dans une œuvre abandonnée le fait qu'elle n'ait pas été travaillée. Personne n'a perçu, semble-t-il, parmi les écrivains interrogés, cette différence de niveau, personne n'a commenté non plus les manipulations auxquelles se sont livrés les héritiers tant pour *A Capital* (pourtant dévoilées dans la préface) que pour *O Conde d'Abranhos*⁴.

Les différentes appréciations dégagent, de ce fait, le profil de deux œuvres spontanées dont l'étude permettrait de voir la façon dont Eça de Queiroz amenait un texte à sa perfection

¹ *Ibid.*

² Comme l'a montré Diana Cooper-Richet, les libraires-éditeurs français ont investi le domaine lusophone à partir du XVIII^e siècle et, entre autres, Jean-Pierre Aillaud, originaire des Basses-Alpes, qui ouvre sa première librairie à Coimbra avec un autre français nommé Bertrand. Celui-ci décédé, il s'associe avec la veuve et les fils qui se sont installés à Lisbonne pour créer la célèbre librairie Bertrand. Cooper-Richet, Diana, *Transferts culturels et passeurs de culture dans le monde du livre (France-Brésil, XIX^e siècle)*, São Paulo, Unesp, Janvier-Junho, 2013. À noter également qu'en 1930, Aillaud et Bertrand s'associent avec Lello & Irmão devenant, de ce fait, encore plus intéressés par les publications d'Eça de Queiroz.

³ Guerra da Cal, Ernesto, *op. cit.*, p. 383 à 386.

⁴ *Ibid.*

finale, œuvres spontanées mais cohérentes. Mais la spontanéité est discutable (au moins pour *A Capital*) et la cohérence qu'elles auraient pu avoir toutes deux a été quelque peu dénaturée par le travail d'assemblage auquel se sont livrés les héritiers. Ce dont personne ne parle.

Ce premier chapitre clôt l'histoire de la publication de *A Capital* en 1925, certes pas l'œuvre d'Eça de Queiroz mais bien le résultat d'une entreprise familiale soutenue par quelques amis proches. En dépit des précautions prises par José Maria dans sa préface¹, la réaction du public et de la critique se trompe de cible pourrait-on dire. Outre le fait qu'il y a résolument les *pour* et les *contre* concernant les œuvres posthumes, ce n'est pas, de toute façon, l'œuvre aboutie du romancier qui est jugée et commentée, mais bien ce qu'il convient d'appeler un artefact.

¹ Queiroz, Eça de, *A Capital*, 1971, *op. cit.*

Deuxième partie

Palimpseste d'auteur

Chapitre 1. Corpus

Maria, la fille ainée d'Eça de Queiroz est décédée en 1970 : elle était la gardienne du temple et la dernière survivante des quatre enfants d'Eça de Queiroz. A cette époque, tous les manuscrits récupérés au moment de la mort du romancier étaient rassemblés, après quelques péripéties, dans la maison familiale : la Quinta de Vila Nova à Santa Cruz do Douro (décrite sous le nom de *Tormes* dans *A Cidade e As Serras*) en compagnie des meubles et de différents objets provenant de la maison de Neuilly, dernière demeure de l'auteur.

1.1 Corpus de *A Capital* en 1971

À cette date, les manuscrits, classés par les enfants de l'auteur en vue de la publication de 1925, se présentaient de la manière suivante :

1. Une chemise cartonnée portant l'inscription : *A Capital -MS -1^o parte -pages 1-77* à l'intérieur de laquelle se trouvaient :
 - *livrinho I* : un petit livre imprimé de 80 pages(17x10,5 cm) portant la date de 1878 et le titre de *A Capital !* (le point d'exclamation est rajouté manuellement), en sous-titre manuscrit et entre parenthèse : *Começos duma Carreira* . Sur la page suivante, est indiqué *Scenas portuguesas - I- A Capital!*¹. Il manque les pages 14 et 15. Les corrections manuscrites s'arrêtent à la page 13.
 - *livrinho II* : 70 pages imprimées de la même publication récupérées et agrandies de part et d'autre par des bandes de papier collées. Les pages 1 à 4 sont absentes.

Ce dernier document met en exergue l'originalité de la méthode de travail de l'auteur : de part et d'autre du texte imprimé figurent des corrections au crayon, parfois succinctes, se rattachant au texte comme des bulles de BD, donnant lieu d'autres fois à de plus longs développements sur feuille libre appelés *fragmentos* par l'auteur. On relève ainsi après la page 17, le *fragment A* sur deux bandes longitudinales placées à droite. Ce fragment peut passer inaperçu, la lettre *A* en tête, écrite au crayon, étant passablement estompée.

Suite à la page 21, le *fragment B* : 15 feuilles libres (23,5x18) recto/verso qui nous renvoient ensuite à la page 37, les pages 22 à 37 étant supprimées. Les filigranes de certaines feuilles laissent apparaître les dates de 1877 et 1878.

Suite à la page 59, le *fragment D* : sept petits feuillets libres (18x11,5), le texte reprend à la page 60. Après la page 69, un manuscrit de 22 pages libres (24,5x18) intitulé

¹ Voir annexe 2

fragment E, également au crayon. L'instrument utilisé, l'usure du temps sur un support fragile, rendent la lecture assez difficile. Cette version imprimée et retravaillée au crayon est plus élaborée que la première (*o livrinho I*), les développements divers dans les marges et hors marges, finissent par doubler quasiment l'importance de l'impression d'origine. On notera l'absence d'un *fragment C* supprimé volontairement par l'auteur ou bien disparu. D'autre part, il est fait allusion à un n° 5 p. 15, également absent, qui laisse supposer quatre numéros antérieurs aujourd'hui disparus ou supprimés par l'auteur.

2. Une chemise intitulée : *A Capital -MS -2° parte - pages 78-191* contenant un manuscrit à l'encre de 207 pages (28x22), offrant une particularité dans la numérotation : d'abord de 1 à 78 puis 16 pages de *a* à *p* et enfin de 79 à 191, ce qui semble indiquer qu'une partie du manuscrit (qui correspond au chapitre III) a été retrouvée par la suite. En filigrane, le papier Whatman porte les dates de 1876 et 1877.

3. Une chemise avec l'inscription : *A Capital -MS - 2° forma* contenant un manuscrit de 266 pages à l'encre sans titre (28x22), le texte commence par la phrase suivante : “ *Como na vespera...* ” et porte le chiffre 60 dans l'angle droit, vraisemblablement de la main de l'auteur. Les filigranes indiquent 1877.

L'ensemble de ce classement remonte probablement à 1923/24 et n'a pas été modifié depuis. Tel qu'il se présente, c'est l'unique témoin du travail effectué par les héritiers : un instantané, une photographie de la manière dont les différents manuscrits ont été répertoriés et agencés à l'époque, à l'instar de ce que font les archéologues pour fixer une image de leurs découvertes.

Ce classement, par sa présentation, crée une confusion dans l'ordre chronologique. En effet, la chemise 1 ou du moins l'inscription figurant sur ladite chemise, indique *1^a parte* ce qui suppose une antériorité des documents contenus. En fait l'ensemble des documents met en évidence ce que les enfants ont utilisé pour être la première partie de la publication de 1925 à savoir l'ensemble *livrinho I* et *livrinho II*. La chemise 2, de son côté, ne contient pas une *2^o forma* mais la totalité de la première version. On peut supposer que, dans un premier temps, le fait de raccorder la chemise 1 avec la deuxième partie de la chemise 2 à savoir les pages 78-191, constitue la trace d'une première hypothèse de classement de la part des héritiers.

Deux personnes ont eu ensuite, semble-t-il, la possibilité de consulter ces documents *in situ* : Hélène Cidade-Moura pour procéder à une édition critique de *A Capital*¹ et le Pr Guerra da Cal, sous la surveillance attentive de D. Maria, fille de l'auteur, pour répertorier l'ensemble des documents. Cela n'a pas toutefois, affecté le classement d'origine.

¹ Pour l'édition Aguilar au Brésil - 1970 - tome I des Œuvres complètes d'Eça de Queiroz.

En 1971, avec l'aide de Teresa Avilez et D. Maria da Graça de Castro, épouse du petit-fils d'Eça de Queiroz, nous avons numéroté et déchiffré entièrement les manuscrits 1 et 3 : ce qui n'avait pas encore été fait¹.

Il faut ajouter à cet ensemble, deux documents évoqués dans la première partie de notre travail :

- le plan *O Conspirador Mateus* (copie de la main d'Alberto), huit pages recto/verso.
- *O Baptizado de Artur* : manuscrit original de six pages au crayon (24x18,5), le titre n'est pas de l'auteur. A noter que contrairement à la présentation de Luiz Fagundes Duarte², ce manuscrit n'a jamais été classé à Tormes comme partie initiale de *A Capital*.
- L'importance du plan *O Conspirador Mateus* a déjà été examiné sous l'angle de son authenticité ; c'est, en revanche son contenu qui nous intéressera dans cette partie. Si ce premier document est inédit, le second (*O Baptizado de Artur*) a depuis été publié par Carlos Reis et Maria do Rosário Milheiro³ et constitue une pièce rapportée intéressante à examiner.

En 1980, les manuscrits tombés dans le domaine public ont été transférés à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne après avoir été numérisés de façon à laisser à la FEQ (Fondation Eça de Queiroz) un outil pour les chercheurs désireux de venir travailler sur place.

1.2. Classification de Helena Cidade-Moura (1970)

Dans la préface du tome I des œuvres complètes d'Eça de Queiroz au Brésil, l'éditeur José Aguilar raconte les péripéties de cette publication dues en partie à la disparité des droits d'édition entre le Brésil et le Portugal. Ce projet entrepris en 1961 rencontra un certain nombre de difficultés jusqu'à ce qu'en décembre 1968, le Tribunal Suprême de Justice portugais accordât aux héritiers des auteurs portugais la propriété des œuvres non posthumes ce qui semblait pouvoir favoriser d'éventuelles négociations avec les éditeurs. De son côté, la législation brésilienne prévoyait que la totalité de l'œuvre d'un auteur appartenait exclusivement aux enfants de l'auteur encore en vie. A la mort de D. Maria en 1970, l'ensemble de la production littéraire d'Eça de Queiroz tomba donc, au Brésil, dans le domaine public et la situation se simplifia : les éditions Aguilar eurent désormais les mains libres pour publier les œuvres complètes (posthumes et non posthumes), privilège dont ne disposaient pas, d'ailleurs, les propres compatriotes du romancier !

Helena Cidade-Moura fut chargée de la fixation du texte et les héritiers fournirent de bonne grâce les documents nécessaires à ce travail. Dans une *anotação liminar*, elle décrit

¹ Ce fait est attesté dans le livre du Pr. Guerra da Cal, *Lengua e Estilo de Eça de Queiroz, op. cit.*, p. 374.

² Queirós, Eça de, *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, tableau p. 34.

³ Reis, Carlos ; Do Rosário Milheiro, Maria, *A Construção da Narrativa Queirosiana. O Espólio de Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

l'ensemble des manuscrits mis à sa disposition pour finaliser la fixation du texte de *A Capital*¹ avec en préambule, ce commentaire, « As fontes de que dispomos para a fixação do texto dêste romance são demasiadas e insuficientes » :

I – 80 páginas impressas com algumas emendas até à página 16, em letra demasiado cuidada para se saber se será de Eça de Queirós. No rosto desta coleção de provas lê-se: Eça de Queirós – Cenas da Vida Portuguesa – I A Capital! (Comêço duma carreira) – Livraria International de Ernesto Chardron, Editora Pôrto e Braga, 1878.

II – 70 páginas impressas: coleção de provas iguais às anteriores. Estas provas estão emendadas por Eça de Queirós, com o texto manuscrito colado às margens. Faltam nesta coleção as páginas de 23 à 37 e as páginas 51, 63 et 64. Há ainda mais doze fôlhas manuscritas com texto a ser intercalado, conseqüente ainda da revisão de provas.

III – Manuscrito de 382 fôlhas de muito difícil leitura. Texto inteiramente diferente do que foi publicado, tanto na parte impressa em 1878 como na impressa, pelo filho do escritor, em 1925.

IV – Primeira edição de *A Capital*, 1925, tal como tradicionalmente se apresenta ao público ».

Le manuscrit cité en III, correspond au numéro 2 du classement de Tormes c'est à dire à la première version de *A Capital*. En effet, on parvient à 382 pages en les comptant recto et verso. Dans ce manuscrit de 191 pages effectives, ne sont pas répertoriées en revanche les 16 pages *a* à *p*, rajoutées postérieurement. On note qu'il manque dans cette liste le manuscrit de 266 pages cité en 3, de la classification précédente, qui correspond lui, à la deuxième forme de *A Capital*.

Il semble curieux que Helena Cidade-Moura, qui a travaillé quasiment à la même époque que le Pr. Guerra da Cal, n'ait pas bénéficié des mêmes documents, comme nous le verrons plus loin et qu'elle n'ait eu accès qu'aux chemises 1 et 2 du classement de Tormes. Détaillant sa façon de procéder, elle précise :

Dêste material, colocado à nossa disposição pela família de Eça de Queirós, resultou que, na presente edição, a primeira parte do texto foi fixado pelas provas tipográficas da impressão de 1878, respeitadas tôdas as emendas feitas por Eça de Queirós e incorporados no texto os trechos manuscritos que êle acrescentou e de que tivemos conhecimento².

En ce qui concerne la première partie de son travail, elle reconnaît donc s'être appuyée sur les documents I et II de son inventaire mais le rapprochement entre les preuves typographiques corrigées par l'auteur augmentées de nombreux ajouts manuscrits (*o livrinho II*) et la fixation du texte effectuée par Helena Cidade-Moura laisse apparaître quelques différences et montre qu'elle n'a pas respecté toutes les corrections de l'auteur comme elle l'avait pourtant annoncé. L'attention porté au *livrinho II* lui a fait négliger les modifications

¹ Queirós, Eça de, *Obra Completa, Volume 1*, Rio de Janeiro, José Aguilar Editora, 1970, *A Capital*, p. 841.

² *Ibid.*, p. 842.

apportées au *livrinho I* qui offre la particularité de comporter les quatre premières pages (disparues dans le *livrinho II*).

- La page de garde du *livrinho I* comporte, des modifications importantes de la main d'Eça. Le nom de l'auteur est placé en haut de la page, suivi du titre *Scenas Portuguesas*, en dessous : *I A Capital!* Et en sous-titre : *Começos duma carreira*. Helena Cidade-Moura ne tient pourtant pas compte de ces modifications, elle note : *Cenas da Vida Portuguesa, A Capital* sans point d'exclamation et *Começo duma carreira* au singulier¹. Les explications fournies pour étayer ce choix ne sont pas convaincantes. « Nesta edição repôs-se o subtítulo – *Começo duma Carreira* – que Eça de Queirós lhe atribuiu em 1878. Ficava assim êste romance integrado na galeria de « Cenas da Vida portuguesa » que, se propunha realizar »². En revanche, toutes ces changements modifient la portée des intentions de l'auteur comme nous le verrons plus loin : le point d'exclamation ayant une valeur subjective particulièrement signifiante. Si le titre *Cenas da Vida Portuguesa* faisait bien partie des projets d'Eça de Queiroz à une époque, il reste que ce n'est pas celui qu'il avait retenu pour *A Capital* en ce début de publication³. D'autre part, Helena Cidade-Moura ne relève pas l'absence des pages 15 et 16, ce qui peut signifier soit qu'elles ne manquaient pas à l'époque où elle les a consultées soit qu'elle a omis de signaler cette lacune. Cette dernière solution paraît la plus probable puisque le Pr. Guerra da Cal mentionne également cette absence⁴.
- Concernant le *livrinho II*, la disparition des quatre premières pages n'est pas signalée. D'autre part, les différents *fragments* (*A, B, D* et *E*), destinés à être insérés dans le texte et dont l'emplacement précis est indiqué par Eça de Queiroz, subissent des sorts variables dont on cherche en vain la logique. C'est ainsi que les douze feuillets évoqués en II dans la liste des documents consultés, correspondent à ce que Eça de Queiroz a appelé *fragment B* (il en compte 15 en fait), destiné à être intercalé entre les pages 21 et 37 de la publication de 1878. On peut se poser la question de savoir pourquoi Helena Cidade-Moura les signale puisqu'elle ne les utilise pas alors même qu'ils sont beaucoup plus faciles à déchiffrer que les ajouts dans la marge. Elle reste, au contraire centrée sur la publication de 1925. Or ce passage est important, puisque c'est la première rencontre entre Artur et la *prima Cristina*. Cette disparition de la cousine est d'autant plus étrange qu'elle a été signalée antérieurement, à la page 860⁵.

¹ Il semblerait qu'Helena Cidade-Moura répète, à ce sujet, la même erreur que le Pr. Guerra da Cal comme nous le verrons plus loin.

² *Ibid, A Capital*, 1970, op. cit., p. 842.

³ Queiroz, Eça de, *Correspondência*, tome I, op. cit., lettres du 4 et 8 avril 1878, p. 188 et p. 189.

⁴ Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, op. cit., p. 374.

⁵ Queiroz, Eça de, *A Capital*, Ed. Aguilar, (1970), op. cit.

- Les fragments suivants pourtant présents dans le même dossier à savoir : *fragments A, D* et *E* sont traités diversement : le fragment *A* non signalé dans la liste des documents consultés, n'est pourtant pas laissé de côté puisqu'il est reproduit des pages 855 à 856. Mais nous avons déjà signalé le peu de lisibilité de la notation manuscrite de l'auteur concernant ce fragment. En revanche les feuillets pourtant bien présents du *fragment D* (7 pages) et *E* (22 pages) ne sont pas pris en compte alors que leur emplacement se trouve également précisé par Eça de Queiroz et qu'ils sont par ailleurs parfaitement lisibles. Faisant abstraction du *fragment E*, elle conserve également l'agencement du chapitre III adopté dans la publication de 1925.
- Helena Cidade-Moura signale également des pages manquantes : pages 51, 63 et 64 qui ne sont pourtant pas absentes du *livrinho II*, ce que souligne d'ailleurs Luiz Fagundes Duarte¹.

Elle commente encore :

Resultou desta fixação que, além da reposição do texto na forma do autor, aparecem ainda duas figuras que tinham sido, uma cortada – Cristina – e, outra, mencionada de forma diferente – Clara, « a Baronesa de Pedralva », que aparece como *Ela* « a senhora do vestido de xadrez »².

Reprenant les termes de la préface de *A Capital*, elle donne les raisons esthétiques et logiques de la suppression du personnage de *Cristina* mais elle ajoute sa propre version de la suite du roman :

[*Cristina*] *Personagem novo* porque surge pela primeira vez, nas emendas das páginas revistas por Eça de Queirós, e que aparece no seguimento do romance «velho» como a alma jovem, apaixonada, dedicada e compreensiva da *tia Sabina*, que o autor na sua revisão teria querido fazer destacar. Achemos de a manter na parte em que Eça de Queirós a criou, primeiro porque a isso nos obriga o encargo de fixação do texto, depois porque, longe de prejudicar o seguimento do romance – o que numa edição para o grande público reconhecemos seria uma desvantagem –, a figura de Cristina valoriza, por transferência, a *tia Sabina*, a que acentua o seu significado³.

Plusieurs objections peuvent être faites à cette interprétation. Tout d'abord dans ce qu'Helena Cidade-Moura appelle la suite du « romance velho », à savoir la deuxième partie du roman, la *tia Sabina* apparaît de façon tout à fait secondaire et seulement au moment de l'annonce de sa mort. Dès qu'Artur a quitté Oliveira d'Azeméis, on n'entend plus parler d'elle. Elle ne peut donc pas bénéficier de l'effet « Cristina » si l'on peut dire. Si effet « Cristina » il y a, dans la modification du personnage de la *tia Sabina*, c'est aux fils de

¹ Luiz Fagundes Duarte fait observer que l'absence de la page 51, signalée par Helena Cidade-Moura, est curieuse puisque le verso, à savoir la page 52, est retranscrit. Queiroz, Eça de, *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 62.

² Queiroz, Eça de, *A Capital*, Ed. Aguilar, (1970), *op. cit.*, p. 842.

³ *Id.*

l'auteur que nous le devons comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail puisque les passages attribués à *Cristina* sont reportés (avec quelques modifications) sur *a tia Sabina*. La situation est très différente avec Helena Cidade-Moura car les passages laissés de côté de façon intermittente, dans une volonté de lisser ou fusionner les deux personnages, ont pour effet de créer une confusion, *Cristina* apparaissant et disparaissant tel un personnage à éclipse, sans aucune logique. Helena Cidade-Moura ajoute encore :

Na segunda parte do romance, não pôde infelizmente o texto ser fixado pelo manuscrito, de tal forma êste se afasta da versão corrente. O manuscrito é de resto de tão difícil leitura que só uma edição crítica daria uma aproximação da verdade. Essa edição não será possível para o grande público¹.

Evidemment, elle fait ici allusion à la première version de *A Capital*, puisqu'elle n'a pas eu accès, semble-t-il, à la deuxième version. Le montage effectué ici, ne peut être considéré comme satisfaisant (même pour une édition grand public) car il brouille encore davantage les pistes. C'est ce que conclut d'ailleurs le Pr. Guerra da Cal :

Helena Cidade-Moura, que conoce a fondo esta compleja situación, ha dado una versión nueva de *Cap.*, que, si por un lado pone al alcance de los estudiosos elementos inéditos, hasta ahora no accesibles, de los materiales de la obra inconclusa, por otro contribuye a complicar el problema; pues después de señalar el carácter parcialmente apócrifo de esta edición de 1925, peca del mismo pecado que José Maria, hijo, poniendo en manos del público otra versión del texto que adolece de la misma parcialidad. Tanto su versión como la otra desvirtúan la voluntad del genio creado de Eça, que murió habiendo desistido de armonizar en una las varias versiones de *Cap.*².

De la même manière, Luiz Fagundes Duarte commente cette intervention :

Apesar de todas as suas qualidades, nomeadamente o ter cortado parcialmente com a tradição, repondo a personagem Cristininha e, em boa parte, despojando o texto das modificações estilísticas introduzidas pelo editor de 1925, esta edição só veio complicar a já de si muito complicada situação editorial da *Capital!*.³

Mais il reproche également à Helena Cidade-Moura de ne pas avoir signalé les lacunes. En effet, si elle n'a pas eu entre les mains les fragments D et E, rien ne l'empêchait de signaler leur existence, parfaitement mentionnée chaque fois par l'auteur.

À noter que la même année, Helena Cidade-Moura participe à la publication de *A Capital* pour la maison d'édition *Livros do Brasil*, édition dans laquelle elle déclare n'avoir pu utiliser les manuscrits.

¹ *Id.*

² Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, op. cit, tome I, p. 376.

³ Fagundes Duarte, Luiz, *A Gênese de um romance, Incursão na escrita queiroziana*, op. cit., p. 62.

1.3. Inventaire de E. Guerra da Cal (1970)

En 1970, lors de sa venue à Tormes, le Pr. Guerra da Cal (dans la préface de sa *Bibliografia Queirociana*) a établi une classification basée sur les manuscrits publiés ou inédits.

Pour les documents publiés, il reprend l'ensemble des documents cités plus haut en omettant toutefois dans la chemise 1, les *fragments A et D* concernant la partie remaniée du *livrinho II*. Il évoque également trois chapitres pour le *livrinho I* alors qu'en fait il n'y en a pas tout à fait deux. Il se fie certainement pour cela aux déclarations de l'auteur dans sa correspondance avec son éditeur Chardron¹.

D'autre part, concernant la page de garde du *livrinho I*, on relève les mêmes erreurs que Helena Cidade-Moura à savoir : *A Capital* sans point d'exclamation, *Começo duma Carreira* au singulier et *Cenas da Vida Portuguesa* au lieu de *Scenas Portuguesas*².

La chemise n°2 est recensée à part car inédite (première version de *A Capital* non utilisée pour la publication). Il cite également dans la même rubrique *O Baptizado d'Artur* (qu'il qualifie de document subsidiaire) ainsi que *O Conspirador Mateus* (copie d'un manuscrit perdu) dont il signale que ce pourrait être un premier scénario de *A Capital*³.

1.4. Inventaire de la Bibliothèque Nationale à Lisbonne (1980)

Depuis 1980, les manuscrits, tombés dans le domaine public ont été transférés et peuvent désormais être étudiés à la Bibliothèque Nationale. Ils sont classés sous la rubrique globale de E1/287 qui reprend toutefois en partie l'ordre initial parlant plutôt de :

- de première partie en ce qui concerne le contenu de la chemise 1 (E1/287-A)

QUEIRÓS, Eça de, 1845-1900

[*A Capital*]

[1877-1878?]; s. l.; [414] p.; aut.

Nota(s): Marca de água «J. Whatman», 1876, 1877. As folhas estão escritas a tinta de ambos os lados, com ampla margem do lado esquerdo e numeradas da seguinte forma: de 1 a 78, 16 páginas ordenadas alfabeticamente de «A» a «P» e finalmente com sequência de paginação, de 79 a 191. Parece ser este o texto que constitui a 1ª forma do romance. Esp. E1/287.

¹ Queiroz, Eça de, « Põe V. Exa, se quiser, publicar a *Capital*, ou os capítulos que aí tem da *Capital*. Eu não tenho o poder para lho impedir. São apenas 3 capítulos, que não significam nada [...] », *Correspondência*, tome I, *op. cit.*, p. 248.

² Si l'on s'interroge sur cette erreur de reproduction du titre, remanié par Eça de Queirós, on peut se reporter à l'indication que donne le Pr. Guerra da Cal : le frontispice de cette édition de 1878, corrigé par l'auteur, fut reproduit dans la revue *Ilustração*, Lisbonne, 16 décembre 1938, p. 11. Il est possible que cette reproduction comportant des erreurs soit à l'origine de la modification de l'original, répercutée également par Helena Cidade-Moura. Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, *op. cit.*, p. 377.

³ *Ibid.*, p. 428.

- deuxième partie : chemise 3 de la classification de Tormes (E1/287)

QUEIRÓS, Eça de, 1845-1900

A Capital

[1878]; s. l.; 1 vol. [paginação múltipla]; aut.

Nota(s): Documento composto por 1ª e 2ª partes, conforme descrição na ficha catalográfica. O texto da 2ª parte parece corresponder à 2.ª forma do romance e foi publicado por Chardron, Porto, 1925.

Esp. E1/287.

- *O Baptisado d'Artur* (E1/231)

QUEIRÓS, Eça de, 1845-1900

Baptisado de Arthur

[1877-1878?]; s. l.; [12] p.; aut.

Nota(s): Escrito a lápis. Página de título ms. Supõe-se que era destinado ao romance «A Capital». Dado como texto literário para romance, novela, etc.

Esp. E1/231

1.5. Classification de Carlos Reis et Maria do Rosário Milheiro (1989)

Les deux auteurs reprennent l'inventaire de la BN de Lisbonne mais placent les manuscrits dans un ordre différent sous la cote générale 287 et l'appellation *manuscritos publicados*¹ :

Primeira parte :

80 p. impressas com emendas manuscritas pelo A.

6 f. a lápis coladas às provas typográficas

1 f. (33,7 x 11,5 cm) escrita a lápis de um só lado

3 f. a lápis coladas às provas typográficas

15 f. (23 x 18 cm) escritas a lápis de ambos os lados

12 f. a lápis coladas às provas typográficas

7 f. (18 x 11,7 cm) a lápis de um só lado

2 f. a lápis coladas às provas typográficas

1 f. (51,4 x 11,7 cm) a lápis de um só lado

3 f. a lápis coladas às provas typográficas

22 f. (23 x 18 cm) a lápis de todos os lados excepto a última de um só lado

Segunda parte :

207 f. (27 x 21 cm) a tinta de ambos os lados

Terceira parte :

266 f. (27 x 21 cm) a tinta de ambos os lados, corrigidas e anotadas pelo A.

¹ Ce n'est pourtant pas le cas pour le manuscrit évoqué en *segunda parte* car il correspond à la première version de *A Capital*, jamais publiée.

Cette première partie qui regroupe (ou qui confond) le *livrinho I* (80 pages) et le *livrinho II* apparaît donc ici, comme la première forme élaborée de *A Capital*. Vient ensuite ce qui est classé numéro 2 dans l'inventaire de Tormes, à savoir la « première forme », la *terceira parte* étant le point 3 de Tormes, c'est à dire la deuxième forme.

Le manuscrit *O Baptizado de Artur* (cote BN 231) est décrit de la façon suivante :

6 f. (23,5 x 18 cm) escritas a lápis de ambos os lados. O ms. autógrafo é acompanhado de uma f. pautada com o título escrito por mão alheia.

[...] Um espaço em branco separa a narrativa do 1.º nível de uma analepse que recupera os antepassados do herói. Corresponde, aparentemente, a uma 1.ª redacção.

(Observações) Ms subsidiário de *A Capital*, contém o relato do baptizado de Artur Corvelo, em Ovar. O texto interrompe-se a meio da analepse, depois de feita a história do bisavô e do avô de Artur¹.

Toutefois, il est placé en tête par les deux auteurs car obéissant à une raison purement stylistique :

É também esta afinidade de processos que leva a pensar que o manuscrito «O Baptizado de Artur» corresponderia ao início do romance, obedecendo a esta tão característica estrutura de articulação episódio inicial/analepse de caracterização.²

Cependant, au regard de l'évolution et de la place des protagonistes, nous avons avancé une autre proposition dans la première partie de ce travail.

À noter qu'il manque dans cet inventaire, *O Conspirador Mateus*, ne serait-ce que pour signaler son existence. D'autre part, les deux auteurs suggèrent de prendre en compte d'autres manuscrits inédits qui auraient un rapport avec *A Capital* : il s'agit du ms. 236, (*Sabe-se em Ovar*), ms. 237, (*Plano para uma novela*), ms.252, (*Plano de novela com cinco personagens*), ms. 256, (*Planos para uma novela; o casamento de Berta*)³, hypothèse sur laquelle nous reviendrons.

1.6. Classification de Luiz Fagundes Duarte (1989)

Dans sa thèse de doctorat en 1989, Luiz Fagundes Duarte reprend l'idée de *O Baptizado d'Artur* comme texte fondateur de *A Capital* (*Ms0*). Néanmoins, il fait allusion à la possibilité d'un scénario premier qui serait *O Conspirador Mateus* (*Msa*), renseignement relevé dans le livre du Pr. Guerra da Cal. Cependant, il ne pousse pas très loin l'idée et décide d'éliminer cette possibilité, faute de document. En 1993, dans un ouvrage postérieur (*A*

¹ Reis, Carlos ; Do Rosário Milheiro, Maria, *A Construção da Narrativa Queirosiana*, op.cit., p. 84.

² *Ibid.*, p. 173.

³ *Ibid.*, p. 421.

Fábrica dos textos),¹ il ne cite plus ce document qui figure pourtant sur le croquis de la page 84 de *A Génese de um romance*².

Considérant l'ensemble des manuscrits, il distingue six niveaux différents de « dimensões e tipos muito variados³ ».

- Ms0 : le texte *O Baptizado de Artur*. A noter que Luiz Fagundes Duarte ne donne pas de titre aux manuscrits cités, ce qui se justifie pleinement dans la mesure où ces titres n'ont jamais été apposés par l'auteur.
- MsA, à savoir la première version de 207 pages. Il indique pour cette version : « A narrativa volta a interromper-se na folha 191, cuja última frase termina por < >, faltando ainda parte da acção final narrada na versão subsequente do romance⁴ ». Ce qui semble indiquer qu'il manquerait à ce jour la page 191v pourtant présente et encore lisible en 1971. D'autre part, cette version, profondément différente de la deuxième version du roman n'apparaît pas dans la « versão subsequente » comme nous le verrons plus loin.
- MsB : deuxième version incomplète de 266 pages.
- *O impresso C* dans lequel il regroupe les deux parties imprimées et remaniées de *livrinho I* (impresso D) et du *livrinho II* (impresso E).

Ce dernier est détaillé et subdivisé en différents fragments suivant en cela les incises de l'auteur signalées par des chiffres ou des lettres. C'est ainsi que l'incise indiquée comme n° 5 par Eça de Queiroz (et dont on ne trouve pas trace) est répertoriée par Luiz Fagundes Duarte comme EA1 (page 15 où figure l'indication) et E5 alors qu'il ne signale pas le véritable fragment A qui se trouve à droite de la page 17 (deux feuillets) et qui est pourtant reproduit p. 107 à 109 de l'édition critique⁵.

Le fragment B est dénommé EA2 selon la page où il est annoncé puis EB pour son contenu. Le fragment D, EA3 pour la page 59 où il est signalé et ensuite ED. Et finalement, le fragment E, signalé page 70 sous la forme EA4, est codé EE.

1.7. Classification de Beatriz Berrini (1997)⁶

Beatriz Berrini reprend « grosso modo⁷ » comme elle le déclare elle-même, la classification retenue par Luiz Fagundes Duarte à l'exception de *O Baptizado de Artur*,

¹ Fagundes Duarte, Luiz, *A Fábrica dos Textos, Ensaios de Crítica Textual acerca de Eça de Queiroz*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, p. 84.

² ref : Fig.3/1. dont il dit lui-même : CF. Duarte 1989c .pp. 64-65. *Ibid.*

³ Fagundes Duarte, Luiz, *A Génese de um romance, op. cit.*, p. 21.

⁴ Fagundes Duarte, Luiz, *A Fábrica dos textos, op. cit.*, p. 81.

⁵ Fagundes Duarte, Luiz, *A Génese de um romance, op. cit.*, p. 107 à 109.

⁶ Queiroz, Eça de, *Obra completa*, Organização geral, Introdução, Fixação dos textos autógrafos e Notas introdutórias – Beatriz Berrini, volume II, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997.

⁷ *Ibid.*, p.651.

qu'elle ne cite pas. Elle s'attarde surtout sur les trois versions significatives à savoir en 1, le manuscrit de 207 pages dans lequel elle reconnaît la première version du roman, auquel, il manque toutefois quelques pages, souligne t-elle. En 2, elle place le manuscrit de 266 pages (deuxième version), avec quelques pages disparues également mais pour lequel elle pose une question : « Seria uma nova versão do romance »¹. Enfin en 3 les deux exemplaires imprimés qu'elle ne détaille pas complètement, leur attribuant indifféremment le même nombre de pages (80) et commettant une erreur sur les pages manquantes du *livrinho II* (23-26 au lieu de 23-36). Elle ne semble pas les avoir consultés et utilise pour toutes les descriptions de ces manuscrits, les commentaires et les remarques de Luiz Fagundes Duarte, qu'elle cite².

Revenant sur l'édition de 1970, organisée par Helena Cidade-Moura, elle avance un peu imprudemment que cette dernière : « Segui o tema proposto nas provas tipográficas de 1878, respeitadas todas as emendas feitas por Eça de Queiroz, incorporando também os acréscimos do romancista³ », assertion dont nous avons démontré l'invraisemblance plus haut.

¹ *Ibid.*, p.652.

² *Ibid.*, p. 652.

³ voir note 2 page 6.

Chapitre 2. A l'ombre des grands arbres

2.1. Cenas da Vida Portuguesa

Aussi loin que l'on remonte dans les premières allusions à *A Capital*, une de ses particularités saute aux yeux : celle de ne jamais avoir réussi à occuper pleinement le devant de la scène. Au mois de juillet 1877, occupé à corriger les épreuves de *O Primo Basílio* qu'il espère lancer au mois de septembre, Eça de Queiroz annonce à son tout nouvel éditeur, Ernesto Chardron¹ : « Poderíamos depois, para Janeiro, lançar o outro que tenho quase pronto e que seria uma *bomba* no começo do Inverno² ». De quel autre s'agit-il ? Il avait déjà, en début d'année fait allusion à ce nouveau projet dans une lettre à son éditeur³ :

Eu tenho mais trabalhos em preparação: o romance *realista* em Portugal tem consumo em toda a parte –futuro: certos nomes têm um sucesso certo, assim por exemplo o que eu desejo publicar para o ano, querendo Deus, – *Os Vícios da Linda Augusta* [...].⁴

Mais au mois d'octobre 1877, *O Primo Basílio* tout juste achevé⁵, Eça de Queiroz ne se contente pas de l'œuvre annoncée, il déploie un projet beaucoup plus vaste :

Eu tenho uma ideia, que penso daria excelentes resultados. É uma colecção de pequenos romances não excedendo a 180, 200 páginas, que fosse a pintura da vida contemporânea em Portugal: Lisboa, Porto, as províncias, políticos, negociantes, fidalgos, jogadores, advogados, médicos, todas as classes e todos os costumes entrariam nesta galeria. A coisa poderia chamar-se *Cenas da Vida Real* [...].⁶

Il mentionne ensuite que chaque nouvelle aura son propre titre, qu'elles devront être courtes et ne pas dépasser les douze exemplaires. Mais la principale nouveauté réside dans le fait que « Os personagens duma apareceriam noutras, de sorte que a colecção formaria um todo »⁷. La chose n'est pourtant pas vraiment nouvelle en soi : Balzac a largement utilisé le

¹ Après *O Crime do Padre Amaro*, publié à compte d'auteur, Eça de Queiroz s'est résolu à prendre un éditeur. Il écrit à Ernesto Chardron le 21 février 1877 : « Eu tenho muita vontade de ter editor certo e estou convencido que dando Deus vida e saúde havíamos de lucrar ambos : e muito ». Queiroz, Eça de, *Correspondência*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008, tome I, p. 138.

² *Ibid.*, p. 148.

³ *Ibid.*, p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵ Les révisions de épreuves ne sont toutefois pas encore effectuées et le roman ne sera publié qu'en février 1878.

⁶ Queiroz, Eça de, *Correspondência*, *op. cit.*, p. 149, lettre à Ernesto Chardron, Newcastle, 5 Outubro 1877.

⁷ *Ibid.*

procédé dans la *Comédie Humaine* mais l'idée sous-jacente est celle de former un livre unique décliné en plusieurs petites séquences de façon à accrocher l'attention du public de façon permanente. L'auteur annonce le sujet des trois premières : « Eu já tenho o assunto de três, e uma quase completa: numa pinta-se o jogo e os jogadores; noutra a prostituição; e outra é um drama de incesto doméstico »¹.

Concernant l'ouvrage sur l'inceste, le titre, comme c'est souvent le cas chez le romancier, n'est pas encore fixé : « [...] chama-se *O Desastre da Travessa das Caldas*; ou talvez, não sei ainda: *O Caso Atroz de Genoveva* »², ce qui nous permet d'identifier, au regard du thème et du nom du personnage principal (Genoveva), *A Tragédia da Rua das Flores*. Quelques jours plus tard, le titre général de l'ensemble est modifié mais reste toujours aussi accrocheur : « A obra deveria chamar-se *Crónicas do Vicio* »³. L'auteur ne déclarait-il pas à son éditeur : « No título deve haver sempre um bocadinho de charlatanismo [...] »⁴.

Au mois de novembre 1877, les hésitations continuent : « *As Crónicas da Vida Sentimental* (título provisório) constam de 12 volumes »⁵. L'ensemble est qualifié par l'auteur de « [...] uma espécie de *Galeria de Portugal no Século 19* »⁶. La palette s'élargit d'ailleurs : les nouvelles d'abord citées vaguement en fonction du thème abordé, adoptent un titre ; c'est ainsi que celle traitant du jeu s'intitule *O Prédio n.º16*, pour la prostitution, *A Linda Emilinha*. Un nouveau thème traite de l'éducation et des écoles avec le titre : *O Bacharel Sarmiento*, un autre de l'agiotage. Quant au volume sur l'inceste, il est très avancé déclare le romancier mais il hésite encore sur le titre : « [...] talvez *O Desastre da Rua das Flores*, talvez *Os Amores dum Lindo Moço* »⁷. A plus longue échéance, l'auteur annonce également *Soror Margarida* pour la monomanie religieuse, *O Milagre do Vale de Reriz* pour le fanatisme des villages et *O Bom Salomão* traitant de l'agiotage.

Entre temps, *O Primo Basílio* suit son cours et Eça de Queiroz poursuit la correction des épreuves. Mais, à ce stade, aucune allusion, même voilée, à *A Capital*. Pourtant, au mois de janvier 1878, Ernesto Chardron fait paraître une annonce concernant les nouvelles publications de sa maison d'édition : en tête, *O Primo Basílio* enfin mis en vente « un volume de mais de 600 paginas », mais dans la liste des publications annoncées figurent, sous la rubrique *Scenas Portuguezas*, trois volumes en préparation avec en tête, ce qui ne laisse pas de surprendre, *A Capital* :

NOVAS PUBLICAÇÕES
ERNESTO CHARDRON
PORTO – EDITOR

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 151.

⁴ *Ibid.*, p. 138, lettre du 21 février 1877.

⁵ *Ibid.*, p. 153, 3 novembre 1877.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

EÇA DE QUEIROZ
SCENAS PORTUGUESAS

As scenas portuguesas são uma série de doze estudos sobre a vida contemporanea em Portugal. Cada romance tem uma acção propria e um desenvolvimento proprio, mas os doze volumes formam no seu todo uma analyse geral da moderna sociedade portuguesa.

Os volumes são publicados mensalmente e constam de 200 paginas cada um.

Estão em preparação :

I A Capital

II O Milagre do Valle de Reriz

III O Conspirador Mathias ¹

Si *O Milagre do Valle de Reriz* figurait déjà dans la correspondance du mois de novembre, ni *A Capital*, ni *O Conspirador Mathias* n'ont fait l'objet d'une quelconque information. Il manque toutefois la correspondance échangée avec E. Chardron entre la fin de l'année 1877 et le début de l'année 1878, correspondance susceptible de nous fournir davantage d'explications. Mais au mois d'avril 1878, il faut se rendre à l'évidence : la nouvelle dont le thème central est l'inceste (quel que soit le titre choisi), n'est plus d'actualité et *A Capital* apparaît au premier plan. Eça de Queiroz s'expliquera plus tard sur les raisons de cette modification :

Eu tenho justamente um romance que estava à espera de vez, escrevi-o para ser a primeira parte das *Cenas*, mas além de ser mais volumoso que o plano das cenas comporta (atinge quase a obesidade de *O Primo Basílio*) não me servia artisticamente como Introdução às *Cenas*... Foi por isso que o substituí pela *Capital*, que é mais um trabalho de generalidade.²

Quoiqu'il en soit, on peut supposer que la première version de *A Capital* était certainement déjà élaborée dans ses grandes lignes au cours de l'année 1877 pour que la substitution ait lieu aussi rapidement. D'autre part, pour mener à bien ce « trabalho de generalidade » évoqué par l'auteur, il fallait que la galerie de personnages susceptibles d'intervenir dans *As Cenas* et dont l'auteur souhaitait le retour régulier, apparaissent ici pour la première fois même si chronologiquement ils ont déjà figuré ou du moins été plus largement développés dans *A Tragédia da Rua das Flores* qui était antérieurement, la nouvelle la plus aboutie.

¹ http://purl.pt/93/1/iconografia/imagens/pp-7311-p_18780100/pp-7, consulté le 20 avril 2021.

² *Correspondência, op. cit.*, p. 220, lettre du 28 novembre 1878 à Ramalho Ortigão.

2.2. Le premier scénario

Le plan de *A Capital*, même s'il semble surgir opportunément pour jouer le rôle d'introduction, doit, semble-t-il, être assez ancien (probablement 1876)¹. On peut y observer que le projet de « décloisonner » les nouvelles pour permettre une libre circulation des protagonistes existe dès le départ. En effet, au stade du plan *O Conspirador Mateus* on voit déjà se déployer toute une palette de lieux et de personnages que nous retrouverons non seulement dans *A Tragédia da Rua das Flores*² mais également, en partie, dans *O Primo Basílio* où surgit par exemple le personnage de Saavedra³. Au stade de ce premier scénario beaucoup d'intervenants sont laissés dans le vague et souvent réduits à de simples silhouettes. Ainsi, dans la première scène du plan se mettent en place non pas des personnages mais plutôt des types destinés à mettre en valeur la sensibilité et le romantisme du héros : l'émigrant qui quitte sa famille, la belle inconnue du train mais également à l'opposé, le personnage connu se rendant à Lisbonne sans autre précision. Ces trois protagonistes symbolisent les types sociaux que l'on peut rencontrer dans une gare mais également les trois options qui se présentent à Artur : le travail (*um rapaz do campo que parte para o Brasil*), la vie oiseuse (*um conhecido que parte para Lisboa*), l'amour idéalisé (*uma linda senhora vestida de xadrez*). Par la suite, le *conhecido que parte para Lisboa* deviendra : *um companheiro de Coimbra* (chapitre I).

Dans la partie centrale se déroulant à Lisbonne, les personnages n'ont pas non plus de contours bien précis mais bénéficient déjà, en revanche, d'un état-civil : c'est cette catégorie récurrente que l'on identifie de nouvelles en nouvelles. En parallèle avec *A Tragédia da Rua das Flores*, nous croisons le poète Roma⁴, Meirinho⁵, D. Joana Coutinho⁶, d'autres sont à peine esquissés comme au chapitre II : « Melchior apresenta-o aos seus amigos : jornalistas-poetas- literatos - todos uns boémios e uns malandrotos ». À la soirée de D. Joana Coutinho (chapitre III), on note : « Descrição dos convidados : há de tudo », au club républicain (chapitre IV) : « É apresentado ao Mateus - descrição deste e do Club - A sessão - Discursos e oradores pitorescos ».

¹ Les filigranes de la première version *F1* laissent apparaître les dates de 1876/77 ce qui permet d'avancer cette date pour le premier scénario de *A Capital*.

² Queiroz, Eça de, *A Tragédia da rua das Flores*, 2018, *op. cit.*, p. 453. Dans le premier plan de cette œuvre en revanche, on note seulement, concernant les protagonistes récurrents, la présence de *Joaquim Meirinho* appelé également *José Marinho*.

³ Queiroz, Eça de, *O Primo Basílio*, *op. cit.*, p. 327: « Daí a pouco entrou a figura conhecida do Saavedra, redactor do *Século*. A sua face branca parecia mais balofa; o bigote muito preto reluzia de brilhantina; as lunetas de ouro acentuavam o seu tom oficial: trazia ainda no queixo o pó de arroz que lhe pusera momentos antes o barbeiro; e a mão que escrevia tanta banalidade e tanta mentira, vinha aperreada numa luva nova, cor de gema de ovo! ».

⁴ « [...] o poeta Roma, autor estimado dos *Idílios e Devaneios* », *A Tragédia da rua das Flores*, Lisboa, Livros do Brasil, 2018, p. 53.

⁵ « [...] um homem muito conhecido, o Joaquim Meirinho », *ibid.*, p. 59.

⁶ « [...] ouviu-lhe chamar D. Joana Coutinho. Era extremamente alta, magríssima, vaporosa, débil, aérea [...] », *ibid.*, p. 333.

Dans cette première ébauche, tous les lieux et milieux importants de la vie de la capitale sont déjà évoqués : les hôtels (l'hôtel *Hespanhol*, l'hôtel *Universal*), les cafés (*O Martinho*), la soirée à *S. Carlos*, la rédaction du journal *O Século*, la soirée littéraire chez *D. Joana Coutinho*. On peut y ajouter le monde des joueurs, celui de la prostitution et des soirées (*pandegas*) au *Dáfundo*, le club républicain. Ayant ainsi passé en revue toutes les possibilités mondaines et sociales de Lisbonne, le romancier n'aura plus qu'à les exploiter et à les déployer plus en détail avec chaque personnage : le lecteur se trouvera ainsi en territoire connu lorsqu'il abordera les autres parties de *As Cenas*. Artur est un peu, dans ce contexte, utilisé comme une lanterne qui éclairerait tour à tour ces différents décors et en croiserait les principaux acteurs. Dès le départ, ses différents échecs ou désillusions lui permettent de rebondir de lieux en lieux, de rencontres en rencontres.

Le choix d'Oliveira d'Azeméis qui s'impose d'emblée, a une résonance particulière pour Eça de Queiroz. Cette petite ville (proche d'Aveiro) se situe dans une région que le romancier connaissait bien pour y avoir passé une partie de son enfance. C'est en effet à Verdemilho, non loin de là, qu'Eça de Queiroz fut élevé chez son grand-père. Plus tard, c'est au manoir de Covo, à un kilomètre environ d'Oliveira d'Azeméis qu'il rencontra souvent son ami Luís de Castro Pamplona, comte de Resende avec qui il fera un voyage en Orient et dont il épousera la sœur, Emília. En revanche, par la suite, le romancier sera obligé de modifier le nom de la gare, le train Porto-Lisbonne ne passant pas à Oliveira d'Azeméis, comme indiqué initialement, mais à Ovar.

Le fait également que la première scène se déroule dans une gare n'est pas anodin. Le chemin de fer est une nouveauté encore au moment où l'auteur rédige ce plan. Dix ans plus tôt, explique-t-il, c'est par les chemins de fer, que sont arrivées au Portugal toutes les nouveautés du monde occidental¹ :

Pelos caminhos de ferro, que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através da França) torrentes de coisas novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários... Cada manhã trazia a sua revelação como um Sol que fosse novo.²

Plus tard, Artur voulant évoquer la vie intellectuelle de Lisbonne, aura cette comparaison longuement préparée : « Lisboa é a estação central da inteligência »³. Une gare, c'est donc non seulement un moyen de communication mais également un champ ouvert à tous les possibles, le début d'un chemin qui peut se révéler initiatique.

¹ Les travaux pour la *linha do Norte*, reliant Lisbonne à Porto commencèrent en 1859 et Lisbonne sera reliée à Vila Nova de Gaia en 1864. Cependant c'est seulement en 1877 que le pont sur le Douro sera construit par Gustave Eiffel permettant à la ligne d'atteindre Porto.

² Queiroz, Eça de, *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., 2.^a edição, p. 254.

³ Duarte, Luiz Fagundes, *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p.196. A noter qu'Eça de Queiroz reprend une expression utilisée dans un texte antérieur : « [O Inverno] é uma estação protectora da inteligência ». Queiroz, Eça de, *Textos do Distrito de Évora 2*, Obras Completas, Decimo segundo volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982, p. 12.

Cette première scène est suivie d'une analepse, stratégie familière à l'auteur comme le font remarquer Carlos Reis et Maria do Rosário Milheiro : « [...] esse tão característica estrutura de articulação episódio inicial/analepse de caracterização »¹ qui permet de situer Artur dans son milieu et d'insister sur les influences reçues dès son plus jeune âge selon les préceptes d'Hyppolite Taine, la race, le milieu, le moment :

Descrição de Artur e biografia do Pai, que morre escrivão de Direito em Ovar - homem romântico e poeta nas horas vagas e da Mãe, também romântica e artista. Relato da vida de Artur em Coimbra, onde viva num meio exaltado de lirismo, de panteísmo e de romantismo: o Cenáculo. Sua saída de Coimbra para Ovar; devida à morte dos pais - ficando só e pobre.²

Si le caractère d'Artur est défini et influencé par la race, au sens de race d'esprit ou de types mentaux (les parents), le milieu, à savoir le pays natal, le climat mais également la période historique, et enfin le moment, c'est à dire la formation de l'esprit, l'éducation reçue (*um meio exaltado de lirismo, de panteísmo e de romantismo*), le résultat en est, cerné dès le départ : « o caracter romântico e apaixonado de Artur »³, sa timidité et sa difficulté à s'opposer aux autres⁴.

Cependant, il faut introduire une nuance : dans le premier chapitre, on note une remarque importante déjà signalée dans la première partie de ce travail : « [...] quer frequentar a sociedade mas é repellido a pesar do seu talento »⁵, Artur apparaît donc dans ce contexte comme un poète dont le talent serait méconnu ou pas assez mature pour impressionner ses contemporains.

Au sujet des profils créés de cette manière, à savoir une logique de l'histoire découlant des données du caractère, on y retrouve une démonstration des théories privilégiées à l'époque. Maupassant expliquait ainsi la démarche de Flaubert : « Il imaginait d'abord des types ; et, procédant par déduction, il faisait accomplir à ces êtres les actions caractéristiques qu'ils devaient fatalement accomplir avec une logique absolue selon leurs tempéraments »⁶.

Le fil conducteur du plan débute comme un voyage dont le train pour Lisbonne constitue la première étape mais se transforme et se poursuit en déambulation de milieu en milieu à travers les différentes couches de la société et les différents quartiers de la ville. Au final, ayant en quelque sorte non pas accompli son destin mais joué le rôle que l'auteur lui avait assigné, Artur est rendu à son point de départ, Oliveira d'Azeméis, sans aucun bénéfice

¹ Réflexion à propos de la structure de *O Baptizado de Artur*. Reis, Carlos ; Do Rosário Milheiro, Maria, *A Construção da Narrativa Queirosiana*, op. cit., p. 173.

² *O Conspirador Mateus*, op. cit., chapitre I.

³ *Ibid.*

⁴ Exemple chapitre III, lors de la rencontre avec *um republicano* (Jacome), puis lors de la soirée chez *D. Joana Coutinho*.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cité par Claudine Gothot-Mersch, *La Genèse de Madame Bovary*, Genève, Slatkine Reprints, 2014, p. 92.

à la clef : « Perdía a sua ultima ilusão e desanimado, pobre e doente entrou de novo como empregado na farmácia do Vasco »¹.

Dès le départ les grandes séquences du roman sont en place même si elles sont à peine ébauchées : il en va ainsi de la visite à *O Século* :

No dia seguinte vai ao *Século*- onde encontra o Melchior a quem entrega a carta do Rabeca- sendo otimamente recebido pelo jornalista. Tornam-se amigos. Artur lê-lhe as suas obras - Melchior apresenta-o aos seus amigos : jornalistas, poetas, literatos, todos uns boémios e uns malandroses.²

La scène au théâtre est pour le moment, réduite à une simple note : « [Melchior] inicia Artur na vida de Lisboa - leva-o a S. Carlos »³. En revanche, le diner littéraire est plus détaillé, peut-être pas au niveau des participants mais curieusement au niveau des commentaires :

Artur vê o dinheiro sumir-se quer fazer representar seu drama e fala a Melchior - Este convence-o dar um jantar aos literatos que ele conhece e no qual ele fará a leitura do seu drama - Assim os jornais falarão e sua obra será rapidamente aceite por um impresario - Artur aceita - Descrição do jantar e dos convidados - Artur no meio de sorrisos e caprichos, lê alguns trechos do seu drama - no fim algumas palmas e todos os convidados, que começavam a bocejar, precipitam-se para a sala de jantar. No dia seguinte, ansioso lê os jornais - nenhum fala da festa excepto o *Século* - que descreve a festa humoristicamente dizendo que é dada por Melchior, - cheio de elogios aos convidados - mas que não fala d'Artur - excepto ao fim em que sarcasticamente diz : o senhor Artur Corvelo- leu uns trechos duma comédia - intitulada *Alvaro, o poeta* cujos calemburgos obtiveram alguma aceitação.⁴

Il en va de même pour la soirée chez D. Joana Coutinho qui contient déjà la réflexion du joueur de whist ainsi que le détail symbolique du chapeau écrasé :

A « soirée ». A casa de D. Joana Coutinho, a quem é apresentado - Descrição dos convidados : há de tudo. Artur não conhece ninguém e cheio de tímidos vagueia de sala em sala; começa a sentir-se cansado e triste. Ninguém faz caso dele. Entra numa sala onde se joga o whist, um dos parceiros é Meirinho, senta-se perto dele, apesar de não conhecer o jogo. Momentos depois um dos jogadores fúrioso diz-lhe : que não sabe jogar com calistos perto dele e pede-lhe para sair dali. Encavacado Artur sai da sala e encontra-se com D. Joana que lhe pede para dali a pouco recitar um dos seus versos. Todas as tristezas e cansaços passam, fica radiante. Senta-se á espera dessa hora deliciosa de glória, mas em vão, novamente esquece-se dele. Furioso e vexado decide sahir - mas como deixou o claqué, numa poltrona, vai busca-lo - uma grossa matrona, conversa animadamente, sentada sobre o claqué - Espera longo tempo e desesperado sai sem chapeu e vai se deitar desesperado.⁵

¹ *O Conspirador Mateus, op. cit.*, dernière phrase du chapitre VIII.

² *Ibid.*, chapitre II.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, chapitre III.

A ce niveau, on relève donc la disparité de traitement entre quelques dialogues déjà en place, des accessoires (le chapeau) et d'autre part le contour imprécis des personnages qui assistent à la soirée.

Le chapitre IV consacré à la rencontre avec Jacome et à la séance au club républicain est à peine esquissé : « [...] vai ter com Jacome ao Club - é apresentado ao Mateus - descrição deste e do Club- A sessão - Discursos e oradores pitorescos »¹.

La deuxième séance, au chapitre suivant (chapitre V), comporte plus de détails :

Dias depois, promete a Jacome de ir ao Club, onde Matias vai lêr seu programa revolucionario. Vai. Discurso do Matias - A seguir um sujeito interpele Artur sobre o «Augusto Personagem» - Vive discussão. Artur tenta defender-se. Todos lhe caem em cima a acabar por ser posto fora debaixo de chuvas e insultos, e aos sôcos e ponte pés role pela escada a baixo.²

Quelques éléments confirment encore les rapprochements possibles entre *A Tragédia da Rua das Flores* et *A Capital*. Lors de la rencontre avec Damião enfin retrouvé (chapitre VII), Artur s'entend dire par son ancien compagnon de Coimbra : « Não falo com canalhas » reprise de la phrase utilisée par Dâmaso lorsqu'il rencontre Vitor à la Casa Havanesa : « – Não falo a canalhas! bradou Dâmaso, com uma voz aflita, agitando a cabeça, pondo-se em bicos de pés, não falo a canalhas! »³

En revanche, aucune notation temporelle jalonnant le récit ne sont relevées pas plus que de description précise concernant Artur : on ignore encore, à ce stade, son âge et son aspect physique. De même, l'épisode à Coimbra tient en quelques mots, la petite ville d'Oliveira d'Azeméis est à peine évoquée. Seule Lisbonne bénéficie de lieux bien précis, déjà cités et hérités, probablement de *O Primo Basílio* en cours d'achèvement.

2.3. F1 : l'invitation au voyage

La première version de *A Capital* a probablement été rédigée entre 1876 et 1877 si l'on tient compte des filigranes du papier Whatman utilisé par l'auteur. De leur côté, les manuscrits de *A Tragédia da Rua das Flores* (en deux parties respectivement de 183 et 211 pages⁴) portent également ces mêmes dates. Difficile de savoir dans ce cas, laquelle de ces deux nouvelles a précédé l'autre, peut-être même d'ailleurs, ont-elles été concomitantes. Cette impression s'accroît lorsque l'on relève que Eça de Queiroz a donné à Victor (*A*

¹ *Ibid.*, chapitre IV.

² *Ibid.*, chapitre V.

³ Queiroz, Eça de, *A Tragédia da Rua das Flores*, 2018, *op. cit.*, p.358.

⁴ Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, *op. cit.*, p. 425, n° 1.419.

Tragédia da Rua das Flores) le patronyme de Corvelo¹ (Artur dans *A Capital*) et même que l'auteur écrit plusieurs fois le nom de Victor en lieu et place de celui d'Artur dans les deux premiers chapitres de *FI*².

Quoiqu'il en soit, dans un premier temps, lorsque Eça de Queiroz dévoile à l'éditeur Ernesto Chardron³ son vaste projet sous le titre provisoire de *Crónicas da Vida Sentimental*, c'est bien *A Tragédia da Rua das Flores* qui se trouve en tête (avec le titre également provisoire de *O Desastre da Rua das Flores* ou bien *Os Amores dum Lindo Moço*) au détriment de *A Capital*. Un peu plus tard, la révision des épreuves de *O Primo Basílio* prend le dessus jusqu'à la publication du roman au mois de février 1878. Mais le 28 janvier de cette même année, tout en annonçant à son éditeur que quelques nouvelles pourront avoir jusqu'à 250 pages, il déclare qu'il ne trouve pas de titre meilleur que *Cenas da Vida Portuguesa*. Il demande également que l'on annonce en préparation les trois premiers contes de la liste qu'il transmet. *A Capital* s'installe définitivement à la première place, suivie de *O Milagre do vale de Roriz* et *A linda Augusta*. Suivent, dans l'ordre : *O Rabecaz*, *O Bom Salomão*, *A Casa n° 16*, *O Gorjão, primeira dama*, *A ilustre família Esterreja*, *A assembleia da Foz*, *O conspirador Matias*, *História de um grande homem* et enfin *Os Maias*, soit douze nouvelles. Quant à *A Capital*, selon les dires de l'auteur, elle s'avère déjà «arranjada»⁴.

On peut imaginer que cette décision de laisser, momentanément, de côté *A Tragédia da Rua das Flores* a dû provoquer quelques attermoissements dans l'esprit d'Eça de Queiroz à ce moment-là. D'un côté, il tenait beaucoup à ce thème de l'inceste qui s'inscrivait assez naturellement dans la lignée des thèmes déjà évoqués dans ces précédentes œuvres : la passion illégitime du *Padre Amaro*, l'adultère de Luísa (*O Primo Basílio*) pimenté de quelques détails qui avaient fait rougir son ami Ramalho Ortigão⁵, avec l'idée, plus ou moins avouée, de continuer sur le terrain du scandale : le champ lexical de sa lettre à l'éditeur Chardron est assez explicite: *pimenta*, *sensação*, *assuntos scabrosos*⁶ d'où l'idée d'appeler, dans un premier temps, l'ensemble des nouvelles : *Crónicas do Vício*⁷. Mais par ailleurs,

¹ *Ibid.*, p. 82 même si p. 57, il est appelé Victor da Silva.

² *FI*, pp. 25v, 46v, 48v et 69, parfois rectifié immédiatement par l'auteur comme dans les deux derniers exemples.

³ *Correspondência*, *op. cit.*, p. 152, lettre à Ernesto Chardron du 3 novembre 1877.

⁴ *Correspondência*, lettre à E. Chardron, p.201-202. Cette lettre est datée du 28 juin 1878, date que l'on retrouve dans la préface de *A Capital* 1925, p.16 ainsi que dans le manuscrit de la préface de José Maria, p.11. Cependant, Lopes d'Oliveira qui a eu accès aux papiers de la maison Chardron indique 28 janvier et en revenant aux notes manuscrites prises sur papier de la maison Chardron par José Maria, nous trouvons également 28 janvier à la page 2. Il n'y a pas de doute possible sur cette date puisque la lettre du 28 janvier figure dans une liste chronologique et porte le n°6 alors que la lettre n°7 est datée du < avril 1878. D'autrepart, dans une lettre de António Lello à José Maria fils datée du 15 mars 1924, nous trouvons également : 28 janvier 1878. Il faut donc en déduire que José Maria a commis une erreur en recopiant ses notes et que cette erreur a été répercuté par quelques biographes.

⁵ *Ibid.*, p. 181, lettre à Ramalho Ortigão du 4 mars 1878, « Alberto me diz que V. corou. Corou, inocente? E não cora então regalando-se do *Assommoir* e da *Curée* [...] ».

⁶ *Ibid.*, p.150, lettre à Ernesto Chardron du 5 octobre 1877.

⁷ *Ibid.*, p.151, lettre à Ernesto Chardron du 26 octobre 1877. Ce titre ne durera pas longtemps et sera remplacé quelques jours plus tard par : *Crónicas da Vida Sentimental* (lettre au même du « novembre 1877).

privilégier *A Capital*, présentait des avantages non négligeables. En effet, le projet nécessitait un générique pour une double raison : la présentation de l'ensemble et la préparation des lecteurs au retour des personnages. C'est pourquoi, à ce stade, et malgré la priorité qui lui est concédée, *A Capital* n'est pas totalement considérée par l'auteur, comme une œuvre isolée à laquelle il se consacrerait entièrement : elle n'est que l'antichambre d'un grand projet. Ce qui importe à Eça de Queiroz, c'est l'unité de l'ensemble, la cohérence entre les différentes parties de *As Cenas* qu'il voit réellement comme une unité indissociable : « Enquanto a *Cenas*, trabalho nelas; tem-me tomado tempo pôr em linhas gerais todo este trabalho que é vasto – em mais importante e interessante que ao principio pensei. Depois já escrevi a *Capital*, cuja cópia vai muito adiantada e que lhe remeterei breve, se Deus quiser »¹.

Il semblerait que, plus qu'un roman unique, il cherche à élaborer une somme de grande envergure non par la taille (ce sont des nouvelles) mais par la permanence de sa présence sur la scène littéraire. Au point d'ailleurs que l'on peut se demander si le sous-titre de *O Primo Basílio* publié en début d'année, « Episódio Doméstico », de même que celui de *O Crime do Padre Amaro*², « Cenas da Vida Devota », publié un peu plus tard, n'ont pas pour but de relier ces deux œuvres à l'ensemble du projet, hypothèse avancée d'ailleurs par Helena Cidade-Moura et retenue par le Pr. Guerra da Cal : « En esta revisión, el novelista añadió el subtítulo *Episódio Doméstico*– que como Helena Cidade-Moura, sagement observó, tenia el propósito, como el de CPA, de enfocar para el lector el objetivo de análisis crítico de estos sectores de la sociedad portuguesa »³.

Ce qu'il laisse entendre à ce moment-là, c'est qu'il n'a pas seulement écrit et revu la première forme de *A Capital* mais qu'il a déjà, probablement mis au point le plan des autres nouvelles pour avoir une vue d'ensemble sur la totalité de son travail. D'autre part, il signale qu'il est déjà en train de recopier cette première version (comme il l'écrit à son éditeur), son écriture étant très difficile à déchiffrer lorsqu'il rédige d'un seul jet comme c'est le cas ici. Il le reconnaissait lui-même d'ailleurs dans une lettre à son ami Jaime Batalha Reis : « Tu sabes que a minha letra é inacessível e hieroglífica »⁴.

Evoquant l'écriture du manuscrit de *A Tragédia da Rua das Flores* qu'il a passé beaucoup de temps à déchiffrer, A. Campos Matos revient à son tour sur les multiples difficultés rencontrées :

O manuscrito contém, por fases, zonas de escrita criativa de difícilíssima leitura, e outras já apuradas e revistas de leitura mais fácil. Eça, não usando uma ortografia constante, cortou os ll, transformando-os em tt; os ii carecem de pontos, transformando-os em ss; os traços dos tt

¹ *Ibid.*, p. 188, 4 avril 1878.

² Il s'agit de la deuxième publication de *O Crime do Padre Amaro* en 1880 mais dont la révision a occupé l'auteur d'octobre 1878 à Octobre 1879, période pendant laquelle il se consacrait à *As Cenas*.

³ Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, op. cit., p. 38. CPA signale bien sûr dans la citation *O Crime do Padre Amaro* (abréviation retenue par l'auteur).

⁴ *Correspondência*, op. cit., p. 100, 1877.

são omitidos, transformando-os em ll; a duplicação das letras vem acrescentar novas dificuldades a uma escrita rapidíssima, criativa, a que há que acrescentar os lapsos do próprio escritor (como p.e «S.Pedro na estrada de Damasco»); troças de de nomes; frases inacabadas; palavras de tal modo abreviadas que parecem estenografadas; cortes de palavras e de frases; palavras dificilmente legíveis; falta de acentos; plurais e singulares indistinguíveis; considerando-se o problema das terminações verbais uma das maiores dificuldades do manuscrito.¹

Outre cette difficulté de lecture, le manuscrit de cette première version de *A Capital* se présente comme un ensemble disparate dont une partie semble avoir été égarée puis retrouvée postérieurement, pas dans sa totalité toutefois. On note en effet le chiffre manuscrit 191 sur la première page mais un changement de numérotation intervient à moment donné. Ce qui explique, semble-t-il, la division en deux parties indiquée dans le classement de Tormes : l'introduction des pages égarées se faisant à partir de la page 77. La suite de 16 pages non plus numérotées mais codées par des lettres de *a* à *p* reprenant ensuite à la page 78 avec l'absence de quelques pages. On peut déduire de cette observation que l'indication 191 de la page initiale n'est certainement pas de la main de l'auteur, ce qui va d'ailleurs dans le sens de ses habitudes. Le passage perdu et réintroduit correspond soit à une partie du chapitre II, soit constitue le chapitre III amputé de quelques pages du début.

C'est probablement grâce à la trame narrative serrée du plan que les fils de l'auteur (José Maria et Alberto) ont eu la possibilité de remettre ces pages dans leur contexte. Précédemment, cette trame a déjà certainement fourni un canevas assez solide à l'auteur pour rédiger rapidement cette première version. En effet, nous l'avons vu précédemment, la structure du plan proprement dite comprend déjà toutes les grandes scènes avec parfois suffisamment de détails pour qu'il n'y ait pas grand-chose à développer.

Deux séquences supplémentaires viennent en revanche s'insérer dans le scénario. La première correspond aux pages 124 verso, 125 recto et verso du manuscrit². Elle se déroule dans le bureau du journal *O Século* où cinq comparses, Roma, Bento Correia, le folhetinista Xavier, Gomes Brito ainsi que le directeur Saavedra, décident d'un commun accord de n'accorder aucune publicité au livre de Damião pour lequel le républicain Jacome a sollicité l'appui d'Artur. Artur entrant par hasard et demeurant inaperçu, surprend leur conversation :

E [Artur] percebeu logo que se tratava do artigo sobre o Damião. O Saavedra decerto estivera lendo, porque dizia:

¹ « Para a História d'A Tragédia da Rua das Flores » : introduction de A. Campos Matos dans laquelle il explique que sans la « cábula de José Maria » à savoir la copie effectuée par José Maria comme celle de *A Capital*, il n'aurait jamais réussi à déchiffrer le manuscrit. *A Tragédia da Rua das Flores*, Lisboa, Livros do Brasil, 2018, p. 44.

² Ces trois pages sont reproduites également dans la thèse de doctorat de Luiz Fagundes Duarte p. 17 à 19. Les mots en italique signalent une divergence d'interprétation de notre part dans la lecture du manuscrit. Duarte, Luiz Fagundes, *A Gênese de um romance, Incursão na escrita queiroziana*, tome 1, Estudo Genético de *A Capital* !, Lisboa, Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 1989.

– Já vêem vocês que era fácil responder-lhe: eu lembrei-me de o deixar publicar - e depois esmagá-lo. Dar-lhe uma tosa, uma tosa de...

Fez-se um silêncio que parecia desaprovado. E Artur, indignado, ouviu o Gomes Brito dizer, com o seu modo gentil :

– Falar mal dum livro, meu amigo, é fazê-lo conhecido. Ora, o que se quer justamente, é o que ele fique no limbo...Nada, nada, o silênciozinho , o antigo silênciozinho. Moita e deixa passar.. A crítica hábil devia ter este símbolo - um apagador!

Houveram risadas. E decerto o Xavier, encantado, lhe bateu palmadinhas no ombro, dizendo-lhe :

– Este Gomes, este Gomes!

O Bento Correia escarrou contra o soalho, e disse:

– Era bom o diabo do livro. O rapaz tem muito talento: o estilo é soberbo, tem boas páginas...

– Por isso mesmo, por isso mesmo, fez a voz do Xavier, - que decerto se aproximara da janela, porque Artur ouviu rufar nos vidros.

– Quem é ele perguntou o Roma.

O Xavier deu detalhes. Era um desses diabos, vindos de Coimbra, cheios de pretensões, com manias de escolas novas, democratas, imaginando que varem tudo - um asno!

O Gomes Brito diz então:

– Eu não vi o livro: francamente, essas coisas de ontem, renascenças, [...], todo esse palavreado, não me calha, não me vai! Pode ser muito bonito, mas não é para sociedade, nem vistos...

Todos concordaram, excepto o Bento Correia, que não o distraiu. E o Gomes Brito continuou:

– Mas a questão não é se o livro é bom ou mau. A questão é que não queremos intrusos. A literatura tem os seus homens, não se precisa cá de mais ninguém...Que diabo, isto é lógico: se se vai fazer reclamo a todo o mundo, sobretudo *a um diabo atrevido* que no fundo tem talento, - então *temos a casa cheia*; não podemos fazer vontades, o público toma outra direcção...não francamente, vocês dirão que isto é cinismo. É legítima defesa.

– Está claro, está claro!

E o Gomes Brito, que parecia franco, disse ainda:

– E depois francamente, eu não sei fazer folhetins sobre esses livros. Não sei o que hei de dizer. São uma série de coisas novas, tão fora do eixo, disparatadas. A Renascença! Ora a Renascença! Que diabo querem vocês que se diga sobre a Renascença?... E como *esse outro diabo* aí com o Realismo, o Satanismo, a Última Aventura de D. João, uma série de coisas! Vocês não acham que o mundo está esquisito ?

– Asnos ! Disseram.

O Bento Correia, que não cessava de escarrar, disse:

– Ele tem talento...

Houve um *Ora!* Muito desdenhoso e o Xavier rosnou

– Homem, fala-se em «conspiração do silencio». É ainda o meio melhor...¹

Cette scène n'est pas sans rappeler un épisode de la vie de l'auteur, au moment de la publication de *O Crime do Padre Amaro*. En effet, après une première parution de ce roman en 1875 dans la *Revista Occidental*, sans qu'il ait eu la possibilité de revoir les épreuves d'imprimerie, Eça de Queiroz fut profondément déçu et même passablement furieux envers ses amis, Antero de Quental et Jaime Batalha Reis. Il écrivait d'ailleurs à l'époque à ce

¹ *Ibid.*

dernier : « Vocês sacrificaram o meu trabalho ao desejo de encher a revista de matéria »¹. Malgré la publication du roman, un an plus tard, à titre d'auteur, sous la surveillance de son ami Ramalho Ortigão et avec l'aide financière de son père, il n'était visiblement pas encore satisfait du résultat, d'autant que la critique observa un silence prudent et que le public ne réagit pas davantage. João Gaspar Simões commente l'évènement en ces termes: « A publicação, em 1876, de *O Crime do Padre Amaro* é recebida com um silêncio de gelo »². Eça de Queiroz, ulcéré, écrivit à ce moment là à son ami, Ramalho Ortigão :

Que me diz V. à nossa *Crítica* que não teve uma palavra para o *P. Amaro*? Que vergonha! – Não tem Você uma *Farpa*, uma das melhores papa lhe rachar os cachacos? Peço-lhe isso, amigo, escache-os: mesmo para evitar que eu o faça – e que no meu próximo livro escreva um prólogo – com dinamite, fel, salitre e baba de tigre esfomeado. Escreva.³

Et il ajoute encore: « Pegue no *Padre Amaro*, e escreva sobre ele, com justiça, sem piedade, com uma severidade férrea – o seu juízo e remeta-mo. Tenho absoluta necessidade disto: mas nada de improvisos espirituosos, ou de fantasias, uma crítica à Planche – austera, carrancuda e salutar »⁴.

Gaspar Simões commente l'évènement en ces termes :

Ramalho Ortigão fez-lhe a vontade. Não é claro com uma crítica à Planche – austera, carrancuda e salutar – crítica que o romancista lhe pedia. Mas, sóbrio e sugestivo, põe em evidência as características capitais do livro. Sobretudo explica por que a obra provocara um tal silêncio – essa espécie de *escândalo branco*.⁵

C'est au mois de janvier 1877 que Ramalho Ortigão écrivit ce long commentaire pour expliquer voire même déplorer, la situation :

Este livro foi recebido pela imprensa periódica com um silêncio que pode parecer o resultado dum mot d'ordre. Cremos para honra do jornalismo , que a razão do aparente desprezo de que foi objecto este romance está no simples facto de que a crítica se considerou incompetente para o julgar. A única coisa de que temos de acusar a crítica é de nos não haver dito isso mesmo. [...] *O Crime do Padre Amaro* é efectivamente difícil de sentenciar, porque constitui um caso novo, não previsto nas ordenações por que se regulam as audiências gerais do folhetim e do noticiário.

¹ *Ibid.*, p. 114, 25 février 1875.

² Simões, João Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queiroz*, Lisboa, Livraria Bertrand, 2^e éd., 1973, p. 380.

³ *Correspondência, op. cit.*, p. 134, lettre du 7 novembre 1876.

⁴ *Ibid.* Gustave Planche, critique littéraire à la *Revue des Deux Mondes* au XIX^e siècle, était connu pour ses critiques particulièrement sévères mais également pour son honnêteté intellectuelle.

⁵ *Ibid.*, p. 382.

[...] A razão da condenação silenciosa, do escândalo branco, que envolveu aparição do *Crime do Padre Amaro* está no simples facto de que êle é um romance de caracteres. Esta simples designação explica tudo. O género é novo sem precedentes.¹

Eça de Queiroz dut se sentir satisfait de cette mise au point mais ce qui le conforte bien davantage, ce fut, l'année suivante, le succès du *Primo Basílio* et la critique, cette fois ci, élogieuse qui s'en suivit. Néanmoins dans cette première version de *A Capital*, on voit bien que, si l'auteur a renoncé à un prologue vengeur, il est loin d'avoir oublié ce qu'il considère comme une injustice. Il reprend d'ailleurs dans la scène citée plus haut, les termes d'incompétence de la critique (soulignée par Ramalho Ortigão), propos qu'il met dans la bouche de Gomes Brito. Mais il sent bien, dans ce règlement de compte avec la critique, qu'il est peut-être allé trop loin, comme en témoigne cette lettre :

Estou bastante contente com a *Capital* – ainda que receio que se repitam as acusações de *escândalo*, desta vez mais sérias, porque não se trata de mulheres, nem de amores, mas são pinturas *um pouco cruéis* da vida literária em Lisboa (jornalistas, artistas, etc...). Deus queira que ninguém tenha a tolice de se julgar ferido!²

Il finira d'ailleurs par supprimer cette scène, dans la deuxième version de *A Capital*. En revanche, il maintiendra sa vision critique de la presse avec la séquence dans les bureaux de *O Século*, à laquelle assiste Artur pour la première fois. La préparation laborieuse du journal avec Melchior assisté par Esteves, recherchant dans un almanach, les dates d'anniversaire de personnages connus ou les arrivées à Lisbonne de personnes auxquelles le journal est redevable, constitue une attaque particulièrement mordante du journalisme : « Oh Melchior, redige ahi n'uma noticia solta a chegada de Marinho, de Paris. O homem já me falou n'isso duas vezes...uma boa noticia hein..seis ou sete linhas. Trouxe-me uma lapiseira, coitado »³.

Cette scène est une reprise de la réaction de l'oncle de Victor, Timóteo (*A Tragédia da Rua das Flores*), qui n'aime lire que le *Times* et qui critique volontiers les journaux portugais :

E [Timóteo] revirando o periódico, sacudindo-o : – Se isto é um jornal! Aqui estão os artigos, as informações, as críticas : ” Foi aprovado a tarifa spécial nº1 não sei de quê...Foi despachado aluno pensionista do instituto, o sr. não sei quem...Parece que o sr. Fulano de Tal não quer ir para Mirandela, conservador...O sr. Sicrano vai fazer leilão da sua casa de penhores...Foi aceite pela Câmara de Vila Nova de Famalicão a proposta do marchante Fernandes João ”...Etc. Isto é extraordinário...Tudo assim, do princípio ao fim...E duas

¹ *Eça de Queirós visto pelos seus contemporâneos*, ouvrage publié en 1945 par la maison d'édition à l'occasion du centenaire de la naissance de l'auteur, préface de José Tropa, Porto, Livraria Lello & Irmão Editores, p. 3 à 14. Cet article est une reprise d'un article de *As Farpas*.

² *Correspondência*, *op. cit.*, p. 188-189, lettre du 4 avril 1878.

³ *FI*, p. 58.

colunas de "partiu", "chegou", "faleceu", "fez anos"...Burros ! E há três dias que não recebo o *Times*... E é um país isto !¹

La rencontre du journaliste Melchior, nous met également en présence de Saavedra, rédacteur du journal : « Mas a porta interior abriu-se, e um sujeito gordo, bem vestido, com lunetas d'ouro, um bigode muito preto sobre uma face balofa, disse [...] »². Ce personnage figurait déjà dans déjà dans *O Primo Basílio*, lors de la remise de décoration à l'ordre de St Jacques du conselheiro Acácio :

Daí a pouco entrou a figura conhecida do Savedra, redactor do Século. A sua face branca parecia mais balofa; o bigode muito preto reluzia de brilhantina; as lunetas de ouro acentuavam o seu tom oficial : trazia ainda no queixo o pó de arroz que lhe pusera momentos antes o barbeiro; e a mão, que escrevia tanta banalidade e tanta mentira, vinha aperreada numa luva cor de gema de ovo !³

La deuxième séquence concerne les dernières pages du manuscrit. Dans le plan *O Conspirador Mateus*, le dernier chapitre est plus court que les autres et beaucoup moins détaillé. Il en va encore de même dans cette première version : de la page 188 à 191 (recto/verso), il y a peu de différences, comme nous l'avons déjà fait remarquer, avec le premier scénario à l'exception d'un développement sur l'état de santé d'Artur. Difficile de savoir si cela traduit une espèce d'essoufflement de l'inspiration de l'auteur quant à la suite à donner aux aventures de son personnage, la difficulté venant peut-être de ce que précisément Artur n'est pas, à proprement parler, un héros mais un simple comparse qui aurait, en quelque sorte, rempli la mission qui lui a été assignée.

Dans le plan, une phrase laconique annonçait : « Foi a sua última ilusão e desanimado, pobre e doente entrou de novo como empregado na farmácia do Vasco »⁴.

Dans *FI*, Eça de Queiroz se montre un peu plus explicite quant à la maladie d'Artur. Si le mot de syphilis n'est pas prononcé, il n'est pas difficile de le déduire des réflexions du médecin ainsi que du remède prescrit, le mercure :

Uma noite, porem, [Artur] chegou a Corcovada, inquieto, muito alterado. Fechou-se com o Rabeca, no cubículo, e quando sahiam, pareciam ambos « amarrotados » como disse um freguês, o Janeiro da loja de panos. Á porta, o Rabeca diz com ar grave :

- É necessário ir ao medico, ao Dias, amanhã – quanto antes...
- Ora esta, ora esta ? você pensa...
- Peuh ! Tenho a certeza ! Tenho muito experiencia disso. Você apanhou – e do melhor !
- Foi a francesa, rosnou Artur, raivosamente.

¹ *A Tragédia da Rua das Flores*, 2018, *op. cit.*, p.74.

² *FI*, p. 58

³ Queiroz, Eça de, *O Primo Basílio*, *op. cit.*, p. 327.

⁴ Chapitre VIII de *O Conspirador Mateus*.

[...] Vivera tres meses em Lisboa, gastara um conto e quinhentos, todo o seu dinheiro, o seu volume não fora vendido ! O seu amor não fora compreendido ! O seu drama fora repellido ! Alli estava, pobre como d'antes, com uma doença infama, ígobil. Oh! Que vida! Que vida! Que lhe restava agora? Entrar de novo para a pharmacia de Vasco ! Com desespero, caiu sobre a cama, rompeu a chorar.

Foi o Rabeca que o vem tirar d'aquelle abatimento para o levar ao medico. Encontraram-no a jantar e appareceu com o châte-mante pelos hombros, em chinelas, com a chicara de café na mão. Posou a na mesa, e voltando-se para Artur :

– O Rabeca cá me disse, grande patuscada na Capital... e arrazadinho, hein ? Ora, vejamos, vejamos...

O Rabeca com um ar entendido e reflectido cofiava o queixo...

– Tem de meter por esse corpinho uma boa dose de mercurio ! rosnou o Doctor, indo retomar a sua chácara de caffè...

E recostando-se na cadeira :

– E o que faz o amigo agora – porque segunda me consta, a herança do padrinho foi-se !

...

Artur fez-se escarlate, mas tímido para não descontentar o doutor :

– Eu agora volto para a pharmacia do Vasco, até ver ...

– Para a pharmacia ! murmurou o doutor, sorrindo com jubilo. Tem as drogas de casa ! Pois então quando là estiver, avie me esta receitazinha – e toma a depois as colheres !

E rindo da pilheiria, sentou-se a meza, a escrever, rosnando :

– Há de lhe lembrar a Capital por um par de mezes.¹

Cette scène ne sera pas davantage conservée dans la version suivante, pour des raisons différentes (il ne craignait pas de choquer son public) : sa suppression contribuera à modifier complètement la portée finale de l'œuvre et mettra en valeur le véritable objectif comme nous le verrons plus loin.

L'enchaînement des scènes, par rapport au plan *O Conspirador Mateus*, ne subit pas de grandes modifications, à l'exception de celles que nous venons de souligner. On retrouve quasiment le même découpage et presque le même nombre de chapitres² tant dans le plan que dans *F1*, à un détail près : le raccordement des pages de a à p insérées tardivement. Font-elles partie du chapitre II ou constituent-elles à elles seules un chapitre incomplet à savoir le chapitre III comptant seize pages. N'oublions pas qu'Eça de Queiroz n'indiquait jamais les numéros de chapitre, c'est pourquoi on peut uniquement se fier aux espacements significatifs du texte. Dans ce dernier cas, il semblerait que la deuxième hypothèse soit à privilégier. En effet, si on opère un rapprochement avec la deuxième forme (*F2*) que nous verrons plus loin, la page 78 verso correspond bien à la fin d'un chapitre³. Dans la copie, en tête de la page a, José Maria a noté : « Supõe-se a seguir a folha 78 do original - 113 da copia - Falta no original » ce qui conforte bien l'hypothèse d'une trouvaille tardive de ces 16 pages. Il rajouté au crayon dans un deuxième temps, « está na 2º forma ». Effectivement dans *F2*, on retrouve

¹ *F1*, p. 190 recto à 191 recto.

² Huit chapitres dans *O Conspirador Mateus*, neuf dans *F1* par dédoublement du second chapitre.

³ Duarte, Luiz Fagundes, *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 218, fin du chapitre III.

le passage qui commence par « *Tinha comprado um binóculo – e ia depois a S. Carlos* »¹ ce qui correspond à la page a : « *A noite frequentava S. Carlos; tinha comprado um binóculo [...]* ». Avant cette phrase figurent six lignes particulièrement difficiles à déchiffrer et qu’Alberto a laissées, probablement pour cette raison, de côté. En rapprochant ce dernier texte de *F2*, on peut évaluer *grosso modo* les pages manquantes entre 78 verso et a à trois environ². Elles correspondent à l’installation d’Artur à l’hôtel Universal, à la lettre de Rabecaz l’informant de sa nouvelle célébrité à Oliveira d’Azeméis et à la description des plaisirs savourés chaque jour dans sa nouvelle vie.

CHAPITRES	PAGES	NOMBRE DE PAGES
Chapitre I	P. 1 à 44 verso	44
Chapitre II	p. 45 à 78 verso	33
Chapitre III	p. de <u>a</u> à p	16 manque 3 donc 19)
Chapitre IV	p. 79 à 97	18
Chapitre V	p. 98 à 117	19
Chapitre VI	p. 118 à 139	21
Chapitre VII	p. 140 à 160	20
Chapitre VIII	p. 161 à 187	26
Chapitre IX	p. 188 à 191	3

L’observation du tableau ci-dessus permet de noter une différence de taille importante entre les chapitres. On constate, en effet, que si Eça de Queiroz a largement investi les deux premiers chapitres, le rythme ne se maintient pas par la suite, le dernier étant considérablement réduit et demeure, comme nous l’avons déjà souligné, très proche du plan *O Conspirador Mateus*.

D’autre part, même si cette première version, au vu de la rapidité de l’écriture, donne toutes les apparences d’avoir été écrite d’un premier jet³, (ce qui était effectivement dans les

¹ *Ibid.*, p. 221.

² Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, op. cit., p. 428 n°1.420. « Esa inserción de 16 páginas, que ocurre al fin del Capítulo III constituye el Capítulo IV. En la primera de ellas se lee, en letra de uno de los hijos de Eça: *Pedaço que falta na primeira forma*. Según Mme Dominique Sire, la investigadora francesa que ha cotejado todos estos originales, hay en el comienzo de ese capítulo IV una ruptura de continuidad del texto, que debe de ser de aproximadamente unas tres páginas – que probablemente ya faltaban en 1925 ». On note une confusion dans la numérotation des chapitres.

³ Queiroz, Eça de, *Prosas Barbáras*, introduction de Jaime Batalha Reis, Lisboa, Livros do Brasil, 2^e éd., s. d, p.14. Dans la présentation des différents textes d’Eça de Queiroz, Jaime Batalha Reis raconte : « Escrevia com extrema facilidade e, nesta época, emendava muito pouco: as imagens, os epítetos ocorriam-lhe abundantes, tumultuosamente, e ele redigia rápido, insensível a repetições de palavras e rimas ou a desequilíbrio de períodos, sem exigências de forma, aceitando, comovido o que tão sinceramente lhe ocorria ».

habitudes de l'auteur), on relève, en y regardant de plus près, une inégalité de traitement dans les deux premiers chapitres qui font l'objet de corrections voire de remaniements plus poussés : cela va des ratures de quelques lignes à la suppression de paragraphes entiers accompagnés parfois d'ajouts dans les marges tant à droite qu'à gauche¹.

Un autre chapitre est largement retravaillé : il s'agit du chapitre VIII correspondant à la soirée de carnaval, évoquée très brièvement dans le plan². Il semblerait donc qu'il y ait finalement deux niveaux dans cette première ébauche : un premier jet suivant de près la trame narrative du plan *O Conspirador Mateus*, suivi d'un deuxième plan comportant les corrections effectuées sur le texte (par retrait mais le plus souvent par ajout) indiquant que l'auteur a procédé finalement au remaniement d'au moins trois chapitres, travail qui s'intercale entre le premier jet et la copie qui va suivre.

Si le premier chapitre a pris une telle extension c'est dû principalement à l'insertion de la période Coimbra, réduite à deux lignes dans le premier scénario³, largement développée à présent à l'intérieur de l'épisode Oliveira d'Azeméis. L'auteur puise en grande partie, semble-t-il, dans ses souvenirs personnels comme le montre la lettre « À Carlos Mayer »⁴, dans laquelle il évoque la vie estudiantine : « Naqueles tempos, segundo a fórmula do Evangelho, o romantismo estava nas nossas almas. Fazíamos devotamente oração diante do busto de Shakespeare »⁵, avec une allusion, qui reviendra souvent, aux *Iambes* de Barbier : « Os *Iambes* – de quem o clássico A. dizia gravemente terem um defeito: serem sublimes ! »⁶. Artur, au moment où Theodorico lui laisse sa bibliothèque à disposition, se repaît de ces vers une bonne partie de la nuit ce qui l'obligera à emprunter la bougie de l'oratoire de ses tantes :

[...] exaltando-se com as *Iambes* de Barbier, sentia o impeto d'uma democracia satyrica, exclamando:

Oh! Corse à plats cheveux, que ta France était belle
Au grand soleil de Messidor.
C'était une cavale indomptable et rebelle
Sans frein d'acier ni rênes d'or.⁷

¹ A titre d'exemple, pour les chapitres I et II voir en annexe les pages 38, 38V, 42V ainsi que 62V et 65. Concernant le chapitre VIII, la page 175.

² Chapitre VII de *O Conspirador Mateus* : « Um baile de entrudo - orgia - bebedeira, pancadaria - enfim o clássico. Artur volta para o hotel ao meio dia, meio bebido e cansado - deita-se e dorme toda a tarde ».

³ *Ibid.*, chapitre I : « Relato da vida de Artur em Coimbra, onde viva num meio exaltado de lirismo, de panteísmo e de romantismo: o Cenáculo ».

⁴ *Prosas Barbáras*, *op. cit.*, « A Carlos Mayer », p. 213 à 223. Cette lettre est également reproduite dans : Queiroz, Eça de, *Correspondência*, *op. cit.*, p. 31 et a été publiée pour la première fois dans la *Gazeta de Portugal* du 3/11/1867.

⁵ *Ibid.* p. 213.

⁶ *Ibid.* p. 215.

⁷ *FI*, p. 17v.

Mais semblable évocation de la vie estudiantine se retrouve dans un manuscrit resté longtemps inédit : *João Resgate conta sua propria historia*¹. Ce manuscrit non daté, n'est affecté d'aucun titre, celui qui lui est attribué est simplement, faute de mieux, la reprise de la première phrase. Peut-être nous trouvons nous devant un vestige du grand projet de *Cenas da Vida Portuguesa*. Après tout, dans la liste soumise à l'éditeur Chardron, *O Bacharel Sarmento* concernait l'éducation et les écoles² ; inutile de s'arrêter au nom du personnage, nous savons avec quelle fluidité l'auteur les modifiait.

Comme Artur, João a perdu son père, il est pris en charge par un oncle qui s'occupe de ses études et après un passage difficile au collège car il est pauvre et timide, il se retrouve à Coimbra où il rencontre Caetano Valença :

O conhecimento de Caetano Valença, seu companheiro de banco na aula – leva-o para outra ordem d'ideas. Caetano faz sonetos, lê versos, lê Santo Agostinho – e aparece a João como a mais alta expressão das aspirações litterarias. Lisonjeado-o humilhando-se – João introduz-se na intimidade literária de Caetano – que o leva a casa dos seus amigos : a geração intelligente d'então: os diversos gruppos, : os athéos, grupo de revolucionários ardentes em religião, em poesia e arte, e em e em politica – ideas [...] incoerentes, sinceras e uma affectação de desdém por todas as concenções da existência. [...] . [O grupo dos mysticos –] N'este grupo poetico em si – João encontra-o conhecendo-o melhor – em reunião de rapazes poetas, innovadores, românticos – praticando o romantismo na arte – e na vida [...]. Começa assim para João uma existência de lirismo exaltado e de deboche de taverna: no entanto o seu character tímido, esbatido, frouxo – faz que em nenhum destes grupos toma uma posição dominante. O seu temperamento era ser discípulo. Sempre que uma individualidade forte se lhe impõe, João sente – os joelhos vergarem-se-lhe, e a alma poe-se dentro de joelhos.

L'expérience de Victor dans *A Tragédia da Rua das Flores* contient également un certain nombre de points communs :

Pensava assim vagamente, porque era de temperamento sentimental e melancólico. Chamava-se Victor da Silva; era bacharel em Direito, vivia com seu tio Timóteo, e praticava no escritório do soturno dr. Caminha. Tinha trazido da Universidade, e das convivências literárias, um vago romantismo, um tédio da actividade e da profissão, e uma tristeza mórbida: lia muito Musset, Byron, Tennyson: ele mesmo fazia versos; publicava, aqui e além, em jornais, em semenários, poesias – *O Sonho de D. João; Flores da Neve*, alguns sonetos: compusera ultimamente um poemeto, sobre O Rei Artur, a Tavola Redonda, os Amores de Lancelot, e o San[to] Graal. A vida real, em redor dava-lhe a melancolia duma imperfeição bruta: não desesperava de encontrar uma amante como Julieta: ao contacto de realidades muito fortes perdera já algumas superstições românticas: mas a falta completa de Ironia fazia-

¹ Ce manuscrit autographe à l'encre, signalé par le Pr. Guerra da Cal (Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, tome 1, *op. cit.*, p. 438, n° 1.427), est non daté. Il se compose de cinq pages recto/verso sans titre. Il est également reproduit dans le livre de Reis, Carlos ; Do Rosário Milheiro, Maria, *A Construção da Narrativa Queirosiana*, *op. cit.*, p. 383, manuscrit n° 251.

² Queiroz, Eça de, *Correspondência*, *op. cit.*, p. 153, lettre à E. Chardron du 3/11/1877.

o persistir na veneração do Ideal. Levantava-se tarde; odiava os autos: era republicano; e era janota.¹

Tous ces éléments sont en grande partie autobiographiques comme nous le montre un texte plus tardif et plus personnel d'Eça de Queiroz : *Um génio que era um santo*², document à la mémoire d'Antero de Quental, ami de l'auteur et personnage qui l'a fortement impressionné lorsqu'il était jeune étudiant à Coimbra : « Nesse tempo ele era em Coimbra, e nos domínios da inteligência, o Principe da Mocidade » déclare-t-il³. De fait, dans cet écrit, Eça de Queiroz, se plagie lui-même, en particulier dans l'évocation d'Antero provoquant Dieu. Le Pr. Guerra da Cal souligne d'ailleurs que l'auteur est coutumier du fait : « este *auto-plágio* es acostumbrado en el novelista »⁴. Les souvenirs évoqués dans ce texte ont déjà été gauchis par l'écriture, le manuscrit *F1* jouant le rôle d'anamorphose et l'auteur se permettant de mettre en doute par la suite et non sans quelque rouerie, des faits qu'il a contribué lui-même à rendre légendaires.

Um génio que era um santo	F1
<p>Antero resumiu, com desusado brilho, o tipo do académico revolucionário e racionalista: e dai começou a sua popularidade – e a sua lenda. Não recordo, nem sei se é histórica, essa temerária noite, em que ele, durante uma trovoada, e de relógio na mão, intimou Deus a que o partisse com um raio, dentro de sete minutos, <i>no caso de existir</i>. Desconfio do altivo episódio. Antero não tinha relógio; a sua exegese era já muito fina para assim confundir as maneiras de Jeová com as de Júpiter: –e, se lançou o desafio satânico, foi rindo alegremente do excesso da sua fantasia (p. 259).</p>	<p>Uma noite que trovejava vio o celebre Gamacho, tirar do colete o relógio, um cebolão de prata, e olhando com desdém o ceu, dirigir-se a Deus e gritar-lhe: - Se existes, aqui estou, dou-te cinco minutos para me fulminares! E passados cinco minutos, meteu o cebolão na algibeira, dizendo com tédio: - Não ha nada là no ceu! – E acrescentou, referindo-se as estrellas – senão alguns pós luminosos de deuses mortos. (p. 8 verso)</p>

¹ Queiroz, Eça de, *A Tragédia da Rua das Flores*, 2018, *op. cit.*, p. 58-59.

² Queiroz, Eça de, *Notas Contemporâneas*, *op. cit.*, p. 251, *In Memoriam*, article daté de 1896 . Le manuscrit de ce document est signalé par : Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, *op. cit.*, p. 436, n° 1.425. Numéroté de 5 à 60 (il manque en effet les quatre premières pages), il est signalé comme plus étendu que la version publiée et comporte également quelques divergences.

³ *Ibid.*, p. 254.

⁴ Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, *op. cit.*, p. 426, n°1.419.

Um génio que era um santo	F1
<p>Inventávamos génios – de quantas tricanas fizemos Ofélias! (p. 256).</p>	<p>Assistiu as ceias, em que depois de quatro garrafas de terno, só se fallava em versos; recebeu mesmo confidências de paixões fanáticas em que os poetas viam n’alguma menina da calçada, a encarnação d’Ophelia [...] (p. 8 verso)</p>
<p>[...] o culto de Garibaldi e da Itália redimida, a violenta compaixão para a Polónia retalhada [...] (p. 255).</p>	<p>O humanitario Vilhena que exclamava, um dia em que se lhe perguntava porque estava macambúzio: – Como querem vocês que o Homem sorria quando a Polónia sofre ...? (p. 9 recto)</p>

Le personnage d’Antero de Quental prédomine tellement dans l’esprit de l’auteur qu’il a servi à alimenter au moins trois personnages dans cette première version de *A Capital*. En effet, Antero provoquait Dieu comme Gamacho, comme nous le montre le texte ci-dessus mais il se battait également comme Theodorico doté de « musculos d’athleta e ardores de satyro », (ce dernier point est à minorer concernant Antero), « jogava o pau, o bilhar, a espada. [...] embebedava-se...].

Antero foi, na sua mocidade, um magnífico varão. [...] Jogando o sabre para se arrear, tinha ímpetos de Roldão, os amigos rolavam pelas escadas, ante o seu imenso sabre de pau, como mouros desbaratados; – e, em brigas que fossem justas, o seu murro era triunfal [...]. No Garrano, nas camelas, um prato com três dúzias de sardinhas e uma canada do «tinto» não o assustava, nem lhe pesavam. Pelo contrário!¹

Antero fournit également de nombreux traits au propre Damião, chef du *Cenáculo* qui craint les courants d’air, s’occupe du journal *O Pensamento* et incite tout le groupe des étudiants à lire Kant, Michelet, Proudhon, Vacherot, etc...². De la même manière, Eça de Queiroz raconte comment Antero, à Lisbonne, a ressuscité « a encantada e quase fantástica Coimbra »³.

Sob a influência de Antero, logo dois de nós, que andávamos a compor uma ópera bufa, contendo um novo sistema do Universo, abandonámos essa obra de escandaloso delírio – e começámos à noite a estudar Proudhon, nos três tomos da «Justiça e a Revolução na Igreja», quietos à banca, com os pés em capachos, como bons estudantes.⁴

¹ Queiroz, Eça de, *Notas Contemporâneas*, op. cit., p. 263.

² F1, p. 6 verso.

³ Queiroz, Eça de, *Notas Contemporâneas*, op. cit., p. 268.

⁴ *Ibid.*

Dans les textes cités (*A Tragédia da Rua das Flores, João Resgata*), il faut également noter que les personnages (tout comme Eça de Queiroz dans la lettre à Carlos Mayer) ont tous le même âge, à savoir vingt-deux à vingt-trois ans. Les souvenirs ou l'influence de Coimbra évoqués sous des formes légèrement différentes, donnent au final une même vision romantique de cette phase de jeunesse accompagnée, toutefois en sous-main, d'une critique virulente de l'université en particulier, et de l'éducation en général :

João vae para a Universidade com uma pequena mezada que le dà o tio apenas indispensável para viver [...] Nos primeiros tempos João é um estudante vulgar e atento às aulas: os estudos na Universidade: os professores stupidos: o aspecto Jesuitico da Universidade: o aviltamento dos estudantes – pela humildade, as cortesias deante dos professores: a sebenta: a inutilidade dos estudos lentamente aquele mesmo systema se torna antipathico a João e affasta-o dos estudos de Leis. [...] Estes cinco anos de Coimbra – em resumo amollecera selhe mais o character – dão-lhe necessidades de gozos que não podem satisfazer, tornão-no fraco e dependente, pronto a obedecer, e dão-lhe um grande amor da literatura. O seu character e sobre tudo timido e irresoluto; não sabe sahir d'uma dificuldade.¹

Cette véritable charge contre l'institution universitaire sera encore plus virulente dans le texte à la mémoire d'Antero de Quental. Les années ont passé pour l'ancien étudiant de Coimbra lorsqu'il écrit ceci mais elles n'ont pas émoussé son ressentiment :

Em torno dela, negra e dura como uma muralha, pesando, dando as almas, estava a Universidade. Por toda essa Coimbra, de tão lavados e doces ares, do Salgueiral até Celas, se erguia ela, com as suas formas diferentes de comprimir, escurecer as almas : – o seu autoritarismo anulando toda a liberdade e resistência moral; o o seu favoritismo, deprimindo, acostumando o home a temer, a disfarçar, a vergar a espinha; o seu literalismo, representado na horrenda sebenta, na exigência do *ipsis verbis*, para quem toda a criação intelectual é daninha; o seu foro, tão anacrônico como as velhas alabardas dos verdeais que o mantinham; a sua negra torre, donde partiam, ressuscitando o *precetto* da Roma jesuítica do século XVIII, as badaladas da «cabra» por entre o voo dos morcegos; a sua «chamada», espalhando nos espíritos o terror disciplinar de quartel; os seus lentes crassos e crúzios, os seus Britos e os seus Neivas, o paroxismo poeirento dos seus Pais Novos, e a rija penedia dos seus Penedos! A Universidade, que em todas as nações é para os estudantes uma Alma Mater, a mãe criadora, por quem sempre se conserva através da vida um amor filial, era para nós uma madrastra amarga, carrancuda, rabugenta, de quem todo o espírito digno se desejava libertar, rapidamente, desde que lhe tivesse arrancado pela astúcia, pela empenhora, pela sujeição à «sebenta», esse grau que o Estado, seu cúmplice, tornava a chave das carreiras.²

A noter que si Eça de Queiroz utilise volontiers son entourage universitaire à travers les textes cités, par un procédé de mise en abyme, Arthur fait de même avec ses camarades de Coimbra dans sa pièce : « O Poeta ». Tous les nobles y sont ridiculisés (pour se venger des

¹ Reis, Carlos ; Do Rosário Milheiro, Maria, *A Construção da Narrativa Queirosiana*, op. cit., p. 384.

² Queiroz, Eça de, *Notas Contemporâneas*, op. cit., p. 257-258.

notables d'Oliveira d'Azeméis) alors que les plébéiens qui rappellent ses amis étudiants, se trouvent au contraire, valorisés :

[...] compoz o typo do poeta de tudo o que se achava em si, de mais sentimental e de mais revolucionario, [...] e os personagens de fidalgos tinham a exageração duma vingança; como os enegrecia, os caricaturava, os humilhava. [...] E os seus plebeus, eram a reprodução dos seus amigos de Coimbra idealizados: alli sob o nome de Jacome Neiva (?), apparecia Damião, chefe do partido, tribuns glorioso; o illustre Fonseca, era um medico d'uma sciencia vasta, d'uma honradez heróica; e là vinha no segundo acto, o humanitario Vilhena, amigo da Polonia, sob a pessoa d'um engenheiro cujas palavras, faziam em redor, semi-círculos d'extasis !¹.

Le chapitre VIII qui contient l'épisode du carnaval (p. 161 à 187) va largement au-delà des quelques lignes qui lui étaient octroyées dans le plan (*Um baile de entrudo- orgia-bebedeira- pancadaria- enfim o clássico*). C'est, en fait, la deuxième évocation d'une soirée de carnaval – la première se déroulant à Coimbra, soirée tragique pour Artur abandonné par Aninhas Serrana, prostituée chez qui son ami Theodorico l'avait conduit pour le « déniaiser » selon l'expression du temps et dont il était tombé amoureux dans la tradition romanesque d'Armand Duval, protagoniste de la *Dame aux Camélias*² :

[...] um dia mesmo, num baile de mascaras no teatro D. Luiz, exaltado por algumas genebras que bebera no Ganaso, gritou-lhe, vendo-a vestida de bacchante, a debater-se numa polca violenta :
– Folga vil Messalina !³

Le même scénario se répète : Artur abandonné par Concha, se laisse entraîner par Melchior au bal de carnaval du Casino où il rencontre une française déguisée en bacchante, dansant également la polka frénétiquement. Eça de Queiroz a souvent évoqué la période du carnaval et il se lamentait même à l'époque où il écrivait dans le *Distrito de Evora*, de la disparition de l'esprit du carnaval :

Morreu, morreu para sempre o Entrudo, o velho Entrudo e o Entrudo novo. Tudo o que tinha pilhéria, tudo o que tinha espírito. Quem me dirá onde se dança ainda livremente, com folia e com raiva ? Eu não vejo. O espírito, logo que se introduziu no Entrudo, veio prognosticar-lhe a morte; o Entrudo não devia deixar ovos frescos, a laranjinha, a cavalhada antiga, as facécias dos pretos; isso tinha graça, era bondosamente inocente e papalvo. Todo o chiste do Entrudo está na imbecilidade; o Entrudo é uma abdicação : a abdicação da seriedade, da melancolia, da castidade, do sossego, da poesia e da limpeza⁴.

¹ *FI*, p. 32. Le point d'interrogation indique que le nom est difficile à déchiffrer.

² *La Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas fils, roman paru en 1848, a fortement modifié l'image classique de la courtisane, passant de prédatrice au rang de victime.

³ *FI*, p. 27.

⁴ *FI*, p. 179.

Dans cette scène, plusieurs symboles se croisent : la bacchante ivre et ne se maîtrisant plus (elle menace même Artur avec un couteau quitte à déclarer ensuite qu'elle plaisantait), nous rappelle la violence contenue dans les mythes dionysiaques. A la fin de la soirée, dans la voiture qui les emporte, Artur également en état d'ébriété, la mord et se bat avec elle :

E d'ahi a pouco, sentia-se vagamente levado pela Bacchante a subir n'uma carruagem, tinha-se atirado a ella, mordia-a n'um frenesi de luxuria, ella bateu-lhe, mas elle arremessou-se et lutaram, bebedos, emquanto a tipoia rolava pela rua do Ouro, à primeira claridade da manhã.¹

La violence et la mort ne sont donc pas loin dans ce contexte d'autant que, sur une remarque de Melchior, il a soudain la vision de sa tante Sabina agonisant sur son lit. En contrepoint, arrive le cancan d'*Orphée aux Enfers* qui lui permet d'effacer cette représentation alors qu'il se retrouve en fait dans le même contexte. Artur, qui a affirmé lors de la soirée chez D. Joana Coutinho, ne pas savoir danser, se retrouve ici en train de sauter sur un air de polka, sans aucun sens du rythme, dans une frénésie et un état second proche de la démence. La musique est non seulement très présente dans les romans d'Eça de Queiroz (on voit cela déjà dans *O Crime do Padre Amaro* et *O Primo Basílio*) mais son rôle est majeur et particulier : elle ne contribue pas seulement à créer une ambiance, elle peut également mettre en évidence un caractère, en renforcer les traits saillants ou établir au contraire une discordance significative.

Dès le départ, chaque personnage, même secondaire est accompagné d'une musique personnalisée : la mère d'Artur (qualifiée de *filha d'Ossian*), joue de la harpe, son père, de la flûte. Artur, pour sa part, siffle le final de la *Norma* sur le quai de la gare et lorsqu'il aperçoit la *senhora do vestido de xadrez*, il pense qu'elle doit jouer du *Beethoven*. Alors qu'il rêve d'écouter *Verdi ou Barbe Bleue*, il imagine la fille de Carneiro sur laquelle il a jeté, momentanément son dévolu, interprétant la valse du *Beijo* ou le chœur de la *Lucia*. Rabeca bien entendu, siffle la *Marseillaise* et lorsque Artur assiste pour la première fois à une représentation à S. Carlos, il s'agit de l'*Africaine* de Meyerbeer, évocation de l'épopée lusitanienne qui a d'ailleurs été réellement représentée à Lisbonne en 1874².

La rencontre avec Marinho dans le train est illustrée par le poème de Victor Hugo mis en musique par Camille Saint Saens : « Si vous n'avez rien à me dire, pourquoi venir auprès de moi », qui correspond parfaitement au sens des relations utilitaires du personnage. C'est sur l'air de la *Grande Duchesse de Gérolstein* (*Aceita o sabre...*³ qu'Artur rencontre le neveu de Rabeca, Venancio Pimentel et essuie un revers sur cet air pseudo guerrier. A l'hôtel *Espanhol*, Artur entend les hôtes chanter des malagueñas en tapant dans leurs mains et

¹ *FI*, p. 179.

² Ferro, Luís Santos, « Música », in Campos Matos, A. (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz, op. cit.*, p. 906-911.

³ Carvalho, Mário Vieira de, *Eça de Queirós e Offenbach*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Edições Colibri, 1999. L'auteur compare : « [...] a aspiração ao triunfo literário e a paródia de marcha triunfal grandiloquente [...] do soldado Fritz [...] », p. 88.

lorsqu'il va chercher Concha avec Melchior, c'est sur l'air du chœur nuptial de *Lucie de Lammermoor*.

La chanson du « coveiro » constitue le moment le plus émouvant et le plus réaliste de la lecture de la pièce d'Artur et au club républicain, c'est le cancan de la *Belle Hélène*, venant d'une brasserie voisine qui ponctue ironiquement l'expulsion d'Artur.¹

Oliveira d'Azeméis /Coimbra :

Comme dans le plan, le récit dans cette première version, est centré sur Artur, qui occupe la scène sans discontinuité du début à la fin du roman. Sur le quai de la gare, il apparaît de façon plus détaillée (*magro, trigueiro com um buço preto*), vêtu d'un paletot *cor de pinhão*. En revanche, les autres personnages présents et en particulier le sujet « de chale-manta e bonê escossez » (antérieurement *um conhecido que parte para Lisboa*), n'ont pas encore de nom.

La généalogie d'Artur s'enrichit : alors que le premier scénario évoquait seulement les parents d'Artur, l'auteur fait remonter le goût pour la poésie à la génération du grand-père qui appartenait à Lisbonne à un groupe de poètes écrivant des sonnets pour les anniversaires et s'enthousiasmant pour Robespierre. Les parents d'Artur qualifiés antérieurement de romantiques, romantique et poète pour le père, romantique et artiste quant à la mère, prennent ici une stature plus importante : « Seu pai fora escrivão de direito na comarca d'Ovar; era muito alto, magro com uma vaga semelhança com D. Quichote »². Il appartient à une famille qui a un goût prononcé et un penchant qualifié « d'hereditari[o] » pour la poésie et les lettres. Quant à la mère d'Artur, également maigre et pâle, « correspondia ao ideal romântico creado pela escola de *Amor e Melancolia* ». Plus jeune, elle jouait de la harpe ce qui lui a valu le surnom de « filha d'Ossian »³. L'entourage du couple se compose du Dr. Delgado, de l'avocat Pimenta aux images fleuries, de l'avocat Silveira célèbre pour ses argumentations ce qui définit d'emblée la double orientation donnée à Artur par le milieu et l'hérédité : la poésie et le Droit.

Sa timidité et ses goûts romantiques se révèlent lorsqu'il est élève à Coimbra et admis dans le *Cenaculo* sous la protection de Theodorico (fils d'Albuquerquezinho dans cette version). Il se lie avec le garçon le plus abordable du groupe : « Entre os grandes homens havia um rapaz das Ilhas, extremamente doce, afetuoso, accesível; com elle Arthur era mais familiar e mesmo um dia, a tremer, corando, mostrou um soneto [...]. Le sonnet est publié dans *O Pensamento*, avec le commentaire *Imitation* car il s'est inspiré d'un ancien poème de

¹ *Fl*, p. 134v.

² *Ibid.*, p. 4v.

³ *Ibid.*, p. 5.

V. Hugo, pour lequel, nous le savons, Eça de Queiroz éprouvait la plus vive admiration¹. Artur est totalement exalté par les extravagances du groupe : le fameux Cardoso buvant du vin da Beira dans un crâne « brindar ao Nada », l'illustre Fonseca qualifiant sa migraine de « Trago hoje um capacete de agonia », l'humanitaire Vilhena qui s'assombrit en pensant à la Pologne²:

E estas palavras, caíam, num espirito já de si sensível e facilmente exaltavel , como achas numa fogueira. Concebeu um profundo horror pela vida pratica, trivial, teve mesmo um momento a ideia de viver n'uma floresta, contemplando as estrelas e escutando no vento, as vozes da natureza; ia nas noites de luar entristecer-se, carpir melancolias vagas, para o penedo da Saudade; lançou o plano d'um grande poema – que devia explicar todo o Universo – e em que se via a Ideia, errando no Cahos, como uma luz no nevoeiro; desejou amar uma mulher ideal, que tivesse o vago d'Ophelia, a plástica de Julietta, e vivesse numa cidade góthica como Margarida; exaltou-se por um Jesus imaginário, um pouco tirado da criação de Renan, muito das photographias e listas dos quadros d'Ary Scheffer; votou um ódio a toda autoridade – desde o Czar ao Bedel do Liceu; e pensou mesmo em partir e a combater pela Polonia.³

On ne peut ignorer l'étonnante proximité des deux personnages Artur (*FI*) et Victor (*A Tragédia da Rua das Flores*) : comme Artur, Victor a vingt-trois ans, il est également sentimental et mélancolique, il a fait des études de Droit menées à terme puisqu'il est bachelier :

Tinha trazido da Universidade, e das convivências literárias, um vago romantismo, um tédio da actividade e da profissão, e uma tristeza mórbida: lia muito Musset, Byron, Tennyson: ele mesmo fazia versos; publicava, aqui e além, em jornais, em semanários, poesias – *O Sonho de D. João*; *Flores da Neve*, alguns sonetos: compusera ultimamente um poemeto, sobre o Rei Artur, a Távola Redonda, os Amores de Lancelot, e o San[to] Graal. A vida real , em redor dava-lhe a melancolia duma imperfeição bruta: não desesperava de encontrar uma amante como Julieta: ao contacto de realidades muito fortes perdera já alguma superstições românticas: mas a falta completa de Ironia fazia-o persistir na veneração do Ideal. Levantava-se tarde; odiava os autos: era republicano; e era janota.⁴

Parmi les proches, on trouve également Albuquerque, un ami du père d'Artur, dont le fils, Theodorico, est à Coimbra en troisième année de Droit. C'est un géant qui joue au billard, tue les chats et a des ardeurs de satyre envers les femmes⁵. Cependant, le personnage d'Albuquerque n'a pas encore la charge symbolique qu'il prendra par la suite : il est plutôt anodin, rangé et conventionnel. Albuquerquezinho, selon l'appellation familière, est l'unique

¹ Queiroz, Eça de, *Notas Contemporâneas*, op. cit., p. 83. Victor Hugo, (Carta ao Director da *Ilustração*), 20 juillet 1885.

² *FI*, p.9.

³ *Ibid.*, p.9v.

⁴ *A Tragédia da Rua das Flores*, 2018, op. cit., p. 57-58.

⁵ *Ibid.*, p. 6.

ami des deux tantes d'Artur, il n'habite pas chez elles mais vient tous les soirs à huit heures prendre le thé. Qualifié de sage et prudent, son avis compte beaucoup pour Ricardina. Il ne parle pourtant pas beaucoup et fait des patientes pour lesquelles Sabina tient un cahier. Il a déjà cette caractéristique d'avoir de grandes exigences concernant les *torradas* et lit *O Comercio do Porto* uniquement à la rubrique de Braga dont il est originaire.

Le pharmacien Vasco, également ami des tantes d'Artur, veille jalousement sur son épouse grosse et fidèle prénommée Adelaide. Ce n'est cependant pas la jalousie qui lui fait embaucher Artur à la pharmacie après avoir congédié son prédécesseur, bien qu'il ait suspecté autrefois un garçon frisé, mais la mort de son employé précédent. Néanmoins, pour éviter tout soupçon, Artur est exempté de travail nocturne : « Depois do lusco-fusco, só cá o patrão »¹ déclare Vasco.

Par rapport au premier scénario, les deux sœurs Viegas², les tantes d'Artur, se différencient davantage et selon un critère bien particulier : le fait d'avoir connu l'amour dans leur jeunesse. Alors qu'Eugénia Ricardina est affectée d'un caractère dominateur, Sabina est douce et pacifique. Elle a eu, étant jeune, une passion insensée pour « um alferes do Porto », on parlait même d'un fils, « mas o amor satisfeito tornara-a para sempre serena e suave » car cela a développé chez elle des sentiments maternels »³ :

As duas irmãos pareciam-se muito, com os mesmos olhinhos pequeninos, o mesmo nariz acavallado e á noite à luz do candeeiro de latão de tres bicos, fazião meias, com a mesma velocidade machinal, ambas de óculos de tartaruga. Mas a mais velha, a Eugenia Ricarda tinha um gênio dominante, tyrannico, arrenegado; não ralhava, nem barafustava, somente estalava com a língua e dizia secamente, com um sorriso livido:

– Bem percebo, querem me matar com desgostos; não tardará. Amen !...

E havia nos seus labios franzidas, no vinco engelhado da testa, uma vaga expressão azedada. A mais nova, a mana Sabina, era uma doce e pacífica criatura; tinha tido em nova, como se diria em Oliveira d'Azeméis, o seu fracassinho : uma paixão insensata por um alferes do Porto, trouxera-lhe intermináveis vergonhas, fallava-se mesmo d'um filho mas o amor satisfeito tornara-a para sempre serena e suave e era a virgindade austera que dava à Ricardinha o seu azedume senil [...] ⁴.

Dans ce schéma construit en opposition (ou en complémentarité), elles ne sont pas sans rappeler les deux sœurs Gansosos de *O Crime do Padre Amaro*, l'une dominatrice et l'autre plus douce et plus sensible pour avoir connu l'amour :

Eram duas irmãs. Passavam por ter algum dinheiro, mas costumava receber hóspedes. A mais velha, a sr.^a D. Joaquina Gansoso, era uma pessoa seca, com uma testa enorme e larga, dois olhinhos vivos, o nariz arrebicado, a boca muito espremida. Embrulhada no seu xale, direita,

¹ *FI*, p. 32v.

² D'abord appelées *Zagallos* dans le manuscrit, ce nom barré est remplacé par *Viegas* - *FI*, p. 12v.

³ *FI*, p. 11v.

⁴ *FI*, pp. 11 et 11v.

com os braços cruzados, falava perpetuamente, numa voz dominante e aguda, cheia de opiniões. Dizia mal dos homens e dava-se toda à Igreja.

A irmã, a sr.^a D. Ana, era extremamente surda. Nunca falava, e com os dedos cruzados sobre o regaço, os olhos baixos, fazia girar tranquilamente os dois polegares. Nutrida, com o seu perpétuo vestido preto de riscas amarelas, um rolo de arminho ao pescoço, dormitava toda a noite, e só acentuava a sua presença de vez em quando por suspiros agudos : dizia-se que tinha uma paixão funesta pelo recebedor do correio.¹

Cette opposition binaire se retrouve également dans le plan sommaire, déjà cité, intitulé : « João Resgate conta sua própria história » : « Vive em casa das Fragosos – mulheres que recebem estudantes– [...] São duas velhas – uma decrepita, meia entrevada, cheia de tosse, a outra uma velha alta, forte, tingindo os cabelos, petulante, azedado pela virgindade, avida dum homem »².

Il semble donc qu'il y ait une constante dans l'évocation de ce double féminin, élément moteur et symbolique dans l'opposition des caractères avec d'un côté, la pente naturelle qui poussent les femmes vers l'amour et la maternité alors que le célibat les rend, selon la vision de l'auteur en particulier, et du XIX^e siècle en général, acariâtres et revendicatrices³. Cette approche binaire positif/négatif, voire comportant une approche morale Bien/Mal, souligne la complexité du caractère humain, capable à la fois de bonté et de tendresse mais également enclin à la dureté et à l'autoritarisme. Ce double pôle peut animer un même caractère comme Genoveva (*A Tragédia da Rua das Flores*), personnalité ambiguë capable à la fois de passion (elle abandonne son mari pour s'enfuir avec un italien), d'amour (pour Victor) mais d'une dureté envers les enfants qui révolte l'oncle de ce dernier⁴.

Plus tard, on trouvera dans *A Ilustre Casa de Ramires*, deux sœurs également qui terrorisent la ville par leurs commérages et dont les caractéristiques convergent dans le registre de la méchanceté. Si, dans les deux premiers exemples, l'opposition visait à mettre en relief différentes facettes de la féminité générant finalement un équilibre, la similitude du double en accentue ici, le caractère univoque :

As duas manas Lousadas! Secas, escuras e gárrulas como cigarras, desde longos anos, em Oliveira, eram elas as esquadrihadoras de todas as vidas, as espalhadas de todas as maledicências, as teceadeiras de todas as intrigas. [...] Delas surdiam todas todas as cartas anónimas que infestavam o distrito: as pessoas devotas consideravam como penitências essas

¹ Queiroz, Eça de, *O Crime do Padre Amaro*, op. cit., p. 64.

² Reis, Carlos; Do Rosário Milheiro, Maria, *A Construção da Narrativa Queirosiana*, op. cit., manuscrito n° 251, p. 383. Faute de titre (comme c'est souvent le cas avec Eça de Queiroz), les auteurs ont utilisé la première phrase du texte. Ce document non daté est également signalé dans : Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, Bibliografía Queirociana, tome 1, op. cit., p. 438, n° 1.427, avec ce commentaire : « Este escrito parece tenir una inspiración autobiográfica bastante precisa ».

³ « [...] mas o amor satisfeito tornara-a para sempre serena e suave », *FI*, p.11v.

⁴ Queiroz, Eça de, *A Tragédia da rua das Flores*, 2018, op. cit., p. 88 : «E Madame de Molineux (Genoveva subia as escadas, quando Timóteo, que estava afastado dela por dois degraus, lhe disse com o sobrolho franzido :

– É necessário ter o coração bem duro, para se dar com o pé numa criança».

visitas em que elas durante horas galravam, abanando os braços escanifrados; e sempre por onde elas passassem ficava latejando um sulco de desconfiança e receio. Mas quem ousaria rechaçar as duas manas Lousadas? Eram filhas do decrépito e venerando general Lousada; eram parentes do bispo; eram poderosas na poderosa confraria do Senhor dos Passos da Penha. E depois duma castidade tão rígida, tão antiga e tão ressequida, e por elas tão espaventosamente alardeada – que o Marcolino do « Independente » as alcunhara de « Duas Mil Virgens ».¹

À Oliveira d’Azeméis, d’autres personnages gravitent autour d’Artur, des personnages secondaires comme Rabecaz (Racobaz ou Rabeca) dont Melchior dira plus tard que ce nom est un surnom², révélation mystérieuse qui semble justifier une nouvelle portant sur ce personnage (quatrième sur la liste de *Cenas da Vida Portuguesa*)³. Font également partie de l’entourage d’Artur, le boutiquier de la *loja de pano*, le capitaliste Carneiro qui repousse Arthur lorsque celui-ci désire entrer à l’Assemblée de la petite ville, la Corcovada qui tient le café et le billard où Artur passe ses soirées. Certains personnages secondaires (*o delegado Villar; o bacharel Pimenta*), soutiennent un moment Artur avec le projet de création d’un journal : *A Nova Era*, projet qui échoue de même que le mariage envisagé avec la fille de Carneiro. En d’autres termes, Artur ne trouve pas sa place à Oliveira d’Azeméis et Rabeca qui constitue son seul public, tout auréolé qu’il soit de son passage à Lisbonne, lui apparaît finalement comme quelqu’un de grossier. Sa façon d’évoquer les femmes (*deve ser gado*)⁴, choque sa sensibilité de poète. Nul ne sait d’ailleurs comment Rabeca a échoué dans la petite ville. Le pharmacien Vasco évoque « uma intriga muito suja » et ce que l’on retient de cet *escrivão d’administração*, c’est sa dextérité à l’épée et son habileté à mélanger les cartes qui laisse soupçonner un passé plutôt aventureux. Artur se contente momentanément et faute de mieux, de ses appréciations sans nuances (*está catita* ou *está d’arromba* selon les circonstances) :

Porque alli, naquela terriola abafava : nem um espirito para comunicar, apenas burgueses sonolentos, embrutecidos, vivendo no comprimento pontual d’hábitos mesquinhas. Nem uma mulher, apenas alguma esposa de lojista, matronas enfartadas de carne de porco, ocupadas de receitas de doce, cheias de filhas, com crinolinas d’arco de pipa! Nem um jornal! Nem uma loja de livreiro!⁵.

Peu à peu, la mentalité d’Artur évolue par rapport aux projets assez nébuleux qu’il caressait à Coimbra :

¹ Queiroz, Eça de, *A Ilustre Casa de Ramires*, *op. cit.*, p. 105.

² *FI*, p. 61.

³ Queiroz, Eça de, *Correspondência*, tome 1, *op. cit.*, p. 201, lettre à E. Chardron du 28 juin 1878 (date erronée, en fait du 28 janvier 1878).

⁴ *FI*, p. 27v.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

Concebeu um profundo horror pela vida pratica, trivial, teve mesmo um momento, a ideia de viver n'uma floresta, contemplando as estrelas e escutando no vento, as vozes da natureza; ia nas noites de luar entristecer-se, carpir melancholias vagas, para o Penedo da Saudade; lançou o plano d'um grande poema que devia explicar todo o Universo – e em que se via a Ideia, errando no Cahos, como uma luz no nevoeiro [...]¹.

À présent, il entrevoit l'avenir dans une autre perspective, celle de la gloire littéraire « Porque as suas ideias tinham tomado uma forma mais pratica, desejava ser um autor conhecido, publicar um volume, ser discutido nos jornais »². Dans cette optique, il écrit à Damião pour solliciter son aide et reçoit deux lettres de ce dernier : la première est une réponse aux renseignements demandés sur la *senhora do vestido de xadrez* rencontrée à la gare. À ce sujet, le grand Damião se montre assez moqueur et s'étonne surtout de ce qu'Artur s'adresse à lui pour mener ce genre d'enquête. Cependant la fin de la lettre est intéressante car elle montre une certaine considération pour le talent littéraire de ce dernier :

E o amigo? Quando nós da um livro? Faça alguma coisa de moderno e de democrático, deixa as estrelas e os lírios, aos astrônomos e aos jardineiros, tome para si a verdadeira matéria poética – o homem. Faça o seu volumesinho e venha para cá – Lisboa é no fim de tudo, o único ponto vivo, d'esta grande lesma morta, que se estende à beira do velho Atlantico, sob o nome caturra de Portugal³.

La deuxième lettre se rapporte à une demande encore plus pressante d'Artur. Ayant terminé son recueil de poèmes ainsi que sa pièce de théâtre, il recherche à la fois un impresario et un éditeur. La réponse de Damião est tout aussi ironique. Il taxe plus ou moins Artur d'imitateur et de licencié mais malgré cela, le talent de ce dernier ne semble pas être remis en cause :

[...] o seu talento é grande, Arthur, o caminho é que francamente me parece errado; digo-lhe na sinceridade de amigo e por absoluta ordem da verdade, minha ama e senhora [...] Trabalha e siga o meu conselho : estuda a realidade, a Arte é a realidade. A Arte é um auto de corpo de delicto, que se toma do tempo presente, para servir de base aos processos históricos que se instauram no futuro; esta phrase sahiu-me torta, dita com mais simplicidade : a Arte é um estudo da vida de hoje para servir de documento aos historiadores d'amanhã.⁴

De son côté, Vasco, le pharmacien répand dans la petite ville l'opinion selon laquelle Artur est « instruidote » et, Theodorico, de passage à Oliveira d'Azeméis, ne manque pas d'affirmer : « O Arthur é um talentasso. É um dos poucos homens deste pais – e lançava com nobreza a palavra que tantas vezes ouvira no Cenaculo : tem a Idea, Arthur tem a Idea ! »⁵

¹ *Ibid.*, 9v.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 28v et 29.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 16v.

Rabecaz ne lui ménage pas non plus son admiration, quoique dépourvue de nuances : « – Com um milhão de diabos, isto é a coisa de mais effeito que tem aparecido em Lisboa »¹. Arthur prend toutefois ses distances avec lui car il rêve de relations différentes.

Ne voyant pas venir la gloire qu'il attendait de la capitale ainsi que le soutien espéré de son ami Damião, le jeune poète tente une solution plus accessible : percer à Oliveira d'Azeméis. Pour cela, il se conforme aux codes sociaux de la petite ville : aller à la messe le dimanche, se rapprocher des personnalités locales importantes. Mais il ne dispose d'aucun appui dans ce domaine et petit à petit, il perd tout espoir et finirait probablement désespéré si fort opportunément l'héritage du parrain ne lui était tombé du ciel. Artur part donc pour Lisbonne muni de deux lettres : l'une pour le neveu de Rabecaz, Venancio Pimentel, l'autre pour le journaliste Melchior. Il prend également la précaution de n'emporter avec lui que la moitié de son héritage.

Lisbonne :

Lisbonne ouvre une parenthèse temporelle et spatiale plus précise et plus resserrée : un hiver à Lisbonne, période correspondant à la saison mondaine comme le fait remarquer Meirinho dont Artur fait la connaissance dans le train, période qui s'achèvera au retour du printemps. Ce dernier est accompagné d'un *pug*, petit chien que Eça de Queiroz a découvert en Angleterre² et auquel il consacra plus tard un article intitulé « A Inglaterra e a França julgadas por um inglês », dans lequel D. José, *pug* anglais, raconte ses impressions sur la France à la chatte Pussy, restée, elle, en Angleterre³.

La diégèse est construite en opposition constante entre ce qu'Artur a imaginé de la capitale et ce qu'il découvre réellement, l'ensemble s'inscrivant dans cet univers bien connu de l'auteur qu'est la ville de Lisbonne. L'arrivée d'Artur sous la pluie, au petit matin, se présente sous d'assez mauvais augures, l'hôtel Hespanhol n'étant pas des plus accueillants :

Da escada do Hespanhol saia um cheiro enjoativo d'amoníaco; uma janela imunda no patamar coava a luz lugubre d'um saguão; as paredes suavam uma humidade fria. Um criado estremunhado, muito trigueiro, que lhe chamava *Usted*, levou-o para um quarto, pequeno forrado de papel verde, esteirado, com um leito de ferro. Victor (?)⁴ foi logo abrir a janela que tinha as cortinas de cassa pregadas no caixilho : viu um saguão escuro e a chuva que cahia da goteira cantando em baixo n'um balde de zinco cheio de agua suja⁵.

Le domestique lui fait même remarquer que ses bottes sont en bout de course : « O creado tornou a entrar com as botas engraxadas na mão.

¹ *Ibid.*, p. 32v.

² Eça de Queiroz a été nommé consul à Newcastle-on-Tyne au début de l'année 1875.

³ Queiroz, Eça de, *Notas Contemporâneas*, op. cit., p.71. Article publié dans *A Ilustração* le 5 juin 1884.

⁴ Sur le manuscrit, p. 48v, *Victor* a été barré par l'auteur et remplacé par *Artur*.

⁵ *F1*, id.

– Estão na ultima, disse elle, coçando as suíças »¹.

Cette même configuration se retrouve dans *João Resgate* : « – o inverno em Lisboa : dolorosas preocupações de *toilette*: as suas botas cambadas: as suas calças rotas »².

Les déambulations d'Artur à travers la ville se révèlent également infructueuses : son ami Damião est parti pour l'Algarve pour deux mois et le neveu de Rabeca, Venancio Pimentel, le reçoit assez froidement. Suite à ces deux déceptions, notre héros erre un peu au hasard semble-t-il :

Foi descendo ao acaso o Moinho de Vento e vendo defronte o passeio de S. Pedro de Alcântara, penetrou sob as arvores foi se encostar às grades: a cidade cavava-se em baixo, no vale escuro, picada de pontes de luz das janellas illuminadas, e na noite escura os telhados, os edificios, faziam um empastamento de sombra mais forte [...] Que grande Lisboa! ³

Il finit par arriver jusqu'au Tage, se perd sur le Terreiro do Paço, est obligé de prendre un fiacre pour rejoindre son hôtel qui se trouve en fait à deux pas.

Le deuxième parcours, suite à la visite chez le neveu de Rabeca, le fait passer par le Largo do Carmo, le Chiado et la rua Nova do Carmo cumulant un sentiment de solitude avec d'autres désagréments mineurs mais significatifs comme le mal aux pieds dans ses chaussures neuves, signe également d'une difficulté d'adaptation aux nouveaux codes de la capitale. Ce parcours offre de nombreuses similitudes avec celui de Luiza (*O Primo Basílio*) tentant de se libérer du conselheiro Acácio pour rejoindre Basílio : elle se trouve également au Moinho de Vento quand elle rencontre ce dernier et ils vont tous deux se promener à S. Pedro de Alcântara :

Foram encostar-se às grades. Através dos varões viam, descendo num declive, telhados escuros, intervalos de pátios, cantos de muro com uma ou outra magra verdura de quintal ressequido; depois, no fundo do vale, o Passeio estendia a sua massa de folhagem prolongada e oblonga, onde a espaços branquejavam pedaços de da rua areada.⁴

A partir de là, Luiza emprunte le même circuit : Chiado, rua Nova do Carmo et rua do Ouro, tout près du Terreiro do Paço.⁵ La proximité qui s'établit à ce moment-là entre les deux nouvelles conduit même Eça de Queiroz à écrire *Sebastião* (meilleur ami de Jorge dans *O Primo Basílio*) en lieu et place de Venancio Pimentel (neveu de Rabeca)⁶. L'auteur marche là indubitablement sur ses propres traces tant littéraires que personnelles, connaissant lui-même

¹ *FI*, *id.*

² Reis, Carlos ; Do Rosário Milheiro, Maria, *A Construção da Narrativa Queirosiana*, *op. cit.*, p. 384.

³ *FI*, p. 52.

⁴ Queiroz, Eça de, *O Primo Basílio*, 1970, *op. cit.*, p. 234.

⁵ *Ibid.*, p. 238-239.

⁶ *FI*, p. 53v.

très bien ce quartier où habitaient, au temps de sa jeunesse, ses amis Antero de Quental et Jaime Batalha Reis¹.

On peut noter que les déambulations ne se révèlent pas favorables pour Artur : son milieu de prédilection, ce sont plutôt les lieux clos. Dès Oliveira d'Azeméis, il a une préférence pour sa chambre où il lit et écrit, pour la pharmacie où il séjourne de moins bonne grâce mais qu'il finit par apprécier, du café de la Corcovada où il retrouve Rabeca. À Lisbonne, il va de l'hôtel Hespanhol à l'hôtel Universal, de São Carlos au Casino, du club républicain à la soirée chez D. Joana Coutinho. Dès qu'il sort de ce circuit, on pourrait presque dire de ce décor, les situations se dramatisent : s'il s'approche des bords du fleuve, il est tenté par le suicide, s'il se rend au Dáfundo pour une *pandega*, il tombe sur une bagarre sanglante et comme nous venons de le voir, s'il s'aventure dans les rues, il se perd. Dans cette société, que l'auteur nous décrit comme figée dans ses habitudes, ses préjugés et son manque de curiosité, Artur semble pris au piège de l'immobilisme et ne réussit pas à s'en évader.

À ce titre, la scène qui se déroule au club républicain, chapitre V, est particulièrement représentative d'un milieu fermé : elle n'a pas d'équivalent dans les œuvres antérieures. Il s'agit certainement d'un des deux épisodes avec lesquels il craignait de blesser quelques-uns de ses amis, en particulier Antero de Quental ou Teófilo Braga, tous deux profondément investis dans la vie politique. Ce n'était pas le cas d'Eça de Queiroz comme le prouve cette lettre adressée au rédacteur du *Jornal do Comércio* au mois de mai 1871 :

No seu número de terça-feira 2, dando V. a notícia da criação dum club republicano na Rua da Prata, vejo com admiração o meu nome citado entre o dos fundadores. Seria para mi extremamente honroso ser centro de uma propaganda democrática filosófica, doutrinal, elevada e séria – sobretudo em camaradagem com o superior espírito do meu amigo Antero de Quental. Mas a verdade é que nunca fundei nem na Rua da Prata nem alguma outra rua, nem club republicano, nem centro político. Rogo a V. Tome nota desta negativa enérgica, que eu faço todavia sem pavor constitucional, e unicamente para estabelecer a verdade : pelo mesmo motivo, se V. Nos noticiasse que eu ia fundir uma camisaria protestaria igualmente, porque não é verdade.²

Dans cette scène, Eça de Queiroz se plaît à montrer la séance du club républicain, censée préparer une révolution et changer le pays, presque entièrement occupée par un discours qui commence au Golgotha, dévidant une longue succession de bienfaiteurs de l'humanité jusqu'à Rousseau et le *Contrat Social* à mesure que les chaises se vident³. Contrairement à ce qui était prévu initialement dans le plan (*Volta para o hotel entusiasmado com a República e os republicanos*), Artur regrette de ne pas avoir accepté l'invitation de Melchior pour la *pandega* avec les espagnoles.

¹ Indication donnée par Batalha Reis, Jaime, dans l'introduction de *Prosas Barbáras*, *op. cit.*, p. 11 et p. 12, et également dans Campos Matos, A., *Fotobiografia*, Lisboa, Editorial Caminho, 2007, p. 72.

² Queiroz, Eça de, *Correspondência* (Adenda), organização e anotações de A. Campos Matos, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2013, p. 21.

³ *FI*, p. 117.

Dès le deuxième chapitre, une grande scène réunit une faune cohabitant avec *A Tragédia da Rua das Flores*. Les différents protagonistes de la vie lisboète y figurent et se retrouvent affublés des mêmes prédicats que dans *FI*.

Tous les participants se retrouvent lors du souper littéraire déjà très structuré dans le plan (chapitre III) avec quelques personnages supplémentaires, propres à *A Capital* : l'acteur Cordeiro, l'oncle de Melchior qui vient d'Évora et cherche un rédacteur en chef pour un journal d'opposition, *A Voz do Distrito*, allusion directe au rôle joué par Eça de Queiroz quelques années auparavant¹.

La soirée chez D. Joana Coutinho est précédée d'une scène avec Marinho qui montre toute l'ambiguïté du personnage. Désireux, semble-t-il, de découvrir la poésie d'Artur, il souhaite en réalité savoir si ce dernier écrit des « versinhos frescos como os de Bocage »². Il fait même allusion au talent de Padilhão, auteur du « Botão de rosas », très apprécié de la société lisboète³. Le personnage de Padilhão, imitateur en tous genres mais en particulier en cris d'animaux, reproduit dans cette soirée, le braiment de l'âne en rut, devant un public fasciné : « N'um sophá, duas velhas conversavam e aqui, além, pessoas tinham-se callado, estendendo os rostos, escutavam os zurros, n'uma beatitude, na lenta saboreação d'uma execução magistral »⁴. Cette scène évoquant le *Songe d'une Nuit d'Été* et l'épisode de Titania, reine des fées, tombant amoureuse d'un âne (ou se croyant un âne), par la grâce d'une sortilège⁵, donne le ton de la soirée empreinte de plus de sensualité que de littérature, avec ses lumières tamisées et ses coins sombres propices aux apartés :

Em redor, conversava-se : um rapaz, de lunetas, no canto da sala, n'um recanto formado por duas poltronas e uma cadeira, n'uma penumbra propicia, fallava, quasi sobre o seio de uma senhora, collando-se a ella com uma insistência de myope; elle dobrava-se toda na riqueza d'um busto abundante e por traz do leque tinha risonhos callidos.⁶

D. Joana Coutinho, dont l'auteur souligne ici les grandes amitiés féminines, était déjà présente dans *A Tragédia da Rua das Flores*, mais plutôt sous les traits d'une personne éthérée, quasi mystique, loin du profil suggéré dans *A Capital* :

Era extremamente alta, magríssima, vaporosa, débil, aérea: tinha um vestido azul, com folhos, tules, gazes, que flutuavam incertos, de cores fofas e leves: os seus olhos pretos tinham um olhar místico e terno: os gestos dos seus braços tinham a impaciente volubilidade de asas:

¹ En 1867, pendant huit mois, Eça de Queiroz dirigea seul le journal d'opposition politique *O Distrito de Évora*.

² *FI*, p. 85v. A rapprocher des poésies que le Conselheiro Acácio cache dans les tiroirs de sa chambre : « [Julião] abriu então a gavetinha da mesa-de-cabeceira, e viu, espantado, uma touca e o volume brochado das poesias obscenas de Bocage ! ». *O Primo Bazilio*, *op. cit.*, p.329.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ Shakespeare, William, *Œuvres Complètes*, Paris, Jean de Bonnot, tome VIII, p. 41. « C'est à ce moment, le hasard l'a ainsi voulu que Titania s'est éveillée et s'est amourachée d'un âne ».

⁶ *FI*, p. 92 et 92v.

estava meia deitada e meia pousada no sofá: e com as suas formas transparentes, os seus tules, as suas gazes, parecia pronta a voar, a desaparecer.¹

On peut se poser la question de savoir si l'auteur n'a pas poursuivi l'analogie de l'oiseau dans le choix du poème qu'Artur se propose de réciter : *A Pomba*².

<i>A Tragédia da Rua das Flores</i>	<i>A Capital - FI</i>
<p>O poeta Roma , autor estimado dos <i>Idílios e Devaneios</i>. (p. 53)</p> <p>O estimado poeta Roma, que nos seus dias alegres inventava palavras picarescas, nos seus dias <i>spleenáticos</i> cantava o luar nos vales e o seu amor por duquesas – e, ou triste ou jovial, não despegava do crânio cheio de caspa, as unhas cheias de lodo; (p. 55)</p>	<p>Era o Roma, o poeta, autor dos <i>Idílios e Devaneios</i>. O Roma fallava devagar, fungava muito, parecia constipado. Tinha o fato enxovalhado e um gesto de puchar as calças para a cintura (<u>d</u>recto).</p>
<p>O deputado Carvalhosa, ainda amarelo dos vícios que amara na Universidade. (p. 55)</p> <p>Era o Carvalhosa – que fora que fora seu contemporâneo em Coimbra onde era conhecido pela sua porcaria e ilustre pelos seus vícios. Passava dias inteiros na cama e o cheiro do seu quarto estonteava. Agora era deputado, e os jornais celebravam a sua eloquência e citavam os seus trechos. (p. 130)</p>	<p>Conhecera-o com efeito no tempo em que Cavalleiro era illustre [em Coimbra], por vícios, que le tinham deixado na face uma amerellidão doentia. (p. 67v)</p>
<p>O ilustre pianista Fonseca. (p. 55)</p> <p>O ilustre Fonseca, com a cabeça no ar, o olhar errante, por tras dos seus óculos que reluziam à luz, passeava as pontas polpudas dos seus dedos de merceeiro, de leve, sobre o teclado sonoro [...]. (p. 139)</p>	<p>O pianista Fonseca, com os olhos errantes pelo tecto, através dos óculos d'ouro, decifrava, seguia além , arias leves da Aïda. (p. 72)</p>
<p>O social Padilhão, querido pelo seu talento em imitar actores, animais, uma locomotiva silvando, e o som triste dum oboé. (p. 55)</p>	<p>Era Padilhão, sentado numa cadeira, o corpo torcido, as mãos nas ilhargas, vermelho, disfigurado pelo esforço que fazia, uma «imitação do burro com cio». (p. 89)</p>

¹ *A Tragédia da Rua das Flores*, 2018, *op. cit.*, p. 333, p. 334.

² *FI*, p. 92.

<i>A Tragédia da Rua das Flores</i>	<i>A Capital - F1</i>
<p>[Meirinho]...Era baixo, delgado, com uma calva grave, e bela barba aloirada: tinha o pé pequenino, e andava sem ruído, despercebido, deslizando: tinha um sorriso cortês e falando, esfregava docemente as mãos. [...] Usava sempre paletós magníficos, e se lho[s] gabavam, tirava-o[s] logo, mostrava o pano a uma luz favorável, o forro, a solidez das costuras, e dizia baixo: – uma bagatela. É a primeira vez que o ponho: cinco livras. E fazia sempre o «negócio». (p. 60)</p>	<p>[Meirinho]... Era já um pouco calvo, tinha a barba grisalha e parecia nutrido e afável. Tirou d'uma charuteira ornada de um monograma de prata [...] um charuto e um phosphore de uma caixinha de metal branco, com um monograma em negro, e com methodo, com movimentos dignos, acendeu o charuto. (p.) Foi ao guarda-roupa e trouxe um paletot cor de café com bandas de seda; estendeu-o n'uma cadeira, à luz da janela, acariciou o panno e cruzando os braços, de longe, com o olhar terno para o sobretudo: – Que me diz a esta beleza ? Artur ergueu-se e soprando o fumo do charuto, disse: – Esplendido ! – Posso ceder-lhe....E pelo preço. Nunca o pus. Não me tenho atrevido, é muito claro para a minha idade. Viste-o, viste-o (p. b frente).</p>

Le rapprochement entre *A Tragédia da Rua das Flores* et la première version de *A Capital*, nous montre que la circulation des personnages à la façon de Balzac était déjà en place et qu'elle engendrait, entre les deux œuvres, des emprunts parfaitement logiques. Cependant, cela semble aller bien au-delà, et on peut se poser la question de savoir si à force de piller *A Tragédia da Rua das Flores* pour étoffer *A Capital*, il n'anéantit pas toute possibilité de publier un jour cette dernière. Il n'avait pourtant pas abandonné cette idée puisqu'il écrit, en réponse à une proposition de *A Gazeta de Notícias* do Rio :

Eu tenho justamente um romance que estava à espera de vez; escrevi-o para ser a primeira parte das *Cenas*, mas além de ser mais volumoso que o plano das *Cenas* comporta (atinge quase a obesidade do *Primo Basílio*) não me servia artisticamente como Introdução às *Cenas*... Foi por isso que o substitui pela *Capital*, que é mais um trabalho de generalidade. O assunto é grave – incesto; mas tratado com tanta reserva e numa meia-tinta tão severa, que não *choca*. Chama-se *Os amores dum lindo moço*, título pretensiosamente medíocre. Poderei, pour la circonstance, chamar-lhe – o *Brasileiro*, o herói é-o.¹

Toutefois, ce projet ne se concrétisera pas même si la collaboration avec *A Gazeta de Notícias* aura finalement lieu plus tard. Cela reste, toutefois, un exemple d'intertextualité entre les deux œuvres au point même que *A Capital* dans cette première version semble être

¹ *Correspondência*, tome 1, *op. cit.*, p. 220, lettre du 28/11/78 à Ramalho Ortigão dont le frère vivait au Brésil et avait probablement, comme le souligne A. Campos Matos, des relations avec le directeur de ce journal. À noter les capacités d'adaptation d'Eça de Queiroz qui n'hésite pas à changer la nationalité de son personnage (Victor) pour avoir la possibilité de publier son roman.

écrite, tel un palimpseste sur la trame de *A Tragédia da Rua das Flores*, non pour le thème principal mais pour la circulation romanesque, le décor et les personnages secondaires. Mais, comme nous l'avons vu, Eça de Queiroz ne limite pas ses emprunts à cette dernière œuvre : il marche sur ses propres traces en faisant appel également au *Primo Basílio* et ainsi qu'à des textes plus personnels comme sa correspondance.

Au stade de cette première version, on conçoit également que l'auteur aura du mal à tenir ses engagements : vue l'ampleur des deux premiers chapitres, et l'indigence du dernier, on pressent qu'il cherchera à équilibrer l'œuvre et que, ce faisant, il dépassera très vite les limites qu'il s'était fixées dans le projet initial à savoir 190 à 200 pages. Ainsi, de manière inéluctable, et par une pente qui lui est coutumière, *A Capital* va suivre la même trajectoire que *A Tragédia da Rua das Flores* : devenir trop importante pour constituer une nouvelle.

Au moment où Eça de Queiroz semble s'être engagé résolument dans la rédaction de *A Capital*, d'autres projets se profilent qui vont sensiblement modifier la trajectoire de cette œuvre. Ainsi, après les influences, il va falloir considérer les obstacles.

2. 4. F2 : *Começos d'uma carreira*

Comme nous l'avons signalé, l'année 1878, s'ouvre sur une modification du projet *Cenas portuguesas* avec *A Capital* propulsée en tête de liste et dont l'auteur déclare qu'elle est déjà «arranjada»¹. A partir de là, il commence à la copier, précaution toujours nécessaire vu la rapidité d'écriture de la première version et la difficulté, déjà signalée, à déchiffrer son écriture.

Au mois d'avril 1878, il déclare à son éditeur²: « Depois já escrevi *A Capital*, cuja cópia vai muito adiantada e que lhe remeterei breve, se Deus quiser...[...] Como *A Capital* pode contar em 15 dias penso eu – os outros seguir-se-ão assim » : les autres faisant partie de la liste programmée le 28 janvier à savoir : *O Milagre do vale de Reriz* et *A Linda Augusta*. Et il commente :

Estou bastante contente com a *Capital* – ainda que receio que se repitam as acusações de *escândalo*, desta vez mais sérias, porque não se trata de mulheres, nem de amores, mas são pinturas *um pouco cruéis* da vida literária em Lisboa (jornalistas, artistas,etc.). Deus queira que ninguém tenha a tolice de se julgar ferido! ³.

¹ cf. la note 1 p.19 qui signale une erreur de date sur cette lettre référencée plusieurs fois au 28 juin 1878.

² *Correspondência, op., cit.*, p. 189 et 204 : il y a une contestation sur la date de cette lettre qui figure à la fois sur les deux pages indiquées tantôt à la date du 4 avril ou à celle du 4 août 1878. Cette dernière date résulte d'une erreur de transcription de José Maria dans l'introduction de *A Capital* 1925. La première date est logiquement la meilleure puisque l'auteur fait pour la première fois allusion à une édition illustrée de *O Crime do Padre Amaro*, projet qui est longuement développé dans une lettre à Manuel de Macedo du 2 mai suivant (p. 195).

³ *Ibid.*, pp. 201 à 202.

Cette déclaration laisse à penser que la copie, même avancée, n'est pas encore arrivée au stade de la scène à la rédaction de *O Século* citée plus haut, qui sera finalement supprimée en raison probablement de la violence de l'attaque contre les journalistes. Un mois après, il annonce :

A Capital está copiada, em três quartas partes. Logo que a termine, remetê-la-ei, querendo Deus – e como fiz para o *Primo Basílio* – isto é, por sucessivas remessas: dado o caso desagradável de um extravio, que se perca o menos possível. [...] *A Capital* dá talvez mais de 300 páginas. Não pude conter o assunto nos limites estreitos que marcámos. Apesar de constituir por si um episódio com enredo próprio, termina todavia de modo a obrigar o público a procurar nos livros que se seguem o destino ulterior do personagem principal. Isto é bom para si e para mim¹.

Cette lettre pointe plusieurs problèmes : tout d'abord, la crainte pour Eça de Queiroz et probablement pour de nombreux auteurs de l'époque, de voir s'égarer les manuscrits alors qu'on ne disposait pas de plusieurs copies comme c'est le cas de nos jours. Autre souci tout aussi prégnant, celui de ne pouvoir se maintenir dans les limites du projet initial de *As Cenas* à savoir des nouvelles de 180 à 200 pages, limites qu'il a lui-même fixées, même si, dans ce courrier, il englobe adroitement l'éditeur dans la prise de décision (*os limites estreitos que marcámos*). Ce dépassement des limites n'est pas sans conséquences financières pour l'auteur car le projet total devait être payé en trois fois mais, vue la tournure prise par les événements et les problèmes financiers que connaissait Eça de Queiroz à l'époque, un changement de mesure s'impose :

Lembro-me que combinámos, ou V. Ex.a propôs, que o pagamento das *Cenas* devia ser feito em três prestações: para mim seria mais favorável que cada romance fosse pago à entrega – isto é, desejaria receber o preço de cada um, ao dar o manuscrito.²

D'autrepart, Eça de Queiroz introduit une autre idée : non seulement les personnages circuleront à travers les nouvelles de *As Cenas* mais un fil conducteur sera mis en place pour inciter le lecteur à suivre le destin du personnage principal ce qui nous donne la clé du sous-titre mis en place sur la première page du *livrinho 1* : *Começos duma carreira*.

Quoiqu'il en soit, un grain de sable se glisse déjà dans ce plan en apparence si bien agencé : le romancier a l'intention de revoir entièrement *O Crime do Padre Amaro* dont il n'a jamais oublié l'échec à sa première parution. Pour rappeler brièvement les faits : la première publication du roman datée de 1875 avait eu lieu dans la *Revista Ocidental* du 15 février au 15 mai de cette même année après avoir été interrompue par l'auteur, furieux de voir que ses deux amis, Antero de Quental et Batalha Reis ne lui avaient pas laissé la possibilité de

¹ *Ibid.*, op. cit., 2 mai 1878, lettre à Ernesto Chardron, p. 194.

² *Id.*, 2 mai 1878.

procéder aux nécessaires corrections avant publication. De surcroît, d'après le Pr Guerra da Cal, Eça de Queiroz soupçonnait son ami Anthero d'avoir procédé à quelques coupures dans le texte sous couvert d'éliminer les passages susceptibles de choquer : « Eça con certeza sospechava que la mano del casto Quental andaba de por medio »¹. En 1876, la *Tipografia de Castro & Irmão* publia une nouvelle version de *O Crime do Padre Amaro*, revue et corrigée par Eça de Queiroz, son père se chargeant des contacts avec le libraire, l'auteur se trouvant à l'époque à Newcastle. Néanmoins, malgré les corrections, les passages supprimés réintégrés, le romancier n'était pas entièrement satisfait de cette publication et une fois les relations bien établies avec l'éditeur Chardron, il revint sur le projet de recomposition de ce roman². Mais au même moment, il a l'idée de faire une édition illustrée de l'œuvre et propose le projet à E.Chardron et parallèlement à l'illustrateur Manuel de Macedo³ :

Que me diz duma edição do *Crime do Padre Amaro*, ilustrada ? Esta ideia já em tempo foi acariciada pelo Manuel de Macedo, que ilustra muitas publicações em Lisboa – e talvez tivesse um certo successo. *Eu aumentaria e corrigiria, e amplificaria* o romance : tenho mesmo já um exemplar onde muitas coisas novas estão apontadas.⁴

Le projet de cette édition illustrée n'aboutira pas mais en revanche, il entre en collision avec la refonte de *O Crime do Padre Amaro* que l'auteur a entreprise avec sa minutie et son exigence coutumière. E. Chardron émet l'idée d'aller plus vite sur cette nouvelle impression et de réserver les efforts pour l'édition illustrée : idée rejetée avec indignation par Eça de Queiroz :

[...] a sua ideia de fazer agora rápidamente emendas, e de reservar a revisão radical para a *Edição Ilustrada* – é inexequível. Sob o ponto de vista da Arte, é contrário aos seus interesses. *O Padre Amaro* editado novamente por V. Ex.a deve sair completo, e ficar de uma vez para sempre: alterar um livro todos os semestres é uma trica que enfastia o público e que embota a curiosidade. A revisão radical deve ser feita agora – e tal a tenho feito⁵.

L'auteur souhaitait donc, semble t-il, prendre une revanche concernant cette œuvre ou du moins susciter une réaction à la mesure de son travail. Preuve en est cette lettre à son éditeur où il précise : « Notarei, porém, que esta edição é uma edição aumentada, e que eu tenciono completar capítulos, introduzir páginas novas – fazer enfim do livro uma obra definitiva, e de mais valor »⁶. Dans cette même lettre, il donne des nouvelles de *A Capital* :

¹ Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, op. cit., p.18.

² *Correspondência*, op. cit., p. 186, lettre à Ernesto Chardron du 15 mars 1878.

³ *Ibid.*, p. 195, 2 mai 1878. Manuel de Macedo, célèbre illustrateur, contemporain d'Eça de Queiroz à Coimbra, avait déjà collaboré à la publication de *As Farpas*.

⁴ *Correspondência*, op. cit., p. 189.

⁵ *Ibid.*, p. 206, 12 octobre 1878, lettre à E. Chardron.

⁶ *Ibid.*, p. 194, 2 mai 1878. Lettre à E. Chardron.

Enquanto às *Cenas*: acho excelente que a publicação seja adiada até julho: uma obra tão importante como edição necessita a sua presença. *A Capital* está copiada, em três quartas partes. Logo que a termine, remetê-la-ei, querendo Deus – e como fiz para o *Primo Basílio* – isto é, por sucessivas remessas: dado o caso desagradável de um extravio, que se perca o menos possível. Rogo a V. Exa. recomende ao encarregado da sua Casa que me accuse a recepção – para minha tranquilidade. *A Capital* da talvez mais de 300 páginas. Não pude conter o assunto nos limites estreitos que marcámos. Apesar de constituir por si um episódio com enredo próprio, termina todavia de modo a obrigar o público a procurar nos livros que se seguem o destino ulterior do personagem principal. Isto é bom para si e para mim¹.

Si les publications sont retardées, c'est que E. Chardron s'est rendu à Paris pour l'exposition universelle qui se tient du 1 mai au 31 octobre. D'ailleurs dans un courrier suivant, Eça de Queiroz lui demande : « Que tal lhe parece a Exposição ? Que figura fazemos nós ? »².

Le 15 juin, il annonce à son éditeur : « Espero remeter por estes dias *A Capital* ». S'ensuit une discussion purement financière puisque le prix fixé pour un ouvrage de 200 pages parait « une bien mauvaise affaire » pour l'auteur qui pense que *A Capital* risque d'en compter 400 ! Il demande d'ailleurs que l'on imprime déjà, au hasard, 6 ou 8 feuilles pour qu'il puisse évaluer la taille du roman. Ce qui laisse supposer que l'éditeur Chardron est déjà en possession d'une partie, même infime, du manuscrit. Mais, dans un même temps il met sur la table un autre projet concernant cette fois *O Primo Basílio* qui remporte un succès considérable en librairie :

Estimo que queira fazer uma segunda edição do *Primo Basílio*. Eu não tenho nada a alterar nos episódios: escandalosos ou não escandalosos irão como foram escritos. Tenho, porém, a alterar e bastante no estilo geral: isto é – quero aperfeiçoar a linguagem, e tornar o livro uma obra de arte mais harmónica e mais completa. Para isso já comecei a rever – e se necessário for avise-me para que eu manda as primeiras folhas³.

C'est probablement au mois d'août que *A Capital* commence à être imprimée⁴ ce qui ne l'empêche pas de figurer encore au second plan, à l'ombre du remaniement des œuvres anciennes et sous le couvert des nouveaux projets. Ce même mois d'août 78, il fait le point avec son éditeur mais ce n'est pas *A Capital* qui vient en première ligne : le premier sujet de la lettre, ce sont les corrections apportées au *Primo Basílio* pour la deuxième édition, en deuxième lieu, la préparation de *O Crime do Padre Amaro* pour la deuxième version illustrée et finalement, très loin derrière : *A Capital* ! La question qui se pose, vue la taille que prend la nouvelle, devenue, chemin faisant, un roman de 400 à 420 pages, est de savoir si on le publie en un ou deux volumes, solution qui ne convient guère à l'auteur qui suggère de ne l'utiliser

¹ *Id.*, 2 mai 1878.

² *Ibid.*, p. 197, lettre du 4 juin 1878.

³ *Ibid.*, p. 199, 15 juin 1878.

⁴ Lopes d'Oliveira, *Eça de Queiroz, A sua Vida e a sua Obra*, Lisboa, Edições Excelsior, 1944, p. 146.

qu'en dernier recours. La publication est, quant à elle, reportée en novembre. Entre temps, Eça de Queiroz envoie à l'éditeur: « boa porção de original e provas revistas »¹.

Au mois d'octobre, l'auteur se trouve face à des préoccupations d'un autre genre : il vient en effet d'apprendre son transfert de Newcastle à Bristol avec tous les problèmes administratifs et matériels que cela implique. Néanmoins, il ne lâche pas la révision de *O Primo Basílio* pour la deuxième édition dont « cada folha de revisão [...] levou-me de dois a três dias », mais qui est heureusement enfin terminé. Il ne renonce pas non plus à la révision radicale de *O Crime do Padre Amaro*. On devine donc que ce sera *A Capital* qui va faire les 138, frais de cette surcharge de travail. Effectivement la question est posée :

Mas que havemos de fazer com *A Capital* ? Eu tenho o manuscrito pronto até à última linha : mas preciso revê-lo, com minuciosidade, e se revejo *O Padre Amaro*, não posso ocupar-me da *Capital*, eu não sou homem, como César, para escrever duas cartas – ou dois livros – ao mesmo tempo. Parece-me pois que o melhor, e mais prudente, e mais hábil, será fazer toda a força sobre o *Padre Amaro* – e deixar *A Capital* para o fim do ano. É necessário não fatigar o Público com os meus livros; se lhe atirarmos três ao mesmo tempo, eu perco como escritor, a grande qualidade da novidade e da raridade. Um autor que escreve muito é como uma mulher bonita que se mostra por toda a parte: o público termina por se não impressionar. Temos agora o *Primo Basílio*. Bem. Depois de uma pausa, para os fins de novembro, lançamos o *Padre Amaro* com retrato, biografia, etc. Faremos então uma pausa maior, como quando se quer produzir uma sensação – e atiramos-lhe com *A Capital*. Não lhe parece isto mais razoável? As folhas da *Capital* impressas podem ficar por algum tempo armazenadas, esperando. – O público assim não se blase, e eu tenho mais comodidade para fazer as duas revisões, que portanto me saíram melhor².

Au mois de novembre effectivement *A Capital* ne fait toujours pas partie des priorités et reste « armazenada ». *O Crime do Padre Amaro*, en revanche, occupe toujours le devant de la scène, Eça veut absolument le présenter comme un travail nouveau : « eu repito: desejo que ele seja anunciado como um trabalho quase novo: as emendas que eu faço tudo alteram – os caracteres, os episódios, o estilo, a intenção do livro »³. Il songe même à ajouter encore quelques développements : « Tenho ideia de lhe introduzir dois capítulos de escândalo já que me picam, respondo »⁴.

Pour *A Capital*, il entrevoit une révision rapide dès qu'il en aura terminé avec *O Crime do Padre Amaro*. Il semble même se montrer moins pointilleux en ce qui concerne les corrections des épreuves : « Em quanto às provas da *Capital* é outro caso; eu mesmo ao rever as primeiras provas direi se quero ou não segundas; e espero poder quase sempre dispensar as segundas »⁵.

¹ *Correspondência*, op., cit., p. 204-205, lettre du 12 août 1878 à Ernesto Chardron.

² *Ibid.*, p. 206-207, lettre à Ernesto Chardron du 12 octobre 1878.

³ *Ibid.*, p. 209, lettre à E. Chardron du 10 novembre 1878.

⁴ *Ibid.*.

⁵ *Ibid.*

Ce programme soigneusement planifié masque toutefois le projet d'un nouvel ouvrage dont il dévoile, le même jour, les grandes lignes à son ami Ramalho Ortigão :

Concebi o livro, uma tarde, em casa duma senhora, estando só com ela; ela tocava ao piano a gavotte favorita de Marie-Antoinette – e eu ao pé do lume acariciava um cão. De repente, sem motivo, sem provocação – lembrou-me, ou antes flamejou-me, através da ideia, todo esse livro tal qual o descrevo: singular não ? Fiquei aterrado: supus ser ou um pressentimento, ou uma visão. Depois a minha segunda exclamação mental foi esta: – *que escândalo no país !* Você – conhece-me – e está aí a ver que me despedi da senhora, e vim para a casa, lançar o esboço do *escândalo para o país*. É simplesmente o que eu quero fazer: é dar um grande choque eléctrico ao enorme porco adormecido (refiro-me à pátria). Você dirá: – Qual choque! Oh ingénuo! O porco dorme: podes-lhe dar quantas choques quiseses com livro, que o porco há-de dormir. O destino mantém-no na sonolência, e murmura-lhe: *dorme, dorme meu porco !* Perfeitamente: mas eu estou-lhe a dizer o que pretendo fazer – e não o que o país fará: naturalmente, continuará a dormir: veremos. – Além do escândalo – quero dinheiro. [...] *Donc, résumons*: choque eléctrico ao porco, e dinheiro para bebé (*bébé c'est moi*)¹.

Le titre de ce « scandale pour le pays » est déjà trouvé : il s'agit de *A Batalha do Caia* et sa conception improvisée, d'après le récit qu'en fait le romancier, recouvre en fait un stratagème assez élaboré, censé améliorer les finances, toujours en équilibre instable, de l'auteur. Voila déjà longtemps qu'Eça de Queiroz évoque auprès de son ami Ramalho sa situation matérielle difficile. Au mois de janvier 1878, il se plaignait déjà en déclarant :

As dividas serviram a Balzac para aprofundar o mundo bancário, agiota, notário, e forense: mas eu não tenho essa consolação, que as minhas dividas me tragam a revelação de tipos essenciais: elas só servem para me envelhecer e me bestificar².

Au mois de février, il revient sur la question de «falar ao Corvo», João de Andrade Corvo, alors ministre des Affaires Étrangères et donc son supérieur hiérarchique³, avec lequel semble t-il, Ramalho Ortigão entretient des relations privilégiées, question précisée dans la lettre suivante :

Enquanto ao que V. diz, de falar ao Corvo, desejo que o faça – se Você está em intimas relações com ele. Mas não é pedir-lhe que me adiante ordenados – porque o Ministério nada tem com meus ordenados. É lembrar-lhe a promessa que ele me deu de que em vista dos meus pequenos ordenados, me daria uma ajuda de custo *or por uma vez*, ou mensalmente, até que uma lei me estabelecesse os vencimentos que pertencem à categoria do Consulado e que são necessários para fazer face à carestia da vida inglesa. Esta ajuda de custo é uma dádiva particular do Ministério, muito justa neste caso, e que ele me prometeu. Se ele me quisesse mandar abonar uns 600 000 rs., seria excelente. Se Você está em boas relações com ele, vá lá

¹ *Correspondência, op. cit.*, p. 212, lettre à E. Chardron du 10 novembre 1878.

² *Ibid.*, p. 158, lettre à Ramalho Ortigão du 17 janvier 1878.

³ *Ibid.*, p. 164, lettre à Ramalho Ortigão du 20 février 1878.

dizendo que que eu lhe escrevi, a Você, que o não quero importunar escrevendo-lhe porque lhe conheço as ocupações: que estou pobre, que mereço auxílio como cônsul e como artista, – e que lhe pediria o cumprimento da promessa feita. Compreende bem ?¹ .

Ramalho a certainement effectué la démarche demandée par son ami auprès du ministre, sans aucun résultat semble t-il puisque Eça de Queiroz lui répond le mois suivant :

Enquanto ao que é *Finança*, obrigado, amigo, pela sua démarche junto ao Corvo: inútil inteiramente dizer-lhe que até hoje não recebi a gratificação anunciada: não faça porém Você nenhum movimento, neste caso, sem receber solicitação minha.[...] As dívidas serviram, diz-se a excitar o génio de Dickens e de Balzac: não encontrando em mim – um génio a excitar, vingam-se da humildade do seu papel, torturando-me. Os meus rendimentos são superiores às minhas dívidas – mas eles dependem do meu trabalho que é demorado, e dos regulamentos oficiais que são imutáveis; – e as minhas dívidas acumulam-se todas, a um tempo, como sete espadas contra um coração: para me desembaraçar do presente tenho perpetuamente de descontar o futuro – e isto traz-me toda a sorte de amofinações. não sei às vezes, como me resta coragem – para entender os desgostos dos meus personagens, quando tenho de os observar através da espessura dos meus².

Ramalho Ortigão se rendant, comme Ernesto Chardron, à l'exposition universelle de Paris, la correspondance est interrompue pendant quelques temps. Au mois de novembre, l'auteur qui ne renonce pas, (ses problèmes financiers n'étant toujours pas résolus), soumet à nouveau, une lettre à remettre au ministre Corvo, accompagnée d'une proposition assez extraordinaire : il s'agit de monnayer son renoncement à une œuvre susceptible de causer un scandale sur le plan politique. Le nouveau projet s'intitule *A Batalha do Caia* et le thème repose sur l'invasion du Portugal par l'Espagne suite à un conflit européen. Comme le déclare l'auteur : « a coisa é séria; eu sou um empregado do Governo – e um tal livro é grave [...] ». En effet le livre développe l'idée d'un Portugal qui n'offrirait aucune résistance à l'invasion non seulement par manque d'organisation mais également de courage.

Ma pensée intime é esta : que o livro (sendo útil como um meio de mostrar ao país as consequências de prolongar uma tão horrorosa condição de abaixamento) – é, por um lado inoportuno, por outro uma ataque folha por folha à vizinha Espanha: e serve portanto apenas para criar irritação. Por isso era melhor talvez que não se publicasse. Por outro lado – perderias episódios literários? Oh menino! Pois não poderei eu dar à publicidade uma descrição de Lisboa em anarquia: as igrejas cheias de mulheres aflitas, as improvisações de batalhões voluntários, os Bancos quebrando, a falta de trabalho organizando insurreções diárias, o pânico na secretaria, o burguês da Baixa em presença da da catástrofe? Não poderei publicar a descrição da Sexta-feira da Paixão – em que se sabe em Lisboa que o Morning post publicou o tratado entre as potências pelo qual a Alemanha anexa a Holanda, a França, a Bélgica, a Rússia, toda a Romélia, a Áustria, a Bósnia, a Itália, Fiume – e que a Inglaterra,

¹ *Ibid.*, p.181, lettre à Ramalho Ortigão du 4 mars 1878.

² *Ibid.*, p. 191, lettre à Ramalho Ortigão du 8 avril 1878.

isto é Lord Beaconsfield, já no seu leito de morte, em presença da medonha demonstração de Londres, declara a guerra à Europa? É daqui que vem a Conflagração Europeia – e a invasão. Tudo isto é de boa literatura. Portanto eu queria ver a coisa impressa. Mas si o escândalo é tal que o Governo tem de me *désavouer*? Ah!, amigo, a coisa é grave. O que resta é isto – e aí vai *ma pensée intime* – é que a ideia publicada ou inédita é um capital: esse capital tenho direito a ele: que me venha do Chardron o (ou do público, melhor) pela publicação, ou que me venha do Governo pela proibição – é me indiferente: e Você está por esta encarregado de fazer produzir capital à ideia. [...]
O que eu não quero é que a ideia fique improdutivo¹.

Mais Ramalho refuse avec indignation d'effectuer cette démarche : le marché proposé ne lui convient pas et il s'en exprime en termes suffisamment vifs pour que Eça de Queiroz les souligne avec amertume dans sa réponse :

Recebi a sua carta – e não lhe digo que ela me agradou extremamente porque seria uma mentira: e esse mentira junta a tantas corrupções de que eu sou culpado e que V. enumera com deleite – tentativas de chantage, sevandijismos aos ministros, falta de senso moral, grande posta à mesa do Orçamento, intolerável pieguice de carácter, etc. – não faria que aumentar o desprezo que V. deve sentir por um tal monstro de iniquidades!².

En réalité, le livre évoqué dans cette correspondance, se résume à peu de chose: un projet esquissé rapidement et qui ne sera jamais développé. Le manuscrit (sans titre) est constitué de deux feuilles écrites à l'encre. Autant dire que la démarche du romancier relève davantage du sondage en vue de pousser son action plus loin que de la présentation d'une œuvre déjà aboutie³. Au mois de décembre, Eça de Queiroz avertit son éditeur Chardron qu'il attend une réponse de Lisbonne concernant *A Batalha do Caia*⁴. Est ce que ce projet nous éloigne complètement de *A Capital* ? Pas tout à fait. Un lien existe peut être en effet entre cette invasion du Portugal par l'Espagne et les aventures d'Artur mais par un effet de miroir . D'un côté (*A Batalha do Caia*), l'état de faiblesse de la nation portugaise poussée à l'extrême, cède sans résistance à l'invasion espagnole. De l'autre, (*A Capital*), la lâcheté et l'aveuglement d'Artur menées à leur point culminant favorisent la double tromperie de Concha et de Manolo et, dans la première version de *A Capital*, Artur fantasme sur la possibilité d'envahir l'Espagne : « [Artur] partilhava o ódio do Melchior pela Espanha, desejava uma guerra – e que artigos escreveria, um poema levantando o patriotismo

¹ *Correspondência, op. cit.*, pp. 214 à 215, lettre à Ramalho Ortigão du 10 novembre 1878.

² *Ibid.*, p.216, lettre à Ramalho Ortigão du 28 novembre 1878.

³ Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, tome 1, op. cit..p. 430. D'après le Pr Guerra da Cal, ces deux feuilles représentent le plan de *A Batalha do Caia* : le titre de la première est : *Origem da conflagração europeia*, la deuxième feuille comporte le récit d'un vieux personnage qui raconte l'invasion espagnole imaginaire de 1881. Ce scénario peut être mis en relation avec le texte *A Catástrofe* publié après la mort de l'auteur en 1925 en même temps que *O Conde d'Abranhos*.

Le texte est également reproduit dans : Reis, Carlos; Do Rosário Milheiro, Maria, *A Construção da Narrativa Queirosiana, op. cit.*, p. 207. Il est classé à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne sous la cote n°232.

⁴ *Correspondência, op. cit.*, p. 221, lettre à E. Chardron du 23 décembre 1878.

adormecido, atirando para a fronteira mais vingadores, os patriotas invocando o hyme nacional - pondo a mais rasa que a lama »¹.

Dans la deuxième version, le phénomène se déploie et se concrétise plus largement sous la forme d'un rêve : c'est seulement sur le terrain onirique qu'Artur est capable d'aborder la lutte et la bataille fictive où il affronte Manolo, tel un héros antique, comme Achille, ou légendaire comme Attila, qui se déroule également dans le même lieu, la ville de *O Caia* :

Como Melchior, odiou a Espanha. Oh, se houvesse uma guerra! Com que júbilo de vingança iria pelo país, lançando proclamações, armando aldeias, arremessando contra a fronteira massas esmagadoras de patriotas! E decidiu-se a escrever folhetins sobre a Espanha «pondo-a mais rasa que a lama!». – Foi sob estas impressões que toda a noite sonhou com as invasões, e batalhas : via-se à frente de Portugal armado em massa, passando o Caia, invadindo a Espanha, à Átila, e com a fúria irreprímível de elemento, vindo abater-se sobre Madrid aterrada: aí sentia-se semideus, era Aquiles; estava nu, tinham elmo pelágico – e arrastava três vezes em torno das muralhas, que lhe pareciam as de Tróia, entre um pranto de viúvas subindo para a mudez do céu, – o corpo branco e exangue do Manolo².

La coïncidence est frappante mais en rapprochant les textes, on ne saurait dire quel a été l'élément premier : est ce que, en s'emparant de la colère et de la vengeance d'Artur, Eça de Queiroz s'est posé la question inverse, à savoir l'Espagne présentée comme envahisseur ou bien a-t-il voulu en quelque sorte, en forçant la note (surtout dans la deuxième version) souligner encore davantage la faiblesse du Portugal à cette époque là, illustrée par son personnage principal ³.

On observera également, que l'année suivante (1879), son ami Oliveira Martins, publie une « História de Portugal » que João Medina décrit comme : « [...] uma espécie de fúnebre litania sobre a decadência irremediável do país »⁴. Il est vraisemblable, connaissant leurs liens, qu'Eça de Queiroz ait évoqué cette situation avec lui bien avant que l'ouvrage ne paraisse. Quoiqu'il en soit, le sujet est abandonné et à la fin de cette année 1878, fertile en projets de toutes sortes, *A Capital* qu'il souhaitait publier en novembre n'est toujours pas terminée, pas plus d'ailleurs que *O Crime do Padre Amaro* et il écrit à Chardron :

Rogo que me mandem as folhas impressas do *Amaro* e *Capital*: sem elas é quase impossível fazer a revisão restante.[...] Todo o meu empenho é desembaraçar-me do *Amaro* e da *Capital*, o mais depressa possível – e se a coisa se resolver bem, dedicar-me à *Batalha* : isso é que é negócio – e isso é que é livro! ⁵

¹ *FI*, p.164.

² *A Capital* 1992, *op. cit.*, p.359.

³ *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., chapitre VI, pp. 167 à 170 : Eça de Queiroz ne renonce pas totalement à cette idée puisque dans un repas à l'hôtel Central : « Ega, incorrigível, nesse dia, soltou outra enormidade : – Portugal não necessita reformas, Cohen, Portugal o que precisa é a invasão espanhola ».

⁴ Medina, João, *Eça de Queiroz e o seu tempo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972, p.147.

⁵ *Correspondência*, *op. cit.*, p. 221, lettre à E. Chardron du 23 décembre 1878.

Il a néanmoins envoyé à son ami Ramalho, le premier chapitre de *A Capital* et il attend les commentaires de ce dernier :

V. Leu o primeiro capítulo da *Capital*? Que lhe parece? A mim parece-me mau; e o resto do livro, você verá, pior; é frio, é hirto, é artificial; é um mosaico laborioso: pode-se gabar a correção mas lamenta-se a ausência de vida; os personagens são todos empalhados – e tenha-lhe tanta ódio, que se eles tivessem sangue nas veias, bebia-lho. Sou uma besta: sinto o que devo fazer, mas não sei o fazer.¹

O livrinho 1

De cette première forme imprimée de *A Capital* en 1878 (mais est ce vraiment la première impression?), nous conservons une trace sous forme d'un petit livre de 80 pages (il manque les pages 15 et 16)². On voit d'emblée qu'il existe déjà un deuxième niveau. puisque des corrections de l'auteur, à l'encre, y apparaissent. La présentation de cette première édition comporte sur la première page un point d'exclamation ajouté au titre, surplombé d'un numéro 1 indiquant bien que c'est *A Capital* qui ouvre la série de *Cenas Portuguesas*. En revanche, les corrections apportées sur cette première épreuve concernent le nom de l'auteur déplacé tout en haut et l'ajout entre parenthèse sous le titre de (*Começos duma carreira*)³. Le texte couvre le chapitre I entier et le chapitre 2 aux 3/4 jusqu'à la phrase : «Artur indignado pulou na cadeira : [...]», page 80. Les corrections à l'encre s'arrêtent à la page 14. Le découpage du texte est cependant différent : le premier chapitre antérieur est divisé en deux. Le nouveau premier chapitre s'arrête au moment où Artur envoie un télégramme à son parrain, le chapitre II reprend avec la rencontre de la *senhora de vestido de xadrez*⁴ et enchaîne avec le récit des aventures amoureuses plus ou moins réussies d'Artur avant cette rencontre.

Il ressort donc de la première observation de ce document que l'auteur ne s'est pas contenté de recopier exactement la première version : des ajustements voire des remaniements interviennent à plusieurs niveaux. Les premiers s'appliquent à rectifier certains détails d'ordre logique comme par exemple le nom de la gare, Eça de Queiroz ayant noté le fait que la ligne Porto-Lisbonne ne passait pas par Oliveira de Azeméis mais par Ovar. Suite à cette modification, le déplacement d'Artur d'Oliveira d'Azeméis à Ovar ne peut s'effectuer qu'à cheval⁵. Il est de même nécessaire d'expliquer que le télégraphe d'Oliveira d'Azeméis

¹ *Ibid.*, p. 220, lettre à Ramalho Ortigão du 28 novembre 1878.

² Il manque, en revanche le manuscrit correspondant à cette première impression. On peut déduire, de l'inscription autographe «60» figurant sur la première page de *FII*, que les 59 pages précédentes ont été envoyées à E. Chardon.

³ voir annexe n°6.

⁴ *livrinho 1*, p. 53.

⁵ *livrinho 1*, p.11 : « Atravessou para defronte da estação, onde a egua em que viera estava á argola, sob um alpendre; afivelou no pé uma espora que trazia no bolso do paletot, e trotou melancolicamente para Oliveira d'Azemeis ».

ne fonctionne pas pour qu'Artur soit obligé de venir à Ovar¹. De même pour la saison : on n'est plus en septembre mais la première semaine d'avril ce qui laissera davantage de temps pour que le parrain décède et que le notaire se manifeste avant l'automne, moment du départ d'Artur pour Lisbonne. Côté famille et entourage immédiat, quelques précisions interviennent notamment dans la généalogie : la famille est qualifiée de « temperamento lymphatico e scrofulosa » mais la veine poétique est présente depuis le « bis-avô paterno » qui tout en s'enthousiasmant pour Mirabeau et Robespierre, écrivait des sonnets à l'occasion de l'anniversaire des nobles. Le grand-père et le père d'Artur ont continué dans cette voie. Sa mère, qui n'avait pas encore de prénom, s'appelle désormais D. Maria das Neves Alpedrim. Theodosio n'est plus le fils d'Albuquerquezinho ce qui ne s'accordait pas avec le niveau de vie de l'étudiant, seul capable de payer tous les livres du *Cenaculo* : il devient l'héritier de o Margarido das Baldãs, vieil ami du père d'Artur². Quelques variations affectent le caractère d'Artur et mettent davantage en relief sa sensibilité : « tinha uma sensibilidade fina, uma memoria subtil »³ :

[...] vinham lhe melancolias, desejava um amor, pensava na morte. Tinha todavia gostos delicados, e uma castidade natural. A cozinheira, moça grossa de olho reluzente, que se roçava muito por elle, um dia, brutalmente começou a fazer-lhe cocegas! O rapaz corou como uma virgem, e com os punhos fechados de cólera : – se tornas a ter d'esses atrevimentos, digo ao papá, que te corre pela porta fóra ! Era de temperamento calmo – e queria guardar-se puro para a Laura, a Beatriz mystica, que um dia lhe mandariam os Fados⁴.

Comme dans la première version, Artur montre ses premiers vers à « um companheiro ilheo, rapaz doce e accessivel »⁵. Il est publié dans la revue *O Pensamento* mais ce n'est plus au titre d'une imitation de V. Hugo et le poème est consacré à Ophélie. Pour plus de cohérence également, son père et sa mère ne meurent pas à deux mois d'intervalle mais après un temps plus long où Artur a la possibilité de retourner à Coimbra. Il est invité à aller chez ses tantes à Oliveira d'Azeméis qui sont appelées *Viégas*, Eça de Queiroz laisse passer ce détail qu'il corrigera plus tard. En effet, étant célibataires et sœurs du père d'Artur, elles ne peuvent qu'utiliser le nom de *Corvelo*. Notons au passage que le prénom du père est, à ce moment là, Fernando⁶. L'auteur juge bon également de compléter les informations concernant le « padrinho » dont Artur se trouve, providentiellement, être l'héritier et sur lequel nous n'avons aucun renseignement précis dans la première version.

¹ *Ibid.*, p. 7 : «Nada, vim aqui mandar um telegramma...Que o telegrafo, là, em Oliveira de Azemeis, está escangalhado. Cousas d'Oliveira !...»

² *Ibid.*, p.14

³ *Ibid.*, p.13.

⁴ *livrinho I*, p.14.

⁵ *Ibid.*, p. 17. On peut voir là une autre allusion à son ami Antero de Quental qui était natif des Açores.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

Foi por essa ocasião que seu padrinho, o estimável Atouguia, do Porto, teve o seu primeiro ataque apoplético. Era um solteirão obeso, que vivia para os lados do Repouso, retirado do negocio de ferragens, em concubinação com a criada, uma mocetona d'Avintes.

E a tia Ricardina, com um pensamento fino, aconselhou Arthur (apenas ouviu o Albuquerquezinho lêr a noticia no *Comercio do Porto*) que mostrasse um interesse ancioso, mandando um telegrama ao padrinho.

– «Olha que é um ricasso, menino!»! Observou-lhe a boa senhora, arregalando o olho.

Arthur percebeu imediatamente a utilidade de se affligir com expansão : redigiu um telegrama longo, litterario, muito tocante : exclamava – *Rogamos Deus fervor cedo reflorcesce saude!*¹

Dans ses promenades à travers Oliveira d'Azeméis, Artur rêve certes à Lisbonne mais c'est à travers Balzac et la *Comédie Humaine* qu'il imagine la capitale :

As vezes, passeando na estrada, olhava as nuvens algodoadas que um vento brando ia levando para o sul : iam para Lisboa, ellas! Achava-se então ridículo; mas o seu desejo mais tarde retomava-o, sob outras formas igualmente pueris, com uma persistência histórica, a ponto de invejar o recoveiro, que todos os quinze dias ia á estação d'Ovar, choutando na sua ego, tomar o comboio para Lisboa! Lisboa! Concebia a vida que a enchia, violenta e apaixonada, como o mundo da *Comedia Humana* de Balzac; [...] E em redor, na vasta cidade, concebia confusamente um mundo atormentado, à Balzac: eram os agiotas, Gobzecs de dedos aduncos; os Vautrins, fazendo tenebrosamente a caça aos milhões; os Rastignacs, pungido d'ambição; os visionários sublimes, que n'um quinto andar, à luz d'uma lâmpada, planear a destruição da Sociedade².

À cette vision, purement littéraire, se superpose, par un effet de projection, le paysage qu'il a sous les yeux mais la réalité est brouillée par effacement des limites entre ses propres sentiments, les personnes et la ville: « Tudo o que o cercava, então, lhe parecia mais lugubre : odiava as ruas estreitas como as ideias; as fachadas inexpressivas como os rostos »³.

Si les rêveries d'Artur sont peuplées de personnages de la *Comédie Humaine*, c'est que Eça de Queiroz connaît bien le monde de Balzac. En 1876, il déclarait déjà à Silva Pinto : « Balzac com efeito é meu mestre... »⁴. Certes, le projet de *Cenas da Vida Portuguesa* s'inspire en tant que fresque sociale, de l'œuvre du grand romancier français mais on trouve également de nombreuses références dans la correspondance dans lesquelles l'auteur se compare sans concession à son modèle même s'il est difficile de discerner ce qui l'emporte le plus du besoin d'être rassuré ou de la sincérité :

¹ *livrinho 1*, p.52, fin du premier chapitre.

² *livrinho 1*, pages 48 à 49.

³ *Ibid.*, p.50.

⁴ *Correspondência, op. cit.*, lettre à Silva Pinto, 1876 ? Sans plus de précision, p.131.

Faço mundo de cartão...não sei fazer *carne nem alma*. Como é? Como será? E todavia não me falta o processo: tenho-o, superior a Balzac, a Zola, a *tutti quanti*. Falta a *coisinha* dentro: a pequena vibração cerebral: sou uma irremissível besta!¹.

O essencial é dar a nota justa: um traço justo e sóbrio cria mais qua a acumulação de tons e valores – como se diz em pintura. Mas isto é querer muito. Pobre de mim – nunca poderei dar a sublime nota de realidade eterna, como o divino Balzac – ou a nota justa da realidade transitória, como o grande Flaubert!²

Même sa situation financière le rapproche de son illustre prédécesseur :

As dívidas serviram a Balzac para aprofundar o mundo bancário, agiota, notário, e forense: mas eu nem tenho essa consolação, que as minhas dívidas me tragam a revelação de tipos essenciais: elas só servem para me envelhecer e me bestificar³.

Dans cette version, les remaniements les plus notables concernent le processus de composition de l'auteur. Avec *O Primo Basílio*⁴ et la refonte de *O Crime do Padre Amaro*, il a expérimenté une autre méthode dont Jean Girodon dira : « [...] très habilement, Eça fait alterner descriptions, portraits, dialogue, récit, d'une façon presque systématique avec une *symétrie de damier*, suivant la formule de Zola »⁵. En prenant comme exemple l'arrivée d'Artur à Oliveira d'Azeméis, nous pouvons observer de près cette technique : dans la première version la scène se présentait comme une description à la fois vague et statique⁶, immédiatement dirigée sur l'oratoire « o lugar mais confortavel, mais usado, mais tratado era o oratório »⁷ suivi d'un portrait des deux sœurs. Dans *o livrinho I*, l'entrée en matière gagne en vivacité et en rythme grâce à la participation de différents protagonistes et la mise en place d'un décor qui s'apparente à l'ouverture d'une représentation théâtrale. Tout y est, le temps comme toile de fond (*uma linda manhã de sol*), la mise en place de personnages secondaires (*o moço de cavalgadura, a mulher com o seu burro, o sujeito com o boné de pala de verniz*), simples figurants puisqu'ils ne joueront aucun rôle par la suite, tous les détails de la vie ordinaire d'une petite ville y compris les bruits familiers (*a torre batia devagar meio dia, os gallois cantavam*) :

¹ *Ibid.*, lettre à Ramalho Ortigão du 3 novembre 1877.

² *Ibid.*, lettre à Teófilo Braga du 12 mars 1878, p. 184.

³ *Ibid.*, lettre au même du 17 janvier 1878

Il écrit d'ailleurs à son ami Ramalho, au sujet de ce roman : « Já V. deve ter recebido o *Primo Basílio*. Como verá é mediocre. A não ser duas ou três cenas, feitas ultimamente, o resto escrito há dois anos, é o que os Ingleses chamam *rubbish*, isto é inutilidades desbotadas dignas de cisco. [...] foi um trabalho útil porque me formou a mão: mas não era publicável: devia ter ficado em cartões como ficam em ateliers os quadros amalgamadamente borrados onde os pintores se familiarizam com a paleta». (⁴ *Correspondência*, op. cit., p.164, lettre du 20 février 1878).

⁵ Girodon, Jean, *Le Théâtre d'Eça de Queiroz* dans *Regards sur la Génération Portugaise de 1870* (conférences), Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, p. 60.

⁶ *F1*, pages 10 verso à 12 recto.

⁷ *Id.*

Chegou por uma linda manhã de sol. O moço de cavalgadura parou, a perguntar pela morada das snras Viegas, num largo, onde havia uma igreja com o alto portão fechado e coberto d'editães; á porta da botica uma mulher esperava com o seu burro carregado d'erva; e a bacia de latão do barbeiro reluzia muito polida. Foi um sujeito de boné de pala de verniz, com a pena traz da orelha e um maço d'autos debaixo do braço, que lhe indicou a casa das Viegas, adiante, ao pé do lampeão; quando desmontou á porta a torre batia devagar meio dia e em redor os gallos cantavam¹.

Suite à cette mise en place du décor, les personnages principaux effectuent ce que l'on peut qualifier d'une entrée en scène : les deux sœurs, Ricardina et Sabina et derrière elles, en second plan, la servante Joanna avec l'évocation immédiate d'un personnage important qui ne s'est pas encore manifesté : Albuquerquezinho. Les deux sœurs sont décrites dans un récit articulé autour de dialogues mêlés de style indirect et de descriptions ce qui n'était pas le cas dans *FI* :

A tia Ricardina, que estava no alto da escada, carregada de luto, deitou-lhe os braços magros ao pescoço :

– « Meu pobre menino, meu pobre menino ! »

Artur sentia vir dos seus vestidos, da sua face de nariz comprido, um cheiro adocicado de rapé e alfazema.

– « Ai, que é o retrato do mano Fernando ! Olhe, mana Sabina ! Entra p'ra aqui, menino, entra, que deves vir cançadinho ! »

– « Benza-o Deus ! » murmurava Sabina com os seus olhinhos negros, humedecidos de simpatia.

– « E tão amarellinho ! » ia dizendo atraz a Joanna, a criada. Era dos estudos, de certo... era das más comidas..

Pois ellas tinham sabido, pelo Albuquerquezinho! Havia de o conhecer, um santo! E tinham logo dito – é do nosso sangue, connosco se ha-de achar... E que tinha rendido o leilão? Devia ter conservado as roupas da cama! Ai, o mano Fernando sempre tivera pouco ordem! ... Era uma ventoinha!...²

Le passage par l'oratoire de la maison, dont l'apparition a été différée, n'est pas oublié pour autant et sa description détaillée occupe la moitié de la page 23. A mettre en parallèle d'ailleurs avec l'oratoire virtuel et profane, qu'Artur dressera, de son côté, pour y placer la *senhora do vestido de xadrez* :

Todavia, sob uma influencia permanente da excitação poética, o seu coração era como um altar vazio em que tudo está preparado para o culto, tocheiros e incensos, – e só se esperava uma santa; e na sua impaciência de sentir, fascinado por aqueles olhos negros, os primeiros que na sua vida se tinham fixado n'elle com ternura, colocou sobre o altar a senhora vestida

¹ *livrinho I*, p. 21

² *Ibid.*, pp. 21 à 22.

de xadrez. Para a personalizar mais definidamente, deu-lhe o nome de *Clara*: *Clara* tornou-se a sua musa, a sua inspiração, o centro dos seus desejos [...]¹.

Le décor est important pour Eça de Queiroz, mais cela ne l'empêche pas d'en faire un usage multiple peut être parce que cela répond à des souvenirs personnels. C'est ainsi que dans la pièce principale où les tantes passent la plupart de leur temps : « As paredes eram pintadas a oca com uma silva de botões de rosas, ornadas de lithographias da vida d'Ignez de Castro »², décor déjà utilisé dans *O Primo Basílio* : «— A nossa pobre sala de bilhar, cor de oca, com grinaldas de rosas ! — disse Bazilio »³.

Si les tantes parlent beaucoup, surtout Ricardina, Artur, pour sa part, n'intervient pas dans la conversation : il joue le rôle de spectateur, seuls quelques gestes soulignent sa participation : « Artur de luto pesádo, com o chapéo na mão, torcia o buço, muito acanhado », « Artur acariciou o gato [...] ». Au final, c'est vers la fenêtre qu'il se dirige pour échapper à la chambre étroite qui résume et anticipe ce que va être désormais sa vie :

Artur chegou-se á janela: em baixo estendia-se uma correnteza de quintas e hortas, com tanques onde reluziam espelhados d'agua, muros eriçados de fundo de garrafas, depois arvores, telhados escuros, ao fundo uma torre branca d'igreja, e por cima o céu de inverno, polido e azul, muito silencioso⁴.

Les gestes prennent d'ailleurs dans cette nouvelle version une importance grandissante, ils contribuent à accentuer non seulement le côté théâtral du récit mais à révéler ou préciser le caractère des personnages⁵. Le cas extrême est celui d'Albuquerquezinho qui parle très peu mais dont les gestes et les réactions traduisent la personnalité :

E todavia o Albuquerquezinho «dizia pouco». Todas as noites, ao darem as oito horas na igreja, entrava, punha a um canto as galochas, que usava de verão e d'inverno por causa dos reumatismos, acomodava as luvas de lã dentro do chapeo, cobria a cabecinha grisalha, já um pouco calva, com um barretina de seda, e adiantando-se para a mesa, onde as Viegas faziam vivamente as suas meias;

— « Ora, boas noites, meninas ».

Tomava imediatamente o baralho de cartas preparado, e começava as suas *paciencias*, depois de ter passado cuidadosamente um chale-manta sobre os joelhos. Exigia durante a paciencia um silencio devoto. Se a falhava, olhava as velhas uma por uma com rancor, e

¹ *Ibid.*, pp. 55 à 56.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *O Primo Basílio*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ Girodon, Jean, *Le Théâtre d'Eça de Queiroz, op. cit.*, p.65 : « On conçoit dès lors le grand intérêt qu'il peut y avoir à étudier les gestes des personnages de romans. Ceux-ci ne peuvent gesticuler à tort et à travers. Si nous avons affaire à un romancier digne de ce nom, il doit nous présenter des êtres cohérents, dont les mouvements physiques sont la traduction, mieux, le commentaire et le complément de *leur dedans* comme disait Maupassant ».

acusava logo amargamente a luz do candeeiro, o *ron-ron* do gato, ou a malquerença da Sabininha¹.

Le personnage n'a pas encore la portée symbolique qu'il prendra par la suite, il est simplement axé sur ses habitudes : les cartes, le journal *O Comercio do Porto* dans lequel il ne lit que la correspondance de Braga, sa ville natale, les horaires à respecter et les « torradas » qui ne doivent pas être sèches : « O Albuquerquezinho tinha exigências terríficas nas torradas: queria-as molles, muito louras, a escorrerem de manteiga. Se encontrava uma secca, punha-a silenciosamente na borda do pires, fazia estalar os nós dos dedos, e olhava sucessivamente as duas velhas com ódio »².

Cependant, un indice nouveau surgit dans la description du vieil ami des tantes, indice qui prendra de l'ampleur par la suite : lorsque Albuquerquezinho lit le journal, à haute voix, par plaisir, son attention se porte sur un point particulier : « depois examinava na pagina dos anuncios os naviosinhos »³. Cet intérêt pour les bateaux en particulier et pour la marine en général, n'avait pas été, jusqu'à présent, signalé par l'auteur et peut être ce détail n'a-t-il pas encore, à ce moment là une portée significative. On retrouve cette importance des gestes dans l'incise où les conseils de l'avocat Silveira viennent rompre le fil de la séquence narrative, apportant plus de vivacité au récit. Dans *FI* : voici ce que donnait la scène, dépourvue de dialogue et de gestes :

Estava só e pobre! Não o afligia o não poder formar-se e seguir o curso de direito, mas deixar os seus amigos, a vida literária, a tranquilidade para os trabalhos poéticos. Na primeira exaltação, teve as ideias mais phantásticas : ir ser operário em França, conspirar contra o Império, fazer-se creado numa casa rica, onde o seu talento e suas replicas espirituosas, não podiam deixar de lhe dar o amor da dona de casa, uma condessa de vinte e tres annos. Mas necessitou ir a Ovar, onde se vendia a mobilia, as roupas do pae, e longe dos seus companheiros, ouvindo os antigos amigos da familia, no meio amortecido de villa caturra – aquela calor de phantasia arrefeceu lentamente. No fim, bom Deus, era necessario ganhar o pão, mas como ? O habito de cismar, tirava-lhe o habito de querer; toda a venda da mobilia, tinha produzido 80 mil reis – e só, no quarto da estalagem d'Ovar, contava e recontava as libras, sem se decidir, considerando a sua vida estragada, pensando mesmo vagamente, aos lampejos no suicídio. Por esse tempo recebeu com surpresa uma carta d'umas tias, irmãs do seu pae, que viviam em Oliveira d'Azemeis⁴.

Et voici la version de *O livrinho I*:

Foi a Ovar, onde se vendia em leilão a mobilia e as roupas da casa; e sem ideia, indeciso, molle, vago, deixou-se ficar na hospedaria, coberto de luto, com os olhos vermelhos como carvões, fumando cigarros, fazendo e desmanchado planos, ou, com o nariz contra a vidraça,

¹ *livrinho I*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*

⁴ *FI*, p. 10 recto.

vendo cair a chuva miudinha de dezembro. O seu velho amigo, o advogado Silveira, que rompera com o Campeão e ia casar com uma viuva rica, deu-lhe conselhos praticos, muito burgueses : « a vida não era poesia, era necessario tratar do pão! » Mas onde estava elle, o pão ? Ir escrever para casa d'um tabellião ? Ir servir de caixeiro a um balcão do Porto ? Pareciam-lhe affrontas ao seu genio ! – Uma manhã, porem, recebeu com surpresa, uma carta das tias : offereciam-lhe a sua casa para ir viver com elas, em Oliveira d'Azemeis : « é, menino, dever de sangue, e queremos uma companhia na velhice ». O advogado Silveira, disse-lhe logo, traçando a perna, com uma das suas imagens floridas :

– «Ahi tens tu ! Eras a barca batida da tempestade, abre-se-te o porto hospitaleiro !»

Arthur, passeando cabisbaixo pelo sombrio escritório, pensava que a casa das tias devia ser no campo, entre arvores, com um regato no fundo dum Valle. Seria dôce, n'aquella solidão contemplativa, lêr estendido na herva, ou achar rimas, imagens, errando de tarde pelos campos, quando os fumos dos casaes se azulam no ar e a boiada recolhe !...¹

Si le contenu reste assez semblable, la mise en scène apporte une perspective visuelle beaucoup plus précise. Dans les deux plans suggérés : Arthur, d'abord à l'auberge puis dans le bureau de l'avocat Silveira, est croqué sur le vif dans des attitudes significatives. Dans le premier plan, il est seul, confiné dans sa chambre, avec comme fond de décor, la petite pluie de décembre, le nez contre la vitre, la fenêtre fermée symbolisant le peu de vision qu'il a sur son avenir. Pour compléter ce triste tableau : les yeux rouges, les vêtements de deuil, le cigare fumé compulsivement, tout confirme son désespoir et sa nervosité.

En deuxième plan, l'avocat Silveira croise les jambes avec une certaine nonchalance : il va épouser une veuve riche mais son goût pour la poésie, les images fleuries ne lui font pas perdre le sens des réalités. Arthur, de son côté, fait les cent pas, tête basse, mais continue de rêver à une vie contemplative. L'opposition entre les deux personnages repose sur les gestes : l'un ayant trouvé une position stable et confortable (*traçando a perna*), l'autre parcourant l'espace inutilement et sans but précis (*passeando, errando*).

C'est ce sens de la mise en scène qui a conduit Jean Girodon à relever l'abondance des gestes chez Eça de Queiroz : « chaque fois qu'un de ses personnages ouvre la bouche, il entre en mouvement »². Il note également que les personnages comiques font plus de gestes que les autres mais surtout qu'il ne peut y avoir geste que pour accompagner un mouvement intérieur : En l'absence de tout sentiment exprimé, il n'y a plus geste mais simplement action »³. Ce qui l'emmène finalement à établir une classification entre les romanciers : « Je diviserai, très grossièrement, les romanciers en deux grandes classes : les passionnés, et les *metteurs en scène* »⁴. Si dans la catégorie des passionnés voire des hallucinés comme il les définit, il inclut Balzac : « des romanciers qui sont comme envahis malgré eux par les êtres qu'ils ont créés »⁵, Eça de Queiroz, quant à lui, se situe dans la deuxième catégorie :

¹ *livrinho 1*, p. 20 à 21.

² Girodon, Jean, *Le Théâtre d'Eça de Queiroz, op. cit.*, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p.56.

⁵ *Ibid.*

[...]. les romanciers *metteurs en scène* sont un peu comme les peintres, ils ont sans cesse besoin de prendre du recul pour juger de l'effet de leur composition. Même s'ils ne se contentent pas de copier la réalité, les créations de leur imagination sont une sorte de réalité seconde, qu'ils ne secrètent pas mais qu'ils regardent. Ils regardent, ils sont les premiers spectateurs d'un théâtre dont ils ont eux-mêmes dressé les tréteaux¹.

Au mois de mai 1971, *A Capital* fut représentée à Lisbonne au théâtre Villaret. L'adaptation en deux actes de Artur Portela Filho et la mise en scène de Artur Ramos, reprirent en grande partie le découpage des scènes déjà très présent dans le roman, les deux partenaires n'eurent qu'à suivre le cadre imposé par le romancier²:

<i>ACTE I</i>	<i>ACTE II</i>
Estação de Ovar	Leitura da Notícia
O Cenáculo	Quarto de Artur, no Universal
Casa das Tias	Casa de D. Joana
Farmácia	Clube Republicano
Quarto de Artur	Quarto de Artur
A Corcovada	Clube Republicano
No dia seguinte, ainda na Corcovada	Quarto de Artur
Corcovada	Quarto de Artur e de Concha
Casa das Tias	Saleta de Artur e de Concha
O «Século»	Quarto de Artur
Leitura do Drama	Saleta de Artur e de Concha
	Recordações de Lisboa
	Corcovada
	Cemitério

¹ *Ibid.*.

² En revanche, le fait que cette adaptation théâtrale soit éditée dans la série « Obras de Eça de Queiroz » par l'éditeur *Livros do Brasil* fut vivement critiqué. Cf Medina, João, *Eça de Queiroz e o seu tempo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972, P.351 : «Saliente-se ainda o facto anómalo e perfeitamente deslocado de esta nova edição incluir entre as obras de Eça uma mera adaptação teatral extraída d'*A Capital*, o que constitui verdadeiro abuso de confiança e não fica longe da fraude intelectual».

Les différents plans retenus par le scénographe mettent en évidence l'importance des lieux clos dans le roman comme si Artur passait d'un milieu à un autre sans jamais pouvoir s'évader, chaque cercle se refermant sur lui-même. Artur a beau s'extasier lors de son arrivée : « Nunca imaginára Lisboa tão vasta, tão apparatusa [...] ¹ », c'est dans des univers réduits que se déroule son existence avec guère plus d'envergure, à bien y regarder, qu'à Oliveira d'Azeméis. D'ailleurs, ces univers ne communiquent pas entre eux, un seul personnage assurant parfois la transition : c'est le cas de Melchior pour les milieux du journalisme et de la prostitution, de Meirinho pour le salon de D. Joana Coutinho, de Nazareno pour le Club Républicain. Lisbonne se présente ainsi comme un milieu fermé, presque étouffant dans lequel Artur n'arrive pas à entrer dans un premier temps et dont il ne sort qu'avec difficulté par la suite, souvent à ses dépens. Ces cercles fermés lisboètes engendrent une unité de lieu qui accentue le côté théâtral du roman, renforcé également par l'unité de temps. Artur arrive en effet à Lisbonne à l'automne et en repartira à Pâques. De cet hiver dans la capitale, on pourrait presque dire de cette « Saison en Enfer »², il en sort, dans la première version, comme d'une tragédie. Nous verrons plus loin que le schéma final va se modifier dans la seconde version.

Un troisième point dans *o livrinho I*, mérite un commentaire spécial : il s'agit d'un nouveau passage qui aura des répercussions sensibles sur la fin du roman. Au cours de cette scène, Artur, après avoir lu sa pièce à Rabecaz et recueilli ses louanges, s'évade dans une vision glorieuse de son avenir tout en prenant conscience de la beauté de la nuit³. Le raccourci saisissant entre ses rêves de gloire matérielle et le chemin différent, quasiment spirituel qui pourrait s'offrir à lui, nous frappe : deux registres différents s'opposent, deux choix de vie également, même si le personnage n'en prend pas immédiatement conscience : sans le savoir, il est à une croisée de chemins mais il lui faudra passer par bien des épreuves avant de trouver le bon ou du moins, celui qui lui convient le mieux.

Abafava, abriu a janela. Uma splendida noite de julho enchia o espaço, estrelas sem fim rebrilhavam: como sempre os quintais, as hortas dormiam – mas Artur não os achou lugubres; d'aquella natureza estendida em baixo parecia sahir a respiração d'um sêr consciente adormecido; um cheiro morno subia das telhas escaldadas e das folhagens muito saturadas de sol; no bafo espesso, cheio da ardência do dia corrido, a evaporação dos tanques fazia passar halitos frescos; pelos favaes ao lado, a agua da rega murmurava na sombra, dôcemente; e errava um aroma de clematites e de flores dos feijões.

– « Que bella noite » ! disse alto.

Ergueu os olhos, enlevado para aquelle céu de verão: era como uma forte poeirada de luz, suspensa e immovel, muito alta no espaço, com grãos grossos que faiscavam n'uma pulsação febril, outros fixos n'um brilho de serenidade eterna.[...] Então diante d'aquellas

¹ Provas de «granel» : p. 95.

² Rimbaud, Arthur, *Œuvre Poétique*, « Une Saison en Enfer », Paris, Ed. Jean de Bonnot, 1976, pp. 229 à 267.

³ *Livrinho I*, pp. 66 à 67.

profundidades, enterneceu-se religiosamente: sentiu-se puro, muito simples, muito elevado: necessidades de fé e de sacrificio passaram-lhe na alma: pensou em Deus, n'um amor santo e imortal, em livros vagos que escreveria, consolando os infelizes e derramando paz...Foi a hora mais nobre da sua vida¹.

Cette scène sera reprise dans *A Cidade e as Serras* lorsque Zé Fernandes et Jacinto, tous les deux à la fenêtre de Tormes (il y a beaucoup de fenêtres chez Eça de Queiroz comme le fait remarquer Jean Girodon²), sont en contemplation devant le ciel d'été et ressentent la même communion avec l'harmonie de l'univers :

Na cidade (como notou Jacinto) nunca se olham, nem lembram os astros [...]. Por isso (como eu notei) nunca se entra nessa communião com o Universo que é a única gloria e única consolação da Vida. Mas na serra [...] – um Jacinto, um Zé Fernandes, livres, bem jantados fumando nos poiais de uma janela, olham para os astros e os astros olham para eles. Uns, certamente com olhos de sublime imobilidade ou de sublime indiferença. Mas outros curiosamente, ansiosamente, com uma luz que acena, uma luz que chama, como se tentassem, de tão longe, revelar os seus segredos, ou de tão longe, comprehender os nossos...³

Le rôle de ces fenêtres varient, bien entendu, selon qu'elles sont ouvertes ou fermées. Á la fenêtre fermée contre laquelle Artur appuyait son front (citée plus haut p.62), s'oppose cette fenêtre ouverte non seulement sur le paysage nocturne, mais vers quelque chose de plus vaste, une évasion à la fois hors du réel et hors du temps. On se souvient également du premier réflexe d'Artur, entrant dans sa chambre à Oliveira d'Azeméis et se dirigeant immédiatement vers la fenêtre pour échapper à l'étroitesse de sa chambre ⁴ ou encore dans ses moments d'ennui profond :

Subia para seu quarto; espreguiçava-se; erguia os braços para o céu n'uma accusação muda. Onde estavam as conversas do Cenaculo? As ceias do Garrano? Abria a janela : os quintaes, as hortas; os tanques dormiam; todo o céu escuro dormia; sob os telhados, de que entrevia os empastamentos mais escuros, burgueses dormiam, roncando de barriga ao ar, no enfartamento da ceia⁵.

La répétition du verbe *dormir* attribué à la nature, à la végétation, au ciel, tous ces éléments mis ainsi sur le même plan que les habitants de la petite ville comme si le sommeil régnait partout en maître et prenait possession de tout le terrain, renforcée par l'utilisation insistante de l'adjectif *obscur*; contribue largement à rappeler à Artur qu'il vit dans un univers étouffant, dépourvu de lumière, de toute sorte de lumière..

¹ *Ibid.*, p. 66.

² Girodon, Jean, *Le Théâtre d'Eça de Queiroz, op. cit.*, p. 60. Il reprend là une observation de Jean Rousset au sujet de l'importance des fenêtres dans *Madame Bovary*, lequel les qualifie « d'ouvertures sur le lointain, la rêverie ».

³ *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Livros do Brasil, 9ème édition, s.d., p.145.

⁴ *livrinho I*, p. 26.

⁵ *Ibid.*, pp. 30 à 31.

Dans un article sur E. Zola, Philippe Hamon avance l'idée que « la fenêtre, à la limite, remplace, justifie et symbolise l'œil du romancier »¹. C'est l'auteur effectivement, qui, à la place de son personnage évalue l'obscurité générale et l'absence de vie de l'environnement plongé dans une torpeur générale, thème souvent repris et sur lequel nous reviendrons plus longuement.

Eça de Queiroz connaissait probablement, le poème en prose de Baudelaire sur les fenêtres et partageait avec lui la puissance symbolique de ce cadre particulier servant à révéler voire à imaginer un monde intérieur à partir de la vision de la réalité que l'on soit un observateur de l'extérieur ou de l'intérieur, la fenêtre tenant, lieu de transition entre la réalité et l'imaginaire :

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle? Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut être me direz-vous : «Es tu sûr que cette légende soit la vraie?» Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ?².

C'est ainsi qu'Artur voit la belle inconnue du train dans l'encadrement de la fenêtre du compartiment : il ne se contente pas de l'admirer, à l'instar de Baudelaire, il imagine à son tour toute une vie davantage calquée sur ses désirs que sur la réalité :

Era uma senhora, com um vestido de xadrezinho, que se debruçara à portinhola d'um wagon de primeira classe; tinha um livro fechado na mão, calçada d'uma luva *gris perle*; e no seu chapéu arqueava-se com graça, uma pena negra de gallo »³.

[...] Arthur deteve-se, reparou n'ella: pareceu tão linda, que lhe bateu alto o coração: nunca vira aquela delicadeza fina da sua pelle pallida, nem uma doçura tão tenra da linha oval; os seus olhos negros, de grandes pestanas, um pouco tristes, enterneciam; e o corpete justo do vestido desenhava um seio pequenino, que devia caber no covo da mão⁴.

¹ Hamon, Philippe, *Zola romancier de la transparence*, dans Revue Europe, Avril-Mai 1968, n° 468-469, Paris, Ed. Français Réunis, p. 388.

² Baudelaire, Charles, «Les fenêtres», dans Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 193.. *Petits Poèmes en prose*, édition posthume, 1869.

³ *livrinho 1*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

[...] Emfim, veio-lhe o desejo mais pratico de saber «quem elle era» : poderia mandar-lhe, sob un pseudonymo, versos allusivos ao seu encontro em Ovar; ella responderia, e teriam assim uma correspondencia platonica que desenvolveria em ambos a paixão – até ao dia em que se encontrassem, para se pertencerem ! Não duvidava da sua intelligencia – o livro que ella lia, certamente Lamartine ou Musset, confirmava lh'a; e o negro do seus olhos, a promptidão em se interessar davam-lhe como a garantia da sua constituição amorosa¹.

Plus tard, à Lisbonne, il espère la voir apparaitre à une fenêtre après l'avoir suivie dans la rue :

Mas talvez ela aparecesse à janela ! Havia uma vidraça entreaberta por onde ele via, entre o estofado escuro das bambinelas, reluzirem vagamente no fundo sombrio, dourados de quadros; acendeu um charuto, pôs-se a passear devagar, esperando a cada momento ver chegar à varanda a sua cabeça pálida e fina, já sem chapéu. Morava decerto ali, e a casa com a sua fachada amarela, as janelas do rés-de-chão gradeadas, o pátio duma pedrinha miúda, com dois batentes de baeta verde ão fundo sobre um degrau, atraíam-no singularmente, por uma expressão discreta, aristocrática, e como se a querida criatura que lá vivia lhe comunicasse uma graça digna e recolhida².

En utilisant ici ces subterfuges de théâtre (mises en scène, gestes) ou de peintre qui cadre un tableau (les fenêtres), Eça se pose en observateur, voire en témoin souvent, par une mise en abyme où son personnage observe également. De cette réalité doublement revue et corrigée ne peut naître finalement qu'un résultat déformé, interprété. Mais la fenêtre ouverte sur l'infini, l'accord possible avec l'harmonie du monde, suggèrent d'autres perspectives sur lesquelles nous reviendrons plus longuement.

Provas de granel

Ces treize pages imprimées³, inédites, retrouvées dans la copie des deux frères⁴, collées sur des feuilles lignées de taille plus importante, posent un certain nombre de questions que nous avons déjà abordées partiellement dans la première partie de ce travail mais apportent également des réponses à l'absence de manuscrit alimentant le début du chapitre III, signalée dans l'édition critique de 1992⁵.

On remarque, de prime abord, dans le cadre de cette deuxième version, que le raccord de ces preuves d'imprimerie ne se fait pas exactement avec la page 80 du *livrinho 1*, qui en est la dernière page⁶ puisqu'elles débutent seulement page 92. Concrètement, il manquerait,

¹ *Ibid.*, p.57.

² *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p.245. ce développement sur la fenêtre n'existait pas dans la première version.

³ voir annexe n° 3.

⁴ *fameq 1-1*, pp. 136 à 149.

⁵ *A Capital!*, 1992, pp.183 à 191.

⁶ la dernière phrase de la page 80 est : « Artur indignado pulou na cadeira : ».

pour faire la jonction, onze pages couvrant le départ d'Arthur pour Lisbonne suite à l'annonce du testament, le voyage et la rencontre dans le train avec Meirinho (*o sujeito de pelissa*), accompagné de son *pug*. Toutefois, on peut se poser la question de savoir s'il est légitime, d'envisager une continuité entre le *livrinho I* et ces preuves de « granel ».

Il est vrai qu'Eça de Queiroz a écrit à moment donné à son éditeur, qu'il lui avait envoyé trois chapitres de *A Capital*¹. Le *livrinho I* ne couvrant qu'un chapitre et demi, on peut se demander où sont passés les feuillets manquants. Il semblerait logique, dans ces conditions, de prendre en compte ces 13 pages pour atteindre, incomplètement toutefois, les trois chapitres évoqués par l'auteur. E. Chardron n'a, en effet, jamais reçu la totalité du chapitre III puisque nous avons toujours dans les archives le manuscrit *F2* qui en est le complément.

En revanche, plus tard, dans son remaniement de la deuxième version (*livrinho II*) l'auteur a écrit un texte (fragment E) qui termine le chapitre II et se raccorde presque totalement avec la page 92 des preuves de « granel »². On peut également constater que, la dernière page des *provas de granel* (page 105) s'ajuste parfaitement au début du manuscrit *F2* qu'Eça de Queiroz n'a jamais envoyé à son éditeur. Cela signifie que nous avons retrouvé, en grande partie, le début du chapitre III que Luiz Fagundes Duarte a été obligé de représenter dans une police réduite puisqu'il l'a récupéré, en l'absence de manuscrit, dans l'édition de 1925, édition qui s'appuie elle-même et pour les mêmes raisons, sur les *provas de granel* avec quelques corrections quand même effectuées par José Maria fils. Pour donner un exemple, le prénom de *Clara*, désignant la belle inconnue du train, est systématiquement remplacé par *Ella, a sua desconhecida de vestido de xadrez* (p. 95), *Ella*, (p.105).

Le fait que ces preuves d'imprimerie soient utilisées ne veut pas dire toutefois qu'elles sont à leur juste place. Une autre possibilité est envisageable : ces preuves de « granel » pourraient-elle constituer le reliquat d'une toute première impression (antérieure au *livrinho I*) sachant que l'auteur en avait demandé une pour évaluer le quota de feuilles à produire³.

Une autre remarque dans la correspondance échangée avec son éditeur ouvre encore une autre possibilité : « Diga-me se já tem resolvido a reimprimir as folhas da *Capital* em melhor tipo e melhor papel, para que eu lhe remeta as folhas que aqui tenho, emendados

¹ *Ibid.*, lettre à Chardron du 20 octobre 1879, p. 248: « Pode V. Exa, se quiser, publicar a *Capital*, ou os capítulos que ai tem da *Capital*. Eu não tenho poder para lho impedir. São apenas 3 capítulos, que não significam nada, e, que, publicados pareceriam uma mistificação, pois que a acção do romance não aparece neles, apenas se apresentam as personagens».

² Pour effectuer un raccord parfait, il a fallu supprimer les 3/4 de la page 92 et rajouter en revanche plusieurs lignes prises à la page ...et que l'on retrouve sur les 11 premières lignes de l'édition critique de *A Capital* 1992.

³ *Correspondência, op. cit*, lettre à E.Chardron, 15 juin 1878, pp.198-199 : « Espero remeter por estes dias a *Capital*; estou porém muito contrariado porque não sei o que hei-de-escrever de manuscrito para fazer as 200 páginas convencionadas: a *Capital* creio que dá 400 !!! [...] que V.Exa. ordone à Typografia que imprimam já 6 ou 8 folhas ao acaso da *Capital* – e que mas mandem para eu calcular que quantidade de manuscrito corresponde a cada página impressa no tipo destinado às Cenas ».

alguns erros que se introduziram na primeira impressão »¹. Cette remarque suffirait à justifier la différence de facture entre l'impression du *livrinho 1* et celle des pages de « granel » (emplacement de la pagination, absence de titre sur chaque page, cadrage etc...). Cela justifierait également une incohérence concernant le neveu de Rabecaz, un dénommé Vasques² auquel son oncle fait appel dans le chapitre I du *livrinho 1*, pour avoir l'adresse du journaliste Melchior à Lisbonne. Devant la réponse négative du neveu, on ne comprend guère pourquoi Artur referait, plus tard, la même démarche à Lisbonne³. Ce hiatus ne peut guère exister que par le rapprochement de deux textes d'époque différente ou encore de textes insuffisamment revus par l'auteur, cette dernière hypothèse semblant la plus vraisemblable⁴.

Eça de Queiroz aura probablement cherché à faire l'économie de cette scène chez le Snr. Vasques, personnage qui ne jouera d'ailleurs, par la suite, aucun rôle dans le déroulement du roman. Cette visite improductive pour Arthur est placée sous le signe du bruit et de l'agitation, véritable complot pour que notre héros ne soit pas favorablement entendu. Un voisin braillant l'air de la *Grande Duchesse de Gérolstein* (cantava aos berros, gritava a voz estridente, a voz jubilante do outro cantar desesperadamente)⁵ : *Aceita o sabre de meu pai* ⁶, air militaire qui ne correspond guère à la situation⁷, s'ajoute aux cris d'un perroquet.

Pendant le seul moment de silence et de réflexion, ce sont les bruits de la rue qui interfèrent à leur tour :

O outro estacou, baixou levemente a cabeça a Arthur, e retorcendo vivamente o bigode com ambas as mãos :

« – Melchior Cordeiro, Melchior Cordeiro...murmurava.

Arthur olhava-o quasi com ansiedade; na rua pregões cantavam; e para o lado do quartel soavam cornetas d'exercício⁸.

Cette scène fait double emploi en quelque sorte avec celle chez la logeuse de Damião qui étourdit Artur de son verbiage ininterrompu : « Aquella verbosidade sem motivo

¹ *Correspondência, op. cit.*, lettre à E.Chardron, 23 juin 1879, p.200.

² *livrinho 1*, p.71.

³ *Provas de granel*, p.111 : « [...] Artur preparou-se para ir visitar, com a sua carta de recomendação, o sobrinho do Rabecaz, o snr. Venancio Guedes ».

⁴ p. 189 de l'édition critique de *A Capital*,1992, Luiz Fagundes Duarte fait la remarque suivante : « De acordo com a lição do impresso E, a carta que Artur leva é para Melchior e não para o sobrinho de Rabecaz, que entretanto já respondera negativamente ao pedido de inculca por parte do tio a favor de Artur. É no ms.A que Artur leva duas cartas de Rabecaz, uma para o sobrinho, outra para Melchior. O editor de 1925, ao colar os testemo-nos E e B não se apercebeu da discrepância : deixa passar aqui a carta para o sobrinho de Rabecaz».

⁵ *Provas de granel*, p. 112 et 104.

⁶ *Ibid.* p. 92.

⁷ Vieira de Carvalho, Mário, *Eça de Queirós e Offenbach, A ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa, Edições Colibri, 1999, p. 72 : « A referência musical podia ter, pois, aqui a função de indicador de classe, mas assume ainda outra função, mais estrutural. Não por interromper constantemente o diálogo [...] mas sim por expor imediatamente ao escárnio e ao ridículo as ambições literárias de Artur. Quando o que está em causa é o caminho para o triunfo literário, ouve-se o apelo ao triunfo militar de um soldado de opereta, o soldado Fritz».

⁸ *Ibid.*, p. 113.

entontecia Artur »¹, de sorte qu'il ne peut s'exprimer et qu'il en résulte pour lui un sentiment d'abandon et de solitude :

[...] tinha a sensação de massas de obscuridade, suffocantes como abobodas que o encarceravam no anonimato. As vitrinas, as lojas, os altos prédios, os trens, davam-lhe uma vaga opressão : entia como circular um enorme egoísmo burguês, feito do orgulho do dinheiro e do desprezo das idas; e os rostos, como as fachadas, tomavam para elle um aspecto obtuso e duro que alguns pobres versos delicados nunca poderiam commover ! ².

Les provas de granel, s'ouvrent sur l'arrivée d'Artur à Lisbonne avec deux passages supprimés pour des raisons différentes. Le premier parce qu'il fait double usage avec la fin du *fragment E* écrit plus tard dans la troisième version :

[Um] [al]pendre appareceu cheio de fardos, caixotes, pipas : – e um empregado todo molhado, abrindo vivamente a portinhola, recolheu a pressa os bilhetes. Arthur estava muito commovido: era enfim Lisboa! Lisboa! E o ar parecia-lhe cheio de vida, pene trado da respiração larga da cidade que ainda dormia na manhã humida³.

Et le second parce qu'il sera en grande partie remanié par José Maria :

O trem parou – e atarantado, com a sua maleta na mão, foi seguindo o sujeito da pelissa até a sala da bagagem. Sentia-se vagamente enjoado, tiritava: indivíduos com voz dôce, segredavam-lhe nomes de hotéis; ao lado, uma criança chorava desesperadamente; um policia, ia passeando de capuz descido, com um aspecto digno e enfatiado; fora cahia incessantemente a chuva miuda; e os nomes de cidades, Sevilla, Cordova, Madrid, Paris, – em grossas letras nos anúncios amarelos das paredes, representando-lhe civilizações magnificas, faziam-no acanhado⁴.

En revanche, dans l'ensemble du texte, peu de choses ont évolué par rapport à la première version *FI*. On notera cependant l'ajout d'un paragraphe émanant peut être des souvenirs personnels de l'auteur⁵ :

Uma voz forte d'homem então elevou-se, fazia estalar os dedos, e num rhythmmo de gaitas-de-folles cantarolava :

Doces galleguinhos aires
Quittadoirinhos de penas...

¹ *Provas de granel*, p.98.

² *Ibid.*, pp.104-105.

³ Ce passage, *Ibid.* p. 92, marque la fin du *fragment E* introduit par Eça de Queiroz dans la troisième version.

⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵ Eça de Queiroz fut pensionnaire au collège de Lapa de 1856 à 1861 à l'époque où son père était juge à Porto. Cf : Campos Matos, A., *Eça de Queiroz, uma biografia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, p. 46.

Houve risadas, a porte fechou-se bruscamente. Artur foi subindo devagar : viera-lhe uma recordação de quando era pequeno, e estivera um verão no Porto, com seu pai, na estalagem do Leão d'Ouro. Pelas tardes quentes do domingo, cheias de pó, o creado levava-o a uma horta para os lados da Lapa : comia là tremoços, ao pé d'um faval, onde sussurrava as águas das regas, e ia vêr os gallegos dançarem debaixo do parreiral, ao som da gaita-de-folles que fazia *mu-i-ñera! mu-i-ñera!* Depois a caneca de vinho verde passava em redor; sentiam-se ao lado os *pah!* Secos do jogo da bola; uma gallega então erguia-se; e com as tranças louras caídas sobre o collete escarlata, os braços abertos, punha-se a girar devagar ao churre-churre das bandeiras! – Ha que tempos isso fora! Se seu pai o pudesse ver agora, em Lisboa, com dinheiro, manuscritos no bahú! Estirou-se na cama, com voluptuosidade, dizendo: «Estou em Lisboa, estou em Lisboa!»¹.

Quelques descriptions jugées superflues seront supprimées comme celle du Chiado ou du Rocio peut être un peu trop longuement développées² ou encore l'épisode des bottines trop larges qu'il achète après avoir longuement souffert au préalable, de celles trop étroites qu'un vendeur entreprenant avait réussi à lui vendre.³ On reconnaît ici les règles auxquelles il a décidé de s'astreindre suite à son expérience du *Primo Basílio* :

Enquanto ao processo – estimo que Você o aprove. Eu acho no Primo Basílio uma superabundância de detalhes, que obstruem e abafam um pouco a acção : o meu processo precisa simplificar-se, condensar-se – e estudo isso. O essencial é dar a nota justa : um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e valores – como se diz em pintura⁴.

Ce qui peut sembler étonnant finalement dans la découverte de ces preuves d'imprimerie c'est qu'à aucun moment, dans la préface de 1925, José Maria n'y fait allusion : il évoque les 80 pages imprimées mais rien de plus : il n'explique pas la jonction entre cette partie imprimée augmentée des corrections apportées par l'auteur⁵ et le manuscrit *F2*⁶.

Manuscrit F2

À la fin de l'année 1878, l'état des lieux n'est guère favorable pour *A Capital* : Eça de Queiroz est toujours absorbé par la révision du *Crime do Padre Amaro* qui traîne en longueur. Son état de santé laisse à désirer, il vient d'apprendre qu'il est transféré à Bristol et ses finances sont toujours calamiteuses, la tentative de publier (ou plutôt la menace de publier) *A Batalha do Caia* n'ayant pas abouti.

¹*Provas de granel*, pp. 100 à 111.

² *F1*, pp. 50v et 51.

³ *Ibid.*, p. 53v.

⁴ *Correspondência*, *op. cit.*, lettre à Teófilo Braga, 12 mars 1878, p.182.

⁵ Il y a une erreur dans cette déclaration : en effet, la partie imprimée avec les corrections importantes d'Eça de Queiroz, n'est plus que de 70 pages.

⁶ *A Capital* 1925, *o.p. cit.*, p. 30 : «*A Capital*, conforme vem publicada no presente volume, consta de duas partes: a primeira é formada daquelas 80 páginas impressas, elevadas pelas emendas a cerca de 200. A segunda parte é de novo a forma primitiva mas recopiada [...]».

Quant à *A Capital*, toujours en seconde position, quelques épisodes malencontreux en ont encore ralenti la publication : la première impression de mauvaise qualité, le typographe en cheville avec le Brésil pour détourner des preuves d'imprimerie : tout cela n'a pas joué en faveur de l'avancée du roman. En cette fin d'année pourtant l'auteur déclare : « Todo o meu empenho é desembaraçar-me do *Amaro* e da *Capital*, o mais depressa possível »¹. Mais au mois de février 1879, la situation est stationnaire et il doit répondre aux récriminations de celui qu'il appelle « le tigre »² Chardron :

Realmente, meu prezado amigo, seria simplesmente jocoso o querer persuadir-me que a publicação dos meus livros tem sido para si causa de perdas e transtornos; e não é menos curiosa a insistência com que V. Exa. às vezes me reclama trabalho. Que eu esteja doente ou tenha afazeres ou esteja sem *verve* – é lhe perfeitamente indiferente: as minhas conveniências, ou as minhas condições de espírito não lhe merecem a menor consideração: ou essencial é que eu produza tantas folhas de prosa por dia, como um negro deve cortar uma certa porção de cana-de-açúcar³.

E. Chardron était certes un homme d'affaires au parcours original (il avait monté sa maison d'édition en gagnant le gros lot à la loterie), plus célèbre d'ailleurs à Porto pour ses fabuleux diners que pour ses trouvailles littéraires : « Chardron era muito mais celebrado pelos *menus* dos seus jantares do que pelos catálogos das suas publicações »⁴, mais il savait également se montrer accommodant et faire preuve de patience :

Chardron publicou muito livros, comprou muito manuscritos, e foi com todos os escritores da sua convivência um comerciante honrado, de um espírito conciliador e benigno, de um coração largo. Aqueles cujas obras ele editou, e que lidaram com ele, recordarão por muito tempo a sua jovial fisionomia, como a de um desses rios homens alegres, saudáveis e bons, que sabem adoçar a vida no que ela tem de mais áspero, tratando os negócios como se tratam os prazeres, e não sendo menos sérios nos seus contratos do que os maiores maçadores deste mundo. Essa é a bela e simpática feição que o distingue⁵.

Malgré cela, toute patience a ses limites : l'éditeur dut certainement rappeler à Eça ses engagements car celui-ci répondit au mois d'avril :

Tem V. S. razão! A imprensa tem razão – mais eu! Estou mudando a minha residência e consulado para Bristol. Como quer que no meio de tal barafunda, e com ocupações que me tomam todos os momentos, eu posso mandar originais ou provas? Não conte por estes três ou

¹ *Correspondência, op. cit.*, lettre à Ernesto Chardron du 23 décembre 1878, p. 221.

² *Ibid.*, lettre à Ramalho Ortigão du 10 novembre 1878, p. 211, « Conhece Você, nos juncais do Porto, um tigre por nome Chardron? ».

³ *Ibid.*, lettre à E. Chardron du 5 février 1879, p. 222.

⁴ Ortigão, Ramalho, *As Farpas, Obras Completas*, tomo III, Lisboa, Livraria Clássica, 1969, pp. 137 à 139.

⁵ *Ibid.*, p. 141, texte écrit par Ramalho Ortigão à l'occasion de la mort de E. Chardron en août 1886

quatro dias com remessa. Depois farei todos os esforços para não demorar um dia, uma hora, o trabalho devido¹.

Le 25 avril, Eça de Queiroz avertit Andrade de Corvo, ministre des Affaires Étrangères, qu'il a pris son poste à Bristol mais au mois de juin, il se trouve en France, à Dinan et il annonce à son éditeur, une nouvelle surprenante :

Vou fazer-lhe uma surpresa: responda-me, volta do correio (adresse indicada acima) se pode ou quer publicar imediatamente um livro meu de 200 páginas, ou 250; isto não impede que se continue com o *Padre Amaro* vivamente, e com *A Capital* mais devagar. Mas o livro a que me refiro é para já. Julgo que deve produzir uma certa sensação².

Avec ce nouveau livre : *O Conde d'Abranhos*, Eça de Queiroz semble vouloir échapper, comme il l'a fait antérieurement avec *A Batalha do Caia*, aux contingences matérielles, qu'elles soient financières ou littéraires. Publier rapidement une nouvelle œuvre qui lui donnerait, du moins le croit-il, un minimum de travail, serait bénéfique à son moral comme à ses finances. Il est si pressé de mettre son projet à exécution, qu'il fournit déjà toutes les indications à son éditeur :

Em presença da sua resposta passo a dar-lhe algumas informações sobre o meu novo livro: – para seu esclarecimento próprio, e para poder fazer os anúncios e reclames necessários; e peço-lhe que os faça generosamente, aí e no Brasil. [...] Como vê é uma biografia, a biografia dum indivíduo imaginário, escrita por un sujeito imaginário³.

Mais E. Chardron se méfie : il a déjà fait une annonce pour *A Capital*, toujours en chantier, et le *Crime do Padre Amaro* est encore en cours de révision. D'autre part, il craint peut être un nouveau sujet de scandale politique dans la lignée de *A Batalha do Caia*. Il ne se laisse pas convaincre et feint même de ne pas comprendre, provoquant une réponse indignée de l'auteur : « Não compreendo o que me diz quando, falando do *Conde d'Abranhos*, exprime surpresa de que ele não apareça com o meu nome! Um livro meu, sem o meu nome!! Que quer V. Exa. dizer ? Em todo o caso vejo que tem apenas um desejo muito moderado de o publicar. [...] Em todo o caso, *n'en parlons plus* »⁴.

Il en reparle pourtant le mois suivant : « Do *Abranhos* falaremos depois », dans une lettre où il détaille à nouveau son planning : *O Padre Amaro* est prévu pour le mois d'octobre et : « Logo que acabe o *Amaro*, começarei a rever a *Capital*. Não creio que isso me leve mais

¹ *Correspondência, op. cit.*, lettre à Ernesto Chardron, 9 avril 1879, p. 228.

² *Ibid.*, lettre à E. Chardron, 8 juin 1879, p. 237.

³ *Ibid.*, lettre à E. Chardron du 23 juin 1879, p. 200. Il y a une erreur inexplicable de la part d'Eça de Queiroz concernant la date (1878) comme l'explique José Maria, fils de l'auteur, dans la préface de *O Conde d'Abranhos*, Porto, 1973, Lello & Irmão ED., p. 8.

⁴ *Ibid.*, lettre à E. Chardron du 10 juillet 1879, p. 242.

de quinze dias »¹. Le *Conde d'Abranhos* n'est pas exactement une de ces « veleidades de criação espontânea que um mais íntimo conhecimento de Balzac lhe despertara » comme le qualifie Mário Sacramento², faisant allusion à la référence d'Eça de Queiroz au *Père Goriot*: « Nunca hei-de-fazer nada como o *Pai Goriot* »³. Il s'agit plus vraisemblablement d'un reliquat du grand projet de *As Cenas* qui comprenait en numéro XI : *História de um grande homem*⁴.

A *Capital* quant à elle, se trouve toujours reléguée en dernière position et recule encore dans l'ordre des priorités. La publication de *Crime do Padre Amaro* étant prévue pour fin octobre ou début novembre, elle est rejetée au début de l'année 1880⁵. Chardron prend certainement très mal la situation puisque l'auteur se fâche à son tour :

Da *Capital* não falemos; vendi-lhe um volume de 200 páginas por 20 libras, e estou a fazer-lhe um volume de 600 págs! E quando aceitei o seu preço tinham-me oferecido do Brasil 150 libras por um romance meu! Mas para não ser infiel ao Editor a que me tinha ligado não conclui a transacção!

E como me paga V. Exa? Tratando-me como se eu fosse um escrevinhador assalariado, que deve produzir tantas páginas por dia, sob pena de ser repreendido!

Isto desgosta-me profundamente.

Pode V. Exa. Se quiser, publicar a *Capital*, ou os capítulos que aí tem da *Capital*. Eu não tenho poder para lho impedir. São apenas 3 capítulos, que não significam nada, e que, publicados, pareceriam uma mistificação, pois que a acção do romance não aparece neles, apenas se apresentam as personagens.

Se o fizer, eu declaro pela imprensa que isso é apenas o começo dum romance que tem mais de 600 págs, e que, o público deve portanto esperar que o romance seja publicado inteiro. Feito isso, altero esses capítulos, e entrego o Romance, completo, a quem julgar conveniente. Seria para mim penoso vir a estes extremos, mas realmente o procedimento de V. Exa. Justificá-los-ia⁶.

Au mois de novembre, il espère toujours terminer rapidement *O Crime do Padre Amaro* : « [...] espero ter esta semana o *Amaro* pronto. Faltam apenas duas folhas »⁷. Mais les incidents de parcours ne sont jamais totalement exclus et le perfectionnisme de l'auteur accentue encore les retards : « Relendo as folhas que aqui tenho do P^e. AMaro achei que na folha 11 tinha escapado um erro grave que aponta o disparate, e que me estraga todo um

¹ *Ibid.*, lettre à E. Chardron du 7 août 1879, p. 243.

² Sacramento, Mário, *Eça de Queirós, Uma Estética da Ironia*, Lisboa, Editorial INCM, 2002, p. 147.

³ *Correspondência, op. cit.*, lettre à Ramalho Ortigão du 3 novembre 1877, déjà citée.

⁴ *Ibid.*, lettre à E. Chardron du 28 janvier 1878, p. 201.

⁵ *Ibid.*, lettre à E. Chardron du 20 octobre 1879, p. 247.

⁶ *Ibid.*, lettre à E. Chardron du 20 octobre 1879, pp. 147-148.

⁷ *Ibid.*, lettre au même du 15 novembre 1870, p.253.

capítulo »¹. Ainsi, l'année se termine sans la publication du *Padre Amaro* (cette deuxième édition sera publiée en février 1880) et sans avancée notoire de *A Capital*.

À ce stade, il reste entre les mains de l'auteur un manuscrit de 266 pages recto/verso, continuation du *livrinho 1* et des *provas de granel*. Il commence, comme nous l'avons déjà signalé avec l'annotation du chiffre 60 dans l'angle droit supérieur. Cela semble indiquer que cinquante neuf pages auraient donc, au préalable, été envoyées à l'imprimerie, ce qui semble effectivement correspondre aux 80 pages du *livrinho 1* augmentées des treize *provas de granel*. Au total, ces 592 pages peuvent bien atteindre, une fois imprimées, l'ouvrage de 600 pages auquel Eça de Queiroz fait allusion dans sa correspondance².

Comme dans la phase initiale de cette deuxième version (*livrinho 1 + provas de granel*), l'auteur ne s'en est pas tenu à une simple copie : il l'a modifiée une première fois et a même procédé, par la suite, à deux niveaux de corrections supplémentaires. Les premières s'apparentent à des corrections que l'on pourrait qualifier de «dans la foulée» illustrées par la page 30v ou encore 27v à savoir des phrases barrées mais réécrites immédiatement, de courts paragraphes rajoutés dans la marge. Le deuxième niveau de correction est plus important mais n'affecte qu'une zone limitée aux quinze premières pages. Il se caractérise par de profonds remaniements avec de larges ratures à l'encre noire, une juxtaposition intense de texte et ajouts importants dans les marges (pp. 10, 11v, 13v ou encore 15). C'est ainsi que nous pouvons discerner clairement deux phases de travail, la seconde étant interrompue assez rapidement, qui correspondent aux indications données dans la correspondance : périodes de reprise, suivies d'abandon du manuscrit puis à nouveau reprise, toujours dues au fait que *A Capital* vient en deuxième position dans la phase créative.

Changements de décor

Comme dans les deux étapes précédentes de *F2* (*livrinho 1, provas de granel*), un certain nombre de modifications intervient dans la trame narrative au moment de la copie : il ne s'agit pas seulement de corrections de style au niveau des mots voire des paragraphes, les modifications sont plus profondes et affectent le processus de composition. Des scènes sont parfois supprimées, plus souvent modifiées en raison de leur caractère outrancier voire cruel comme Eça de Queiroz les a lui-même qualifiées (en particulier celle entre les journalistes au *Século*) mais également par nécessité interne touchant à l'évolution des protagonistes (scène finale chez le médecin où Artur apprend qu'il a la syphilis). Que l'auteur ait voulu gommer le caractère éminemment provocateur de la première version semble peu vraisemblable. Au moment où il programme *A Batalha do Caia* ou encore *O Conde d'Abranhos*, on ne peut guère le soupçonner de vouloir affaiblir sa charge satyrique d'autant qu'il ne renie pas la

¹ *Ibid.*, lettre au même, du 7 décembre 1879, p. 253

² *Ibid.*, lettre au même, du 20 octobre 1879, p. 247 : « [...] vendi-lhe um volume de 200 páginas, e estou-lhe a fazer um volume de 600 págs ! ».

critique particulièrement acerbe du club républicain ou de la soirée prétendument littéraire de *D. Joana Coutinho*. En revanche, la suppression de la scène entre les journalistes du *Século*, peut être envisagée comme une attitude purement diplomatique : ne pas attaquer de front les critiques pour ne pas susciter inutilement leur férocité ou pire leur indifférence (ce qui s'est déjà produit lors de la publication de *O Crime do Padre Amaro*). Quant à la refonte, et surtout l'amplification, de la scène du cimetière, proche du plan (*O Conspirador Mateus*) dans la première version, elle peut se justifier par un changement d'attitude envers le personnage principal pour lequel l'auteur aurait envisagé une fin différente. Nous y reviendrons.

Autre scène modifiée : celle de la soirée de carnaval. Sur le fond, l'auteur a gardé les mêmes étapes concernant la progression de la perte de conscience d'Artur, diluée dans la frénésie ambiante et l'alcool. En revanche l'épilogue est profondément remanié et ouvre également de nouvelles perspectives. En effet, au lieu de terminer la soirée avec la bacchante comme cela semble suggéré sans plus de détail dans *F1*, le réveil se révèle à la fois totalement sordide et prélude à une prise de conscience de notre héros.

Le thème du carnaval a souvent été évoqué par Eça de Queiroz dès ses premiers écrits au cours son expérience de journaliste au *Distrito de Évora* : il en présente déjà une image paradoxale qu'il continue d'exploiter dans *A Capital* :

Eu tive um amigo que entendia que só se vivia no tempo do Entrudo, que todo o resto do ano era a parte carnavalesca da vida, a caricatura do homem. Dizia ele que só no Entrudo a animalidade e a vida eram lógicas : que a seriedade, a gravidade, a elevação, a política, a ciência, a vida positiva, eram mascaradas. Eu apoio esta ideia. A vida é uma cavalgada imensa de doidos e de bufões¹.

Dans le roman, les valeurs sont en effet inversées : c'est précisément au moment du carnaval que les masques tombent et qu'Artur découvre la vraie nature de personnages comme *Meirinho* qui refuse de lui rendre l'argent prêté, de *Melchior* qui l'a trompé avec *Concha* ou encore de *Videirinha* capable de laisser sa famille dans la misère afin de mieux pourvoir aux besoins d'une prostituée espagnole et de s'en repentir le jour de la procession des Cendres : « E então, a figura dum irmão, que marchava, dum modo austero e solene, ao pé do pátio, com a sua tocha erguida, atraiu-o instintivamente : e como o irmão voltou a face para a gente ajoelhada, Artur, boquiaberto, reconheceu o Videirinha ! »².

Selon Marie-Christine Pais Simon, cette scène du carnaval se présente « comme un morceau de bravoure qui compense la platitude du reste du roman »³. Ce jugement sévère découle du fait que c'est sous un angle essentiellement social qu'elle envisage cet épisode de

¹ Queiroz, Eça de, *Obras Completas, decimo segundo volume, Textos do Distrito de Évora 2*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984, p.48, article n° 16 du 3 mars.

² *F2*, p. 235.

³ Pais Simon, Marie-Christine, *Fête de la folie dans la sentine de tous les vices – A Capital!* d'Eça de Queirós, p. 99., in Penjon, Jacqueline (sous la direction de), *La Fête dans le monde lusophone, Le Carnaval et son cortège*, Paris, Cahier Hors-série du CREPAL, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2013.

A Capital. Pour elle, « le pays s'enfonce dans une forte crise économique, sociale et idéologique qui sera à l'origine d'une sérieuse mise en cause de la monarchie constitutionnelle et d'un terrible sentiment de décadence »¹. Dès lors le seul moyen d'affronter cette situation « dans cette Lisbonne fin de siècle, maussade et déprimante », c'est de se tourner « vers les plaisirs de toutes sortes »². Et, à ce titre, la soirée de carnaval illustre parfaitement cette théorie.

Le sujet d'*A Capital!*, qui rappelle par bien des aspects le roman de formation, n'est pas non plus nouveau en littérature; en effet, le protagoniste qui part à la conquête de Lisbonne a beaucoup en commun avec Rastignac, Lucien de Rubempré, ou Maurício, le héros de *Memórias dum Doído* de Lopes de Mendonça. Tous ces personnages, guidés par leur passion et par une grande ambition sociale, se perdront dans la grande ville qui émerge au XIX^{ème} siècle; pour *A Capital!* le cadre est le *Fontisme* fragilisé par les crises financières des années 1870, c'est la société fin de siècle agitée par le républicanisme socialisant, par l'anarchisme et par les mouvements ouvriers.

Le carnaval se présente dans le roman comme une métaphore de la capitale, c'est à travers la fête de la folie que l'espace citadin, dans sa dimension sociale, économique, politique, culturelle se donne à lire³.

La soirée d'Artur est comparée à l'embarquement sur une véritable nef des fous, rappelant la satire du même nom de Sébastien Brant publiée en 1494. Eça de Queiroz n'évoque pas cette œuvre et on ignore s'il en a eu vent mais connaissant son intérêt pour la peinture, on peut penser que l'inspiration auraient pu venir des gravures de Dürer ou encore du célèbre tableau de Jérôme Bosch du même nom⁴.

Sans vouloir faire abstraction de ce cadre politico-social, (Marie-Christine Pais Simon évoque fort justement d'ailleurs la déclaration d'Eça de Queiroz qualifiant son projet de *Cenas Portuguesas* de « violente condamnation de la société constitutionnelle »⁵) il faut bien reconnaître pourtant que le romancier s'est peu à peu éloigné de cette visée première. Cette réflexion date en effet du début de 1878 mais surtout, et ce n'est pas anodin, elle s'adresse à Teófilo Braga dont l'auteur connaissait bien les tendances politiques révolutionnaires⁶. A ce stade, le romancier est sorti du projet global de *Cenas da Vida Portuguesa* qu'il n'évoque d'ailleurs plus dans sa correspondance, chaque œuvre fait cavalier seul malgré la réapparition de certains personnages d'un roman à l'autre comme nous l'avons déjà signalé. Ce n'est plus

¹ *Ibid.*, p. 99.

² *Ibid.*, p.99.

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ Gusmão, Adriano de, *Eça e a Pintura*, in *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*, Lisboa-Rio, Ed. Dois Mundos, 1945, pp. 653 à 677.

⁵ Pais Simon, Marie-Christine, *op. cit.* p. 95, évoquant une lettre d'Eça de Queiroz à Teófilo Braga du 12 mars 1878.

⁶ *Correspondência, op. cit.*, lettre à Teófilo Braga du 12 mars 1878, p. 182 : « Com o seu nobre e belo fanatismo da Revolução, não admitindo que se desvie do seu serviço nem uma parcela do movimento intelectual [...] ».

seulement le destin collectif qui intéresse l’auteur mais plus étroitement la trajectoire d’un individu par rapport à une société donnée, elle même sujette à critique.

Plus éclairante est une lettre du romancier datant de la même époque : elle montre, encore une fois, qu’il trouve le moyen de puiser dans ses expériences personnelles pour décrire une scène alors même qu’il se trouve loin « do grande solo de observação»¹. Même si le contexte paraît différent à première vue, la description de la soirée de carnaval se rapproche fortement de celle d’un samedi soir à Newcastle dont l’auteur, quoiqu’il en dise et malgré les efforts déployés, n’a pas réussi à se déprendre complètement :

Se V. já viveu em Inglaterra, na província, numa cidade industrial típica, sabe o que é o sábado : uma imensa multidão brutal, rude, barulhenta, enche estas largas ruas, cruamente alumiadas dos renques fulgurantes do gás, das vitrinas das lojas; os bares, os palácios do álcool, flamejam; os cabs rolam, entre as estações, com uma bulha estridente; bêbedos cambaleiam e boxam-se; um pregador da rua, tomado dum ataque religioso, uiva a uma esquina versículos da Bíblia; dos salões de música saem ganidos de flautins e o estrondo de tacões de tachas batendo uma polca animal; uma prostituição insolente impõe-se, reclame salário; garotos esguedelhados, agitando os jornais, gritam com furor as traições da Rússia; dois enormes polícias arrastam uma velha que blasfema, bêbeda; magotes de mineiros de cachimbo na boca, seguidos de galgos, falam a áspera língua da Nortúmbria; pares amorosos passam enlaçados, beijando-se sem pudor; ; os silvos dos comboios cortam o ar espesso; uma névoa húmida, amarelada, fétida, gela, impele ao álcool; e pelas praças, pelos becos, nos pianos dos restaurantes, patriotas exaltados de bebidas, cantam a nova canção guerreira... *We don't want to fight, but by Jingo if we do!*...afirmando ainda num berreiro que : «Os Russos não irão, não a Constantinopla!».

Num dia como este, um português só pode aspirar a uma aldeia do Minho ou à paz dum convento².

Les adjectifs se succèdent et s’accumulent pour souligner le bruit (*barulhenta, bulha estridente, uiva versículos da Bíblia, estrondo de tacões, ganidos de flautins, silvos de comboio cortam o ar espesso, um berreiro, gritam com furor*), les lumières brutales (*cruamente alumiadas, renques fulgurantes do gás, os palácios do álcool flamejam*) ainsi que la brutalité ambiante (*imensa multidão brutal, rude, bêbedos cambaleiam e boxam-se, prostituição insolente, velha que blasfema, bebida, patriotas exaltados*).

La soirée de carnaval, contient un certain nombre de caractéristiques semblables concernant le bruit, les cris et même les gestes.

¹ *Ibid.*, lettre à Ramalho Ortigão du 8 avril 1878 : « Convenci-me que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac (si licitas est ...etc) não poderia escrever a *Comédia Humana* em Manchester, e Zola não lograria fazer uma linha dos *Rougon* em Cardiff : eu não posso pintar Portugal em Newcastle. Para escrever qualquer página, qualquer linha tenho de fazer dois violentos esforços : – desprender-me inteiramente da impressão que me dá a sociedade que me cerca – e evocar, por um retiro da reminiscência a sociedade que está longe».

² *Correspondência, op. cit.*, p. 179, lettre à Joaquim de Araújo, lettre du 25 février 1878.

Mas, ao chegarem ao salão de baile, a quadrilha final começara : e o *can-can* eletrizante de *Orphée aux Enfers* fez-lhe reviver a excitação. O baile tinha um aspecto de troça bêbeda : gente desmascarada tinha expressões de fadiga imbecil, outros agitavam-se, bruscos, de mau-humor violento : só alguns, roucos de gritar, absurdos, iam balbuciando pilhérias. Artur, diante da bacante, debatia-se furiosamente : o álcool dava-lhe a raiva dos movimentos convulsivos; punha uma cólera no bater dos pés, um frenesi no agitar dos braços; o capuz do dominó caíra-lhe; o botão do colarinho saltara : e com a face lívida, manchada, suada, torcia-se numa demência, soltando uns ganidos. Mas o som estridente do *can-can*, o galope começou : era uma confusão amarfanhada de corpos engalfinhados, arremessando-se desengonçadamente, com pulos arquejantes, patadas desesperadas no soalho : uma poeirada sufocava : o regente, com o colete repuxado, o que lhe fazia aparecer a camisa na cinta e a orla das ceroulas, agitava a batuta, impelindo os agudos. A espaços, nos ritmos mais pausados, toda aquela grossa multidão, se balançava, tomando fôlego, com uma vasta aspiração arquejante, – mas então os compassos eletrizantes partiam : o regente desengonçava-se : faces inchadas sopravam os clarinetes :– e os agudos das flautas, e os vivos das rabecas partiam, impelindo o galope, como chicotadas sonoras atiradas aos rins da canalha. E arremessavam-se : caudas descosiam-se : as tranças postiças caíam sobre as costas, penduradas por um gancho : vozes agudas gritavam na exaltação impetuosa; e turcos, Aquiles, dominós, pastorinhas, fadistas, prostitutas, bêbados cambaleantes, iam num tropel de troça esbandalhado, com um desengonçamento demente, num turbilhão circular, – enquanto o ponteiro negro já marcava, gravemente, a primeira hora triste de quarta-feira de cinzas¹.

Mais surtout, lorsque Artur se réveille, ses réactions sont semblables à celle décrite dans la lettre de Newcastle. En effet, il pense avoir terminé la soirée avec la française déguisée en bacchante mais le réveil, profondément symbolique, dévoile une réalité complètement différente qu’il refuse de voir et à laquelle il superpose une vision, d’une minutieuse précision, en deux étapes avec un luxe de détails. Ce n’est pas seulement un effet de son imagination comme dans d’autres moments de ses rêves de gloire ou de conquêtes féminines : c’est véritablement une vision comme le souligne le verbe *ver* en italique sous forme d’abord d’un paysage du Mondego bien connu de l’auteur, vision si pregnante que l’auteur adopte le présent pour la décrire :

E então, imóvel, com os olhos cerrados, – como se nas trevas bestiais em que o seu espírito estava ainda afogado, uma aurora espiritual se levantasse devagar, começou a pensar, a *ver* diante de si, toda uma paisagem do Mondego por uma tarde de Verão : os salgueirais, espessos, onde a sombra está enleada, e adormecido, os pássaros chalam alegremente : nas colinas, duma doçura suave de linhas, casas branquejam : sob o céu dum azul claro, murmuroso, o rio corre, com um vagar saudoso, numa toalha límpida onde pedaços de areia reluzem : alguma coisa de doce, discreto, terno, erra no ar subtil : e, devagar, o bote onde negrejam batinas, vem bater debaixo dos chorões, contra a entrada melancólica da *Quinta das Lágrimas* : e, então ali via-se passeando com amigos, na doçura pacífica da tarde clara, falando de poetas, recitando versos, ou calado, perdido nalgum cismar que é poético e nobre².

¹ F2, pp. 227v à 228v.

² *Ibid.*, p.229v.

Ensuite, un paysage tout aussi connu, mais plus proche dans le temps puisqu'il s'agit d'Oliveira d'Azeméis quitté récemment :

Depois via, um pedaço da estrada d'Oliveira d'Azeméis a Ovar, onde, no fundo de terras baixas, um regato corre, entre ervas altas, todo escuro da sombra que derramam árvores debruçadas : uma frescura eleva-se, da água, da erva verde, : e sentava-se ali, com um livro, cheio do enternecimento que lhe davam aquela florescência fresca e as águas humildes : patas de insectos riscavam a superfície do ribeiro quase parado : os musgos cobriam as pedras do seu aveludado tenro; e florezinhas azuis, roxas, tímidas, pequeninas, a que não sabia o nome, davam um vago arome agreste, – às vezes, madressilvas agitadas dum movimento de ar, faziam errar o seu perfume adocicado : um silêncio doce, só com algum gotejar de fio de água, dava um abrigo terno a uma alma delicada – e a sua, dilatava-se ali, enchendo-se da serenidade das coisas, cobrindo de transparências, e exalando, como um aroma próprio, uma simpatia ascendente...¹.

Le vocabulaire utilisé dans l'ensemble du texte diffère complètement de celui utilisé pour la soirée de carnaval : les termes de *doçura suave*, *vagar saudoso*, *azul claro*, *toalha límpida*, *doce*, *discreto*, *terno*, *ar subtil*, *doçura pacífica*, *tarde clara*, évoquent la paix, le calme mais également la tendresse relayant les images de l'eau, elles-mêmes symboles de douceur, de pureté : *um regato corre*, *uma frescura eleva-se*, *águas humildes*, *ribeiro quase parado*, *gotejar de fio de água*. Il ne s'agit pas d'une eau tumultueuse mais plutôt d'un élément aquatique propice à la rêverie, au retour au calme, à la source où l'on s'abreuve et où on se purifie. Car l'eau évoquée ici semble bien avoir des vertus d'eau lustrale si l'on tient compte du registre s'évadant de la simple description comme : *aurora spiritual*, *simpatia ascendente* et son âme « enchendo-se da serenidade das coisas, cobrindo-se de transparências », ce terme paradoxal s'opposant à celui de *trevas bestiais* en début de texte.

Nous passons sur un autre plan : le terrain inattendu d'une démarche spirituelle, d'une recherche d'harmonie avec le monde faisant écho à une scène déjà évoquée, rajoutée dans le *livrinho I*, celle de la contemplation du ciel, la nuit, où Artur ressentait, en même temps qu'une communion avec le monde, un désir de s'élever : « Então, diante d'aquellas profundidades, enterneceu-se religiosamente : sentiu-se puro, muito simples, muito elevado : necessidades de fé e de sacrificio passaram-lhe na alma : pensou em Deus, n'um amor santo e imortal, em livros vagos que escreveria, consolando os infelizes e derramando paz... Foi a hora mais nobre da sua vida »².

¹ F2, pp. 229v à 230.

² *livrinho I*, p. 67. Cette scène n'est pas sans rappeler celle de *A Cidade e as Serras*, *op. cit.*, où Jacinto et Zé Fernandes contemple le ciel étoilé depuis la fenêtre de Tormes (p. 142). Mais comment ne pas évoquer également la conclusion de *Critique de la Raison Pratique* d'E. Kant (Ed. Quadrige- PUF, Paris, 1989, p.173) : « Deux choses remplissent le cœur d'une admiration et d'une vénération toujours nouvelles et toujours croissantes, à mesure que la réflexion s'y attache et s'y applique : le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi ».

C'est les yeux fermés qu'Artur se représente la scène car il a peur, à juste titre, de ce que la réalité lui réserve et le basculement est brutal, dichotomique même car ce que découvre son corps ne correspond absolument pas aux visions de son esprit.

Quando acordou, ao meio-dia, achou-se deitado num cubículo escuro, de cheiro infecto : o seu olhar estremunhado, vagamente inconsciente, fitava-se numa cortina escarlate, qua a luz da saleta, fora, trespassava : estava em mangas de camisa, com os botins calçados : ao seu lado, uma mulher estirada, ressonava alto. Esteve um momento como entorpecido, sem memória, – ouvindo, fora, alguém mexer em louça, chinelas arrastarem-se. Então o baile, o *can-can*, a bacante, – reviu tudo, nitidamente, como na véspera, à luz crua do gás : sentia um mau gosto na boca, uma dor na nuca : e tinha a certeza, sem a ver, que a criatura a seu lado não era a bacante, e que devia ser medonha, com um hálito pestífero, batida e suja. Como viera ali, àquele catre, de que sentia um enxergão de palha mole ? E quase tinha medo de saber, de ver : achou-se bem naquela escuridão, com tudo o corpo derreado, uma sonolência vaga errando-lhe no cérebro, nas pálpebras¹.

On ne peut ignorer également la charge symbolique de la scène : si le réveil est si pénible, cela tient bien sûr aux conditions matérielles particulièrement sordides dans lesquelles il reprend conscience mais également à ce jour triste du vendredi des Cendres au cours duquel Artur ne peut ignorer que, comme Pierre, il a renié trois fois sa tante *Sabina* avant le chant du coq². Comme les autres, il a trahi, il a abandonné, il a trompé. Comme s'il jouait le rôle de l'apôtre, la nuit dans le jardin des Oliviers, il rejette sa tante après trois visions : une première fois après avoir lu la lettre adressée par *Albuquerquezinho* (p. 216v à 217v), deux autres visions suivront (227/227v, 234). Comme son chapeau, il est « desabado, imundo, [...], todo pisado de solas de botas ».

Dernier chapitre

Le dernier chapitre (chapitre X) est considérablement retravaillé et amplifié dans cette dernière phase. Les quatre pages recto/verso de *FI*, passent à quasiment quatre fois plus (dix huit pages recto/verso) . De la même manière, le processus de composition évolue d'une vision particulièrement négative du retour d'Artur à Oliveira d'Azeméis (*FI*) vers des perspectives plus élaborées et plus complexes du personnage dans cette deuxième version.

Eça de Queiroz, dans cette nouvelle séquence, fait l'économie de la syphilis qu'Artur découvrirait avec consternation et même rage, accusant la française de lui avoir transmis ce mal du siècle. Il conserve en revanche le moment où le protagoniste bénéficie d'une gloire d'autant plus illusoire qu'il n'a pu la conquérir dans la capitale. Toutes les portes autrefois fermées s'ouvrent désormais sans difficultés devant lui mais il ne sait pas profiter de la

¹ *F2*, pp. 229 et 229v.

² Comme la parole du Christ rapportée par les quatre évangélistes : Matthieu, Marc, Luc et Jean : « Je te le dis en vérité, cette nuit même, avant que le coq chante, tu me renieras trois fois »

situation, la routine reprend ses droits, il retrouve sa vie là où il l'avait laissée en partant pour Lisbonne :

Mas lentamente – como um verniz muito usado perde o brilho – aquelas conversações embaciaram, perderam a frescura nova. Artur começou a enfasiar-se na Corcovada, onde já não tinha nada que contar, ninguém para deslumbrar: a casa, lúgubre, lutuosa, desolava-o : e as saudades de Lisboa, voltaram, muito amargas¹.

La situation se modifie cependant subtilement : ses sentiments pour la *senhora vestida de xadrez* se sont évaporés, il a beau faire des efforts pour la ramener au premier plan de ses préoccupations : rien n'y fait. D'autre part, il n'arrive plus à écrire :

Então qui fazer versos. Mas como em Lisboa o barulho das ruas ao princípio espantara a inspiração discreta – era agora o adormecimento silencioso da vila que parecia afastá-la. Recaiu então num tédio passivo, morno, cheio de horas vazias, e de passeios ao acaso, em que desmantelava as maxilas em bocejos...².

C'est à ce moment là que le pharmacien Vasco lui propose, non plus, comme autrefois, une simple place de préparateur dans son établissement mais un poste de collaborateur avec, à plus longue échéance, la perspective de lui céder la pharmacie. Lorsque Artur reçoit finalement un courrier de Melchior qui met fin à ses derniers espoirs, le sentiment qui domine n'est pas l'amertume, mais plutôt « [...] a serenidade melancólica [...] »³. Et il entre réellement dans un moment de paix et de tranquillité semblable à ceux qu'il entrevoyait dans ses visions précédentes :

Artur ficou com a carta na mão, sentado à janela do quarto. O dia estava adorável, e um bom sol quente dava um brilho vigoroso à folhagem das árvores, que tinha o verde da Primavera : a torre da igreja , muito aguçada, branquejava sobre o azul : e dum pombal próximo, pombas tomavam o voo, espalhavam-se pelos quintais. Maquinalmente, Artur seguia-as, interessava-se um momento pelos lugares onde elas pousavam os seus pés cor-de-rosa : um muro branco com trepadeiras; uma latada onde uma vinha ia reverdejar; a pedra dum tanque onde a água tinha espelhados e sombras. Havia um vago rumor, lento, dormente, feito do lento remexer das folhagens, de água a correr numa torneira, do pipiar vago de pássaros : um aroma de alfazema subia por instantes nos movimentos do ar : tudo era sereno, doce, calmo, como para pacificar uma existência agitada⁴.

La deuxième version *F2* aurait pu se terminer sur cette note paisible mais l'auteur change de paradigme : il consacre quasiment la moitié du dernier chapitre à la description d'une scène dans le cimetière où se profile une évolution inattendue du personnage. S'il

¹ *F2*, pp. 253 à 253v.

² *F2*, pp., 254 et 254v.

³ *Ibid.*, p. 257.

⁴ *Ibid.*, pp. 256v à 257.

apparaît clairement qu'Artur enterre ses illusions dans ce lieu symbolique et approprié, il se livre parallèlement à un bilan lucide de son expérience de la capitale, mais pas seulement :

Considerou-se então, sentimentalmente, um convalescente da vida; saíra daquele Inverno em Lisboa, como um vencido dum batalha, com feridas por toda a parte : – no seu amor, traído; na sua ambição, iludido. Precisava descanso, a santa influência dum lugar recolhido. Oliveira, servia-lhe, ali ficaria !¹

Certes, il est vaincu et blessé moralement. Cet hiver ou enfer à Lisbonne comme nous l'avons déjà souligné, n'a pas été le cadre idyllique de ses rêves d'amour et de gloire et s'est révélé, au contraire, comme une terre hostile et belliqueuse où il a perdu une bataille. Il a besoin d'un refuge où récupérer les forces perdues. Dans ce cimetière, propice à la mélancolie et aux regrets, il envisageait simplement au départ, de se recueillir sur la tombe de la tante Sabina, mais il est entraîné, malgré lui, vers d'autres pensées. Ce lieu de mort se révèle, paradoxalement, être un lieu de vie si intense qu'il n'arrive pas à y ressentir de la tristesse :

[...] viera, com a intenção de ter um momento grave, de contemplação, de recordação, sobre a lousa da tia Sabina – e o seu espírito resistira à tristeza : distraía-se, sorriu ao jazigo do carneiro, um monumento estimado, muito admirado, com o Anjo da Melancolia chorando sobre uma coluna truncada : leu, aqui, além, epitáfios laudatórios ; e mesmo, negligentemente, embrulhou um cigarro. Quis pensar na Morte, na Eternidade, penetrar-se dum melancolia mística, misturar-se, ele, para quem a existência que ia recomeçar era uma meia-morte, àqueles mortos a desfazer-se sob as raízes das florzinhas agrestes. Mas o seu espírito resistia a perder-se na penumbra lúgubre da ideia de aniquilação, e de fim².

Tout contribue, autour de lui à évoquer la vitalité de la nature : la terre féconde, le chant des oiseaux, les petites filles du *tio* Jacinto (ou Vicente³) jouant à tomber dans les tombes fraîchement creusées, les lapins, symbole s'il en fut, d'une reproduction active, auxquels le *tio* Jacinto réserve l'herbe la plus tendre :

Era sem dúvida a influência daquele cemitério, que como disse o *tio* Jacinto, era uma terra de sementeira : uma fecundação palpitava no solo bem adubado : ervas vivazes faziam, ao rés-do-chão, uma espessura; o *tio* Jacinto continuava a apanhá-las, a levar braçados para os coelhos; toda sorte de florzinhas azuis, roxas, amarelas, miúdas e prolixas, apertavam-se nas fendas das lajes mal juntas : no muro, onde a cal, sob a humidade, se despegava, torciam-se eras dum verde escuro, – e clavinhas pendiam em florescências. Havia um cheiro forte de ervagens – e nas árvores, pássaros chilravam desesperadamente⁴.

¹ *Ibid.*, p. 257v.

² *Ibid.*, p. 263.

³ L'auteur fait en effet une confusion sur le nom du *coveiro* tantôt Jacinto (p. 260), tantôt Vicente (p. 262v.) ce qui tend à démontrer que cette partie n'a pas été entièrement revue et corrigée.

⁴ *F2*, p. 263 et 263v.

Non seulement la contemplation de cette fécondité n'incline pas à la tristesse mais le déploiement de cette énergie vitale sous toutes ses formes, stimule Artur au point de le ramener aux épisodes érotiques de sa liaison avec Concha (ce qui lui fait horreur). Mais il n'en reste pas là : alors qu'il s'était senti constamment étranger dans la capitale, rejeté de toutes parts, il éprouve, dans ce lieu, un sentiment d'appartenance et même d'harmonie. Ses pensées le guident vers une vision quasi cosmique, l'idée de s'inscrire dans une continuité, un cycle où la vie ne s'arrête jamais car elle s'auto alimente : en effet, pense Artur, dans l'herbe que ramasse le *coveiro* « havia já alguma coisa da doce velha ».¹

Le Pr Coimbra-Martins, dans son analyse de cette scène, est peu enclin à y voir la même interprétation². Elle évoque plutôt, pour lui, *O Noivado do Sepulcro* de Soares de Passos, poème romantique par excellence qui se déroule de nuit dans un cimetière où un fiancé pleure sa bien-aimée au point de souhaiter la rejoindre dans la tombe :

«Feliz que pude acompanhar-te ao fundo
Da sepultura, sucumbindo à dor :
Deixei a vida... que importava o mundo,
O mundo em trevas sem a luz do amor ?»³.

Peu de rapport pourtant dans ce texte funèbre où la mort engendre la mort, où l'ombre, la nuit, la tristesse règnent, avec la lumière, les rires des enfants, les oiseaux qui pépient qu'Artur rencontre dans le cimetière d'Oliveira d'Azeméis.

Le Pr Coimbra-Martins poursuit encore : « Da farmácia de Oliveira, à Academia dista um passo; dois passos, ao cemitério. Entre estas três estâncias da paz, vai Artur, dali por diante, viver a sua vida. Ou talvez não : simplesmente durar »⁴. Dans un même registre défavorable à Artur, il fait de même un parallèle avec Eugène de Rastignac⁵, au cimetière du Père Lachaise, lors de l'enterrement du Père Goriot :

Repare-se agora. : a Rastignac, no Père Lachaise, o que produz um acesso de horrível tristeza não é exactamente a descida à terra do pai Goriot, senão a penúria, em tais circunstâncias revivida, dos seus próprios bolsos [...] A erva das campas não interessa o estudante. O que retém o seu olhar é a cidade : *Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer.*⁶

¹ F2, p. 264v.

² Coimbra Martins, António, *Ensaio Queirosianos*, Lisboa, Publicações Europa-America, 1967, p. 362.

³ Soares de Passos, António Augusto, *Poesias* (extracto), *O Noivado do Sepulcro*, 1856, in <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/passos.htm>, 06/06/2022, pages 1 et 2.

⁴ Coimbra Martins, António, *op.cit.*, p. 362.

⁵ Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot*, tome VIII de *La Comédie Humaine*, Paris, Éditions Rencontre, 1960, p. 297.

⁶ Coimbra Martins, António, *op.cit.*, p. 362.

Dans un style plus offensif, Eugène de Rastignac envisage la suite de sa vie en terme de revanche sur les humiliations infligées par le monde du faubourg St Germain. Balzac utilise même le mot défi après la célèbre déclaration de son héros à Paris : « A nous deux maintenant ! »¹ :

De facto, para Eugène de Rastignac, visto que o homem morre, há que viver com fúria e volúpia, enquanto é tempo; visto que «tudo dá consigo em terra», visto que quem se sacrifica pelos outros, como Goriot, é como ele desprezado, os melhores meios são os mais eficazes e directos.²

Mais ce n'est pas le cas pour Artur d'après le Pr. Coimbra-Martins :

Para Corvelo, pelo contrario, visto que o homem morre, nada lhe vale a pena. Ao cabo do Pai Goriot, o herói de Balzac está preparado, equipado, armado até os dentes para a vida, ou seja, para a luta sem tréguas, nem piedade; ao termo d'*A Capital*, Artur Corvelo está preparado para a morte; feito e definitivo, bom para o gavetão.³

Pourtant, Artur n'est nullement préparé pour la mort. Tout au contraire, dans ce contexte c'est Eros contre Thanatos : les forces vives luttant contre les forces de destruction, la vie sous toutes ses formes, prenant le pas sur la mort. Ce n'est pas la mort qu'il attend, ni la lutte qu'il fuit. Il perçoit en fait quelque chose de plus large que la gloire et la réussite en société. Il prend conscience dans ce cimetière que « É preciso obedecer com fé e sem exame às leis subtis das coisas [...] »⁴. Au croisement de cet antagonisme entre la vie et la mort, il cherche sa place dans l'ordre du monde. Le but à atteindre c'est vivre en harmonie avec le cosmos à l'instar d'Ulysse qui refuse l'immortalité pour ne pas être précisément hors du monde. Si Artur peut raisonnablement plus tard, retourner à Lisbonne, il le fera peut être mais sans les mêmes attentes car il a bien conscience que son équilibre est à ce prix.

Eça de Queiroz a décrit plus tard dans *Os Maias*, un poète sans ambition qu'il décrit comme :

Não era este homem profissionalmente um poeta – quero dizer, nunca fabricara livros de versos para vender a editores. Fazia, porém, versos, que apareciam num jornal de ***. E era ainda poeta pela sua maneira especial de entender a vida e o mundo [...].

E revejo-o ainda, como numa das derradeiras vezes, anos depois, passeando rente de um muro de cemitério, ao cair da tarde, numa quieta vila de província, mais grisalho, mais soturno,

¹ Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot*, *op. cit.*, p. 297

² Coimbra Martins, António, *op.cit.*, p. 362.

³ *Ibid.*

⁴ Queiroz, Eça de, *Prosas Bárbaras*, *op. cit.*, p. 15.

falando de versos e das tristezas da vida, com o chapéu desabado sobre os olhos, embrulhado num xale-manta cinzento, seguido do seu terra-nova.¹

On peut penser que la rencontre du poète près du mur du cimetière, une fin d'après midi, est une coïncidence mais il se trouve également qu'Artur, dans le *livrinho I*² rêve d'un St Bernard et plus tard, dans la troisième version, d'un chien de Terre-Neuve³ et que bien avant lui, un autre poète ayant les mêmes caractéristiques s'est déjà profilé dans *O Crime do Padre Amaro* : « [...] enquanto o poeta Carlos Alcoforado, muito fatal, muito olhado, passeava só, soturno, junto da vaga, seguido do seu Terra-Nova »⁴.

L'auteur a bien en tête un modèle de poète, qui vit en province où il se contente d'une modeste gloire locale mais qui est poète par sa façon de vivre et de percevoir le monde.

Au terme de cette seconde version, c'est peut être le sort envisagé pour Artur si l'auteur avait eu l'opportunité de le faire revenir, comme prévu, dans un autre roman.

Sonhos

Le changement le plus étonnant dans ce nouveau scénario consiste dans l'utilisation des rêves. S'ils sont absents dans *FI*, plus tard dans le *livrinho I* et même encore dans les pages de *granel*, l'auteur n'en est pas à son premier essai dans ce domaine : il a déjà, auparavant, utilisé amplement ce procédé dans *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* et dans *A Tragédia da Rua das Flores*. Toutefois, en ce qui concerne *O Crime do Padre Amaro*⁵, les rêves ont été largement rajoutés dans la dernière version.

En fait, il était même étonnant que *A Capital*, contemporaine de ces œuvres, ait échappé jusque là à cette pratique. Dans *Os Maias*, lorsque Carlos se rend pour la première fois chez Maria Eduarda afin de soigner Rosa, sa petite fille, il aperçoit un livre qui l'étonne : « Depois, ao escrever a receita, Carlos notou ainda sobre a mesa alguns livros de encadernações ricas, romances e poetas ingleses: mas destoava ali, estranhamente, uma brochura singular – o *Manuel de Interpretação dos Sonhos* »⁶.

Comme ce livre voisine avec un poudrier digne d'une cocotte : « [...] uma jóia exagerada de cocotte, pondo ali uma dissonância audaz de esplendor brutal »⁷, l'auteur utilise ces deux indices pour cerner la complexité du personnage. Mais cela montre en même temps

¹Queiroz, Eça de, *Notas Contemporâneas, op. cit.*, pp. 157 à 158. L'auteur s'explique sur ce personnage particulier pour répondre à l'accusation qui lui a été faite d'avoir caricaturé le poète *Bulhão Pato* sous les traits de *Tomás de Alencar* dans *Os Maias*.

² *livrinho I*, p. 66, « [...] viveria glorioso, discutido nos jornais, a um primeiro andar, com um robe-de-chambre de veludo, tendo aos pés um cão de S. Bernardo ».

³ *A Capital*, 1992, op. cit., p. 120 : « – Gostava de ter um cão da Terra Nova, ou de S. Bernardo ».

⁴ Queiroz, Eça de, *O Crime do Padre Amaro, op.cit.*, pp. 179-180. (Livros do Brasil)

⁵ Queiroz, Eça de, *O Crime do Padre Amaro*, Porto, Lello & Irmão Ed., 1964, tomes 1 et 2.

⁶ Queiroz, Eça de, *Os Maias, op.cit.* p.263.

⁷ *Id.*

qu'il accordait un certain crédit à cette antique croyance. On n'a, cependant, retrouvé aucun livre sur l'interprétation des songes dans sa bibliothèque personnelle. Il faut rappeler toutefois que beaucoup de livres ont été égarés et même volés selon les déclarations de la famille. Dans le domaine onirique, on peut remarquer à quel point Eça de Queiroz s'est montré un précurseur, (Freud n'avait pas encore publié ses ouvrages sur ce sujet¹). Néanmoins, on peut compter au nombre des influences qui ont pu orienter l'écrivain dans cette direction, (si l'on se fie à son ami Jaime Batalha Reis²), celle de Gérard de Nerval qui en usa largement, allant même jusqu'à déclarer « le rêve est une seconde vie³ ».

Dans le manuscrit *F2*, le premier rêve survient à la fin du chapitre III :

E daí a pouco sonhava que passeava com *ela* num bosque de templo índio: dos tamarindos vinha o cheiro fulvo do pêlo das feras; um fakir nu, descarnado, anquilosado, contemplava filosoficamente o umbigo: – e tigres familiares rondavam, com a língua pendente, como pedaços de sangue coalhado⁴.

Au cours de la soirée à S. Carlos, Artur a effectivement aperçu a *senhora do vestido de xadrez* dans une loge, il a passé une journée qu'il juge merveilleuse : il est allé chez le tailleur, à l'opéra, il a fait quelques connaissances et Melchior pour l'avoir un peu plus à sa main, l'a gratifié d'une annonce dans o *Século* sous l'œil cynique du réviseur⁵. Mais ce qu'il n'a pas encore compris, et que le rêve veut lui signifier, c'est qu'il est entouré de bêtes fauves rodant autour de lui en attendant leur heure alors qu'il a adopté la philosophie, pour ne pas dire la passivité du fakir nu, c'est à dire sans défense, livré à un monde impitoyable. Sans le savoir, il est déjà la proie de Melchior à qui il a offert « o seu *porte-monnaie* aberto », qui l'a amené chez son tailleur auprès de qui il est endetté et qu'il espère ainsi calmer et qui déclare au serveur de l'hôtel *Universal* : « Dá a conta a este senhor, Vicente ». D'un autre côté, il y a Meirinho qui : « Parecia mais afeiçãoado a Artur desde que Melchior lhe dissera, rapidamente, que o rapaz « herdeira um fortunaço do padrinho ». Les tigres sont certes familiers mais ce n'est qu'une apparence et leurs langues pendantes montrent parfaitement à travers l'image projetée (*pedaços de sangue coalhada*) qu'ils sont capables de mordre.

Comme le commente Tobie Nathan qui s'est penché sur l'interprétation des rêves : « le rêve n'a pas de signification; il contraint à l'interprétation »⁶. Cependant, l'interprétation éclaire ici uniquement le lecteur, Artur, pour sa part, n'en tirant aucune conclusion : le rêve agit indépendamment de lui et mène une sorte de trajectoire parallèle qui ne permet pas au

¹ Publié seulement en 1900.

² Batalha Reis, Jaime, préface de *Prosas Bárbaras*, op. cit., p.22.

³Nerval, Gérard de, *Aurélia ou le Rêve et la Vie*, Paris, Classique Garnier, 2014, p. 43.

⁴ *A Capital*, 1992, op. cit., p. 218.

⁵ *Ibid.*,

⁶ Nathan, Tobie, *Les secrets de vos rêves*, Paris, Odile Jacob, 2016, p. 48. L'auteur commente ainsi une phrase du Talmud de Babylone : «Le rêve marche selon la bouche».

rêveur de déchiffrer le message. Peut être pourrait-il y voir un avertissement, une mise en garde mais rien ne permet de dire que ce soit le cas.

Le second rêve survient au chapitre V suite à la soirée mondaine décevante et même humiliante, chez D. Joana Coutinho :

Sonhou com a *soirée*. Valsava com a senhora baronesa – mas no chão encerado escorregou, entre as gargalhadas agudas de velhas de enfeites lúgubres : não se podia erguer – e aquela gente impiedosa, fictícia, egoísta, continuara, valsando-lhe alegremente sobre o corpo prostrado : sentia sobre a testa – onde viviam ideais que eles não tinham, – pularem os sapatinhos de cetim da senhora de cauda escarlata; – e no peito – onde palpitava um coração que não batia no peito deles, – enterrarem-se as tachas dos tacões do sonâmbulo¹.

Ce second rêve s'inscrit également dans la continuité logique de la soirée : Artur revit avec amertume les avatars rencontrés : la valse, qu'il a, dans la réalité refusée faute de savoir danser, lui révèle tout ce qu'elle recelait de périlleux pour son équilibre et évolue en glissade fatale permettant à tous les participants de fouler son corps. Ce qu'il a ressenti intellectuellement et moralement passe ici sur le plan physique : le rêve prend corps si l'on peut dire puisque c'est bel et bien son propre corps qui est ignoré et piétiné. Le danger uniquement suggéré dans le premier rêve, se matérialise dans le second et devient plus précis. Néanmoins, Artur reste encore une fois hors du rêve : les commentaires qui accompagnent le récit (*onde viviam ideais que eles não tinham – onde palpitava um coração que não batia no peito deles*) semblent venir de l'auteur et non du rêveur qui aurait pu éventuellement les décoder au réveil ce qui n'est pas le cas. Ce rêve vient plutôt en renforcement de l'épreuve vécue, revécue en quelque sorte à travers lui comme une sorte de rumination.

Le rêve suivant, beaucoup plus court et moins élaboré fait suite à la rencontre avec Nazareno (chapitre VI) :

Artur abriu, à luz, olhos aparvalhados de sono : estava sonhando, justamente, que do portal da casa da Câmara, em Oliveira de Azeméis, proclamava a República, ao agitar dos lenços das janelas, entre um estalar de foguetes e os *vivas!* furiosos da plebe libertada².

Également dans la continuité de la soirée, ce rêve amorce cependant un changement d'attitude de la part du rêveur, une action plus dynamique engendrée par l'exaltation de la soirée même si de façon paradoxale, il s'endort après un geste plus conventionnel que les émotions révolutionnaires de la rencontre : « Fez maquinalmente o sinal da cruz, como tinha por hábito – e adormeceu, cansado »³.

¹ *A Capital*, 1992, *op. cit.*, p. 269.

² *Ibid.*, p. 278.

³ *Ibid.*, p. 278.

Le troisième rêve s'inscrit dans une autre logique, celle de la vengeance mais également celle d'un double qui serait plus agressif ou plus performant que ne l'est dans la réalité le personnage d'Artur. :

Foi sob estas impressões que toda a noite sonhou com invasões, e batalhas : via-se à frente de Portugal armado em massa, passando o Caia, invadindo a Espanha, à Átila, e com a fúria irreprimível de elemento, vindo abater-se sobre Madrid aterrada : aí sentia-se semideus, era Aquiles, estava nu, tinha um elmo pelágico – e arrastava três vezes em torno das muralhas, que lhe pareciam as de Tróia, entre um pranto de viúvas subindo para a mudez do céu, – o corpo branco e exangue do Manolo. Depois era em Lisboa, nas celebrações da Vitória : e aí era o Cide, tinha uma armadura refulgente de emblemas, estava num palanque que panos leves de seda cobriam – ao lado do Rei, de D. Luiz de Bragança, que tinha sobre a cabeça, enterrada até aos olhos, uma enorme coroa de Imperador da Península : e amarrada a um pelourinho, nua, se torcia a Concha, – a quem verdugos experientes, com músculos de atletas, iam arrancando a pele às chibatadas : e defronte, a perder de vista, viam-se uma negrura de formas humanas; e eram as raças de Espanha cativas, com os pulsos arroxeados, cangas no pescoços, – que sargentos de caçadores, torcendo o buço e meneando a chibata, iam levando para os descampados – onde deviam, plebe vil, estrumar os campos do azeite, e enxofrar as terras do vinho¹.

Encore sous l'influence de ce rêve, Arthur réveillé par Manuel, le serviteur de l'hôtel, réagit avec violence : « Que não sei nada daqui – exclamou Artur, com uma violência que ainda participava do seu sonho de invasão »², et plus loin : « Voltou-se como uma fera »³, réalisant ce que Nerval appelle : « l'épanchement du songe dans la vie réelle »⁴, attitude qui, du reste, ne se prolonge pas dans les faits puisqu'Artur finit par céder à la demande de Manolo.

On peut s'interroger sur une continuité possible entre ces quatre rêves voire même sur une éventuelle progression tant dans les réactions du protagoniste que dans sa prise de conscience. En effet, nous l'avons déjà signalé, dans le premier rêve, Artur est nu et sans défense pendant que les bêtes féroces rodent autour de lui. Il est encore sans défense dans le second alors qu'il est piétiné mais conscient cette fois-ci. Dans le troisième, il devient acteur de son rêve même si la scène reste encore vague et imprécise quant aux moyens utilisés. En revanche, dans le dernier rêve, il joue un rôle plus important et pas n'importe lequel. Il est, tour à tour, Átila, Aquiles, le Cid et ce sont Manolo et Concha qui sont, non seulement nus à leur tour, mais de surcroît, mort (Manolo) ou torturée (Concha). Le rêve prend même une dimension nationale avec la présence du roi et la défaite de l'Espagne. On retrouve dans ce rêve, rajouté par l'auteur, une part du projet de *A Batalha do Caia* comme nous l'avons déjà signalé.

¹ *Ibid.*, p. 359.

² *Ibid.*, p. 360.

³ *Ibid.*, p. 360.

⁴ *Aurelia, op. cit.*, p.

Non seulement Artur se projette dans ces rêves qui gagnent en ampleur mais il y gagne en lucidité tant sur le plan de la réalité que sur ses propres aspirations. Un travail souterrain de prise de conscience semble se mettre en place.

Lucette Petit commente l'utilité des rêves chez Eça de Queiroz en ces termes :

[...] l'auteur est resté fidèle, tout au long de son œuvre, à un engagement initial délibéré :

(1) répéter, à travers les rêves de ses personnages, les facettes inattendues ou simplement occultées jusque là, de leurs personnalités; (2) présenter, à partir de ces révélations psychologiques, une ou des situations dont le déroulement et le dénouement seront une préfiguration – on pourrait presque dire une représentation générale imagée– d'une première, qui immanquablement aura lieu par la suite; (3) faire, en conclusion de ces rêves, un avertissement – informel et fantastique – aux acteurs que seront aussi les rêveurs, en même temps qu'un avertissement aux lecteurs dont la curiosité est ainsi mise en éveil, l'imagination stimulée, et la participation accrue¹.

¹ Petit, Lucette, *Le Champ du Signe dans le Roman Queirozien*, op. cit., p. 242.

Chapitre 3. A l'ombre des jeunes filles en fleur

3.1. 1880-1884

Au début de l'année 1880, Eça de Queiroz en a presque terminé avec *O Crime do Padre Amaro* déjà sous presse. Cela semble susciter, chez lui, un renouveau d'enthousiasme pour *A Capital*. Est-ce dû aux bonnes résolutions de début d'année ou à la pression exercée par son éditeur ? Probablement cette dernière puisqu'il fait allusion à un télégramme et une lettre envoyée par Chardron qui le presse certainement d'achever le roman :

Recebi telegrama e carta. A primeira parte de *Capital* pronta; não a mando já porque estou a copiá-la, a ver se deste modo se economizam segundas provas, e se obtém adiantamento de trabalho. Vamos a isto! Vamos a isto!

O papel é excelente e espero que faça uma edição elegante.

Se virmos por esta primeira experiência que o tempo de copiar é maior que o que levam as provas a viajar, então mandarei o manuscrito tal qual ele me sai. Porque o que quer é rapidez! Rapidez da electricidade! Uma fois n'est pas coutume!¹

Le mois suivant, tout ne se passe pas comme prévu et Eça de Queiroz est très contrarié par la perte de six feuilles de *provas* qui ralentissent l'impression de *O Crime do Padre Amaro*. Dans ses échanges avec son éditeur, il évoque néanmoins *A Capital* et précise d'ailleurs que la première partie est prête. Il s'agit en fait de la troisième partie du roman donc probablement tout ce qui suit les *provas de granel* et le *livrinho I*. Il annonce à nouveau qu'il ne l'envoie pas car il est en train de la copier (ce n'est pas toutefois, la première fois qu'il utilise cette excuse !) :

Como lhe disse a primeira parte está pronta (terceira parte do romance todo) e não a mandei porque estou a copiá-la. *Comprenez-vous maintenant?* Deste modo evito as segundas provas. Imagina que estou a copiá-la por meu prazer e divertimento? Não! É para apressar o trabalho. Mas se ainda assim não acredita na minha *ardente vontade* de pôr o livro na rua em dois meses – então vou daqui por diante mandar-lhe o original como ele sai eriçado de emendas, e na typografia que se avenham. Creia que farei tudo o que é possível para dar *Capital* para meado de Abril, ou antes querendo Deus.²

En attendant l'installation à son nouveau poste (Bristol) il séjourne quelques temps à Angers, puis à Lisbonne et Coimbra où il assiste à la célébration du tricentenaire de Camões³.

¹ *Correspondência, op. cit.*, p. 259, lettre du 21 janvier 1880.

² *Ibid.*, lettre du 7 février 1880 à E. Chardron.

³ Lopes d'Oliveira, *op. cit.*, p. 152.

Entre temps, le 28 mars, le *Diário de Portugal* de Lisbonne avise ses lecteurs de la prochaine publication dans ses colonnes d'un nouveau roman d'Eça de Queiroz « cujo título e assunto constituam uma verdadeira surpresa ». ¹ Le suspense est maintenu par le journal jusqu'au mois de mai où le roman projeté se révèle finalement être *Os Maias*.

Mais nouveau coup de théâtre, le 1 juillet, le *Diário de Portugal* annonce finalement la publication d'un conte chinois intitulé *O Mandarin* avec l'explication suivante : « Eça de Queiroz havia-nos prometido que enviaria à nossa redação « Os Maias », até ao meado de Junho. Faltou-nos, porque se demorou um pouco mais do que esperava na viagem » et le 7 juillet, la publication commence effectivement².

Que s'est-il passé?

Le directeur do *Diário de Portugal*³, Lourenço Malheiro, ancien compagnon de Coimbra d'Eça de Queiroz, a conclu un accord avec ce dernier lors de son séjour à Lisbonne. Cet accord porte sur la publication d'un futur roman à paraître en feuilleton :

Quando eu estive em Lisboa o Malheiro pediu-me que escrevesse para o *Diário* um romance : apelou urgentemente para a nossa velha amizade, e deu-me razões determinantes. Para o satisfazer, interrompi a *Capital* estragando-a para sempre, creio eu, porque vejo agora que não poderei recuperar o fio de veia e de sentimento em que ela ia tratada; e faltando aos meus compromissos com o Chardron.⁴

Le contrat en question devait porter sur une œuvre donnant 25 à 30 feuilletons. Mais au fur et à mesure de sa rédaction, l'auteur se rend compte qu'il tient un sujet qui mérite davantage de développement :

Apenas o trabalho ia em meio, reconheci que tinha diante de mim um assunto rico em caracteres e incidentes, e que necessitava um desenvolvimento mais largo de romance. Comuniquei isto ao Malheiro, que se alegrou – e para fazer pacientar os leitores do jornal, presenteei o *Diário* com uma novela : o *Mandarin* (grátis !!!).

Mal vira porém que eu ia fazer um romance tratei de lhe assegurar uma existência mais longa que a das folhas volantes de um jornal : ocupei-me da sua aparição em livro».⁵

La publication se conclut finalement avec l'éditeur Chardron qui demande que le roman, sous le titre définitif de *Os Maias*, soit en premier lieu envoyé au Brésil et ensuite seulement, publié en feuilleton à Lisbonne. Autant dire que deux ombres s'allongent sur *A Capital* : *Os Maias* (qui ne sera publié qu'en 1888) et *O Mandarin*. Mais Malheiro refusera l'offre de Chardron et proposera à Eça de Queiroz, une maison d'édition de Lisbonne pour

¹ *Ibid.*, p. 152.

² *Ibid.*, p. 153.

³ *Dicionário de Eça de Queiroz, op. cit.*, p. 850 : Lourenço Malheiro, ingénieur des mines, compagnon du Cenáculo de Lisboa comme le raconte Jaime Batalha Reis dans la préface de *Prosas Bárbaras (op. cit., p. 39)*, fonda le *Diário de Portugal* en 1877 et en fut rédacteur en chef jusqu'en 1884.

⁴ *Correspondência, op. cit.*, p. 300, lettre à Ramalho Ortigão du 20 février 1881.

⁵ *Ibid.*

publier *Os Maias* avec la perspective de partager les bénéfices. Ce dernier acceptera ce projet particulièrement intéressant sur le plan financier qui, au final, ne se concrétisera pas. Les ennuis qui s'en suivront (retard dans l'impression, mauvaise communication, perte des provas etc...), vont le poursuivre pendant trois ans avec une double perte :

Pode Você imaginar, o espanto e a melancolia, em que estou – vendo que o ter sacrificado a *Capital*, os interesses que me fazia o Chardron e quase um ano de trabalho, incessante – recebo em paga, desconsideração, desprezo e a destruição de muitas esperanças. É duro.¹

Au bout du compte, c'est encore Chardron qui reprend l'affaire : il achète carrément le roman qui devient sa propriété avec tous les droits qui s'y rattachent. Entre temps *O Mandarin* est publié, comme prévu dans le *Diário de Portugal* à partir du 7 juillet jusqu'au 18 juillet 1880 avec seulement 11 feuillets au lieu des 20 ou 30 promis. Cette nouvelle, écrite rapidement compte seulement alors deux chapitres rédigés au mois de juin à Angers. Chardron se met sur les rangs pour la publier en volume et Eça de Queiroz accepte bien entendu, conscient d'avoir manqué à tous ses engagements envers son éditeur :

Recebi a sua carta e folhetins. Consinto na publicação. Eu reservava *O Mandarin* para com dois ou três contos fazer um volume de fantasia contrastando com a obra do *realismo* : mas isto seria para mais tarde, e nada impede que se imprima em livro *O Mandarin*. Como V.Exa. verá pela leitura do conto, parte do successo de um tal volume depende da maneira de o apresentar; é uma historia de fantasia e de invenção, boa para as senhoras, que necessita que o volume seja num tipo bonito, e em papel magnífico, e com uma capa rica – um volumezinho de luxo.²

Le roman avec quelques extensions sera publié au mois décembre, libérant au moins l'auteur de ce souci. Cela ne règle pourtant pas le problème de *A Capital*, projet auquel Chardron continue de s'accrocher :

Recebi a sua carta – e peço desculpa de não ter respondido. Tem V.Exa. razão, mil vezes razão, a respeito da *Capital*! Mas que quer? Meti-me nesta empresa dos *Maias*, que deviam apenas ser um a novela, e que se tornaram um verdadeiro romance! E tenho gasto todo este tempo a trabalhar neles! Felizmente vejo para breve o fim desta obra – e então em pouco tempo, querendo Deus, a *Capital* estará pronta. Porque não creia que eu não tenha também trabalhado nela, aqui e além; mas trabalho casual, que pouco adianta : *os Maias* absorviam-me. Findos eles porém, umas poucas semanas bem aproveitadas bastam para pôr a *Capital* em termos de impressão.[...]
Conto, querendo Deus, findar *Os Maias* por estes mês. E então *Capital* e só *Capital*.³

¹ *Correspondência, op. cit.*, p.302, lettre à Ramalho Ortigão du 20 février 1881.

² *Ibid.*, p. 264 à 265, lettre à E. Chardron du 15 juillet 1880.

³ *Ibid.*, p. 287, lettre à E. Chardron du 16 janvier 1881.

Toute l'année 1881 puis 82, la scène est occupée essentiellement par les démêlés de l'auteur avec la typographie Lallemand chargée de la publication de *Os Maias* pour le compte de Lourenço Malheiro. La situation est suffisamment compliquée, surtout à traiter de loin, pour ne pas y mêler *A Capital*. Cette dernière ne figurera donc, dans la correspondance, que comme référence dans la gamme des ennuis évoqués (rappel du typographe qui envoyait au Brésil une partie de *A Capital* à mesure qu'il l'imprimait)¹. En 1883, Eça de Queiroz écrivait encore :

V. Exa. tem razão em tudo o que diz a respeito do seu direito de editar « A Capital ». Esse direito adquiriu-o de facto, tendo começado a impressão de uma espécie de novela, que tinha este título e que originou o romance... Contudo, é intenção minha que, querendo Deus, seja ainda V.Exa. que edite « A Capital ». Tudo está em nos entendermos.²

Cette lettre montre assez que l'auteur n'avait pas l'intention de céder du terrain dans les négociations avec son éditeur et qu'il établissait une distinction très nette entre le projet initial de la nouvelle et l'ampleur qu'avait pris le roman dans l'intervalle. Chardron dut certainement s'impatienter puisque le 28 mai 1881, *A Folha Nova*, journal de Porto dirigé par Emygdio d'Oliveira, entama la publication d'un feuilleton signé Eça de Queiroz mais intitulé toutefois «A Herança». Cette publication s'échelonna sur quatre numéros du 28 mai au 2 juin. Elle reproduit partiellement le texte de la première impression de 1878 (*o livrinho I*) correspondant aux pages 66 (2/3 de la page) à 80 à l'exception des six dernières lignes.

Irène Fialho qui a retrouvé, après de longues recherches, ces quatre exemplaires de *A Folha Nova*³, pose la question de savoir qui est susceptible de les avoir remis au rédacteur en chef : l'auteur ou Chardron, l'imprimeur ? Elle conclut en disant que, dans tous les cas de figure, Eça de Queiroz n'avait probablement pas été maintenu dans l'ignorance de cette démarche puisque, par la suite, il a continué sa participation à la revue avec un certain nombre de textes⁴.

De son côté, Luiz Fagundes Duarte, évoque ce qu'il appelle « O fragmento de impressa de 1881 », (s'appuyant sur Guerra da Cal lequel cite Castelo Branco Chaves⁵). Il cite les publications de *A Folha Nova* du 28 mars, 30-31 mai et 2 juin de 1881 avec une confusion sur la première date (il s'agit en réalité du 28 mai) et rapporte l'hypothèse selon laquelle le fragment publié correspondrait aux pages 79-80 du *livrinho I*. Mais, comme il le remarque

¹ *Correspondência*, op. cit., p. 306, lettre du 3 juin 1882 à Ramalho Ortigão.

² Lopes d'Oliveira, op. cit., p. 154, lettre du 16 mars 1883 à E. Chardron.

³ Fialho, Irène, *Uma "Herança" perdida ...e um filho prodigo*, Leituras, Revista da Bibliotheca Nacional, n° 7, Out. 2000, Abril 2001, p.42. Irène Fialho, a retrouvé en fait, à la Bibliothèque Publique Municipale de Porto une collection complète des deux premières années de la revue *A Folha Nova* à savoir 1881 et 1882. Comme elle le fait remarquer, Eça de Queiroz figure parmi les premiers écrivains sollicités (n° 5 à 9 de la revue).

⁴ *Ibid.*, p. 40, les textes de l'auteur publiés par la suite sont pour la plupart issus d'articles parus dans la *Gazeta do Portugal* mais on y trouve également le conte *Singularidades de uma rapariga loira* publié dans le *Diário de Notícias* en 1874.

⁵ *A Capital 1992*, op. cit., p. 40 à 41.

lui-même, couvrir quatre numéros nécessiterait un extrait plus important. Ce qui le conduit à chercher d'autres explications :

Como o impresso de 1878 termina precisamente no momento seguinte àquele em que Artur Corvelo é informado acerca da herança que o padrinho lhe deixara, e como na lição do fragmento EE a exaltação vivida por Artur na sequência de tal informação ocupa as folhas 12v-19 –logo, ultrapassando largamente as duas páginas referidas do impresso de 1878 – estou levado a supor o seguinte : ou a) o fragmento de 1881 é uma cópia parcial do fragmento manuscrito EE, ou b) é- o da parte desaparecida [appelée *beta*], do manuscrito B, que foi para a a tipografia e serviu de modelo ao impresso de 1878, ou então c) o impresso de 1878 ia além das 80 páginas conhecidas.

Porém, como não foi possível, nem a Guerra da Cal nem a mim encontrar qualquer exemplar deste periódico, ficam apenas aqui este referência e estas suposições, aguardando-se a eventualidade do achamento dos exemplares de «A Folha Nova» que contêm este misterioso fragmento d'A Capital!¹.

Concernant l'hypothèse *a*, le texte parle de lui-même puisque, comme nous l'avons vu, c'est en amont que les quatre extraits se déploient et non dans le prolongement de la page 80 du *livrinho I*. Argument supplémentaire, si besoin est : dans la publication de *A Folha Nova*, il n'est pas question de *Cristina* alors que c'est le cas dans les pages 12v-19 du fragment E signalées par Luiz Fagundes Duarte.

Pour l'hypothèse *b*, il semble vouloir dire que la partie disparue du manuscrit de la deuxième version, à savoir le début de ce qu'il appelle manuscrit B était plus développé que l'impression de 1878, ce dont nous n'avons aucune preuve bien entendu mais en revanche, il est facile de constater que la publication de *A Folha Nova* reprend très exactement le texte du *livrinho I*. Enfin, concernant *c*, il est vrai que la partie imprimée allait plus loin que la page 80, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut mais la publication de *A Folha Nova*, s'interrompt elle, avant la fin de la page 80 du *livrinho I*. L'erreur initiale, entraînant toute cette controverse, provient donc de la déclaration de Castelo Branco Chaves via Guerra da Cal quant au fait que la publication correspondrait aux pages 79-80 du *livrinho I*.

Ernesto Guerra da Cal fait référence à une autre publication : un fragment de *A Capital*, publié le 11 octobre 1883 par le *Diário da Manhã* de Lisboa sous l'indication suivante : « Um novo livro. *A Capital*, de Eça de Queiroz ». Le journal précise que cet extrait provient d'un ancien numéro de *a Folha da Tarde* de Porto et qu'il correspond à « um novo romance que este notável escritor está escrevendo »².

Le Pr. da Cal ajoute qu'il n'a pu localiser ce numéro. Il ne s'agit pas, en tout cas de la même revue que celle retrouvée par Irène Fialho et d'ailleurs l'extrait publié, tel qu'il est décrit, ne correspond pas aux quatre publications de la *Folha Nova*. En effet, il commence à la page 33 : « Ficou petrificado quando a tia Sabina com os olhos enternecidos, lhe disse a

¹ *A Capital* 1992, *op. cit.*, p.41.

² Guerra da Cal, Ernesto, *Bibliografia Queirociana*, tome 1, *op. cit.*, p. 377 à 378.

grande felicidade »¹ et se termine page 48 : « [...] onde esquadras saudam em salvas profundas as torres d'outros séculos ».

Le Pr. Da Cal fait encore remarquer que les pages proviennent bien de l'impression inutilisée de 1878 mais il note: « [...] pero curiosamente, no incluye las numerosas correcciones y adiciones manuscritas que el autor en ellas introdujo »² ce qui signifie qu'il ne connaît que le *livrinho II* car dans le *livrinho I*, correspondant aux pages reproduites, il n'y a aucune correction de la main de l'auteur. D'autre part, le Pr. Da Cal fait allusion à Dona Genoveva en tant qu'épouse de Vasco, à Theodosio Margarido, l'ami d'Artur, tous ces noms émanant bien du *livrinho I*.

Luiz Fagundes Duarte fait allusion également à cette publication mais il apporte d'autres précisions : selon lui, cette publication du *Diário da Manhã* ne serait pas constitué d'un seul bloc mais bien de deux extraits allant respectivement des pages 33 à 37 puis 45 à 48 du *livrinho I*. Il confirme également n'avoir pu retrouver la publication d'origine à savoir celle a *Folha da Tarde*, do Porto.

C'est seulement en 1884, qu'Eça de Queiroz évoque à nouveau dans une lettre en français à son éditeur, à « *La Capitale* pour paraître prochainement »³.

Quelques mois plus tard, il écrit encore :

Eu não tenho neste momento, na forja, senão dois trabalhos : *Os Maias* que estão vendidos ao Chardron, e meio impressos; e um trabalho, que se chama *Reliquia* e que pertence à *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. *A Capital* é no estado actual uma massa informe de prosa, um grosso bloco de greda, de onde levaria muito tempo a extrair uma obra viva.⁴

Plus aucune référence à cette œuvre par la suite d'autant que Ernesto Chardron décède en 1885 à l'âge de 45 ans et que l'auteur n'a pas l'intention de poursuivre avec les nouveaux propriétaires de la maison d'édition, les contrats passés avec Chardron :

Estou quase decidido a não admitir a teoria – de que os arranjos particulares que eu fiz com o Chardron, por meio de cartas e conversas particulares – lhe sobrevivem, e passam com todas as vantagens da Librerie e todas as desvantagens minhas, para seus herdeiros ou sucessores. A meu ver, eu retomo os direitos de propriedade : – e não duvidaria mesmo plaidar este caso.⁵

Néanmoins, en septembre 1900, *A Capital* ne disparaîtra pas complètement du paysage car une dernière publication sera faite au Brésil, peu de temps après la mort de l'auteur⁶.

¹ Guerra da Cal, Ernesto, *Bibliografia Queirociana*, tome 1, *op. cit.*, p. 378. La citation est rapporté avec quelques divergences par rapport au texte initial : « Ficou petrificado quanto a Tia Sabina com olhos enternecidos lhe disse a *grande felicidade* ».

² *Ibid.*, p. 378.

³ *Correspondência*, *op. cit.*, p. 327, lettre du 20 mars 1884 à E. Chardron.

⁴ *Ibid.*, p. 336, lettre du 7 juillet 1884 à Cristóvão Aires de Magalhães Sepúlveda.

⁵ *Ibid.*, p. 375, lettre du 19 juillet 1885 à Ramalho Ortigão.

⁶ Guerra da Cal, Ernesto, *Bibliografia Queirociana*, tome 1, *op. cit.*, p. 378 à 379, paragraphe 1.303, «A Capital». *Brasil-Portugal*. Revista Quinzenal Ilustrada. Lisboa, 1900, Ano II, N° 39, 1 de Setembro, pág. 227.

D'après le Pr. Guerra da Cal le passage reproduit dans cette revue correspondrait aux pages 48 : « Artur suspirava! ..» à 52 avec la fin du premier chapitre et le texte du télégramme qu'Artur envoie à son parrain.

Luiz Fagundes Duarte confirme, à son tour, l'origine de cette publication (*livrinho I*) en indiquant simplement, sans les préciser, quelques variantes d'ordre graphique qui peuvent être attribuées au typographe du journal. Il va dans la même direction que le Pr. da Cal quant à l'hypothèse que cet envoi pourrait être le fait de l'auteur, lequel aurait promis un article au mois de janvier de la même année au directeur de la revue.¹ Néanmoins, Luiz Fagundes Duarte, se pose légitimement la question de savoir pourquoi Eça de Queiroz aurait envoyé un extrait d'un roman abandonné depuis neuf ans et surtout pourquoi avoir choisi la version initiale alors qu'il avait effectué à ce stade, de nombreuses corrections et même certaines modifications².

Quoiqu'il en soit, l'ensemble de ces publications espacées dans le temps, et à travers différents organes de presse, aura finalement rendu compte d'un bon tiers du *livrinho I* (une trentaine de pages sur 80).

3.2. O livrinho II

Cette troisième version de *A Capital* affecte surtout les deux premiers chapitres du roman, l'auteur n'ayant pas poursuivi ses efforts au-delà. Ce remaniement partiel engendre cependant de profondes mutations tant dans l'ampleur du récit (le nombre de pages est carrément doublé) que dans le profil de certains personnages. Les ondes de propagation de ces modifications peuvent sembler prévisibles mais l'évolution de quelques personnages de ce volet provincial (*Prima Cristina, Albuquerquezinho, Senhora do vestido de xadrez*) du roman n'atteint pas la dernière partie du roman ce qui laisse le champ libre à l'imagination de chacun. C'est ainsi que commentant l'arrivée de la *prima Cristina*, dernier personnage introduit dans le roman, José Maria, fils d'Eça de Queiroz, évoque : « É uma figura tocante de rapariga da provincia, Cristina, que vem pôr no todo um pouco amargo do romance, uma nota fresca de simplicidade e de doçura enternecida »³. Il ajoute même : « Sentimos logo, só com o aparecimento do seu sorriso bondoso e um pouco triste, que ela vinha alterar totalmente a curva primitiva do romance. [...] Ela seria, no fim do volume, a consoladora, o refúgio moral, a única doçura na vida do triste herói deste livro »⁴.

¹ *Correspondência, op. cit.*, tome II, p. 497, lettre du 4 janvier 1900 au Directeur de la revue *Brasil-Portugal* : « Todavia a simpatia viva que tenho pelo *Brasil-Portugal* e pelos seus directores me farão sem dúvida achar o meio mesmo através destes deveres iniludíveis, de lhes mandar algum leve artigo de fantasia ou de crítica».

² *A Capital* 1992, *op. cit.*, p.41.

³ *A Capital*, 1925, Introdução, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

Luiz Fagundes Duarte met cependant en garde contre cette tendance qu'il qualifie de téléologique consistant à achever ou modifier les œuvres laissées en chantier par leurs auteurs en extrapolant sur les intentions de l'auteur. Reprenant l'exemple de la *prima Cristina*, qualifiée dans l'introduction de *A Capital 1925* de : « um personagem, totalmente novo, que surge inesperadamente »¹, il conclut :

Mesmo sabendo o editor que o autor não terminara o texto, é capaz de «prever» o fim do texto (o texto acabado) com e sem o elemento imprevisto, avaliar as duas hipóteses de fim (o desenlace da ação, seja ele com o pleno desenvolvimento da nova personagem – imprevisto – ou sem ela – previsto), e optar por uma delas (naturalmente, como se viu e ele próprio confessa, eliminando o elemento imprevisto)².

Et il ajoute encore :

[...] previsibilidade por previsibilidade, por que não conjecturar que ela, em vez de hipoteticamente esperar por Artur na provincia, poderia ter decidido, também hipoteticamente, ir juntar-se a ele na capital, apoiando-lhe as ambições com os seus consideráveis rendimentos pecuniários e transformar-se até, quem sabe, numa *coquette* ?³

La tentation est grande en effet de faire jouer un rôle à cette cousine si attachée à son cousin mais si l'on se souvient de la fin tragique de *Eugénie Grandet* de Balzac, évoquée plus haut, il y a une autre solution à entrevoir qui serait un retour, cette fois-ci couronné de succès d'Artur à Lisbonne avec pour corollaire l'oubli total de la cousine *Cristina*⁴.

La forme de cette troisième version est profondément originale et apporte des renseignements précieux sur la façon de travailler de l'écrivain mais elle n'aurait pu, telle quelle, malgré certains fragments entièrement recopiés, être acheminée vers la typographie. En effet, les rajouts au crayon, de part et d'autre de chaque feuillet, rendent la lecture, pour ne pas dire le déchiffrement, extrêmement complexe au regard de l'usure du support⁵.

La partie imprimée est utilisée jusqu'à la page 69 seulement, les dernières pages ayant été barrées, supprimées et surtout entièrement réécrites. Il manque également les quatre premières pages ainsi qu'une quinzaine de pages entre les pages 22 et 37 dont on sait, d'après ce que rapporte Lopes d'Oliveira, que l'auteur était capable d'en offrir quelques unes à ses

¹ *Ibid.*, p. 28.

² Fagundes Duarte, Luiz, *Os Palácios da Memória* (Ensaio de Crítica Textual), *A Maldição d'A Capital!*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019, p. 205.

³ *Ibid.*, p.206.

⁴ Balzac, Honoré de, *Eugénie Grandet*, op. cit., p. 208 à 217: Eugénie Grandet apprend que son cousin Charles à qui elle a prêté de l'argent pour partir aux Indes et qu'elle attend de nombreuses années, est de retour et va se marier avec une autre sans le lui dire.

⁵ C'est pourquoi, nous utiliserons comme référence l'édition critique de *A Capital 1992*.

amis¹. Outre les ajouts de part et d'autre du texte, différents fragments entièrement rédigés s'intercalent dans le texte, augmentant chaque fois davantage le volume de ces deux premiers chapitres.

Fragment A : ce fragment très court n'occupe qu'une seule page étroite, signalée d'abord sur le volet droit de la page 17, s'intercalant entre cette dernière et la page 18. La modification apportée dans cet extrait concerne l'histoire de ce compagnon de Coimbra, amoureux de sa cousine et prénommé *o Pote-sem-alma* donnant lieu à un épisode burlesque accompagné d'une parodie d'un poème de Tennyson. Il remplace le doux garçon des Iles à qui Artur lisait ses premiers poèmes dans *o livrinho I*.

Fragment B : 15 pages recto-verso. Il est signalé au bas de la page 21 du *livrinho II* et remplace les pages 22 à 37. Il comporte d'importantes modifications que nous développerons plus loin à savoir l'arrivée d'un nouveau personnage, *a prima Cristina* et l'évolution d'un autre protagoniste, *Albuquerquezinho*.

Fragment D : 7 pages qui s'insèrent entre la page 59 et la page 60 à savoir le chapitre II du *livrinho II*. Ce passage concerne en grande partie les rêveries d'Artur sur Lisbonne et correspond au déplacement des pages 48 et 49 du *livrinho I*.

Fragment E : de loin le plus long : 22 pages annoncées au bas de la page 69, qui remplacent les dix dernières pages du chapitre II et couvrent également le début du chapitre III du *livrinho I*. La modification apportée concerne le projet d'Artur de s'intégrer à Oliveira d'Azeméis, d'y devenir célèbre en fondant un journal, en tentant d'entrer à l'Assemblée et va jusqu'à l'arrivée à Lisbonne. Mais la modification la plus importante se situe au niveau des personnages.

A Prima Cristina

Comme nous l'avons déjà évoqué, l'introduction de ce nouveau personnage n'excédant pas le chapitre II, a posé d'énormes problèmes aux héritiers lors de la publication du roman en 1925. Les regrets d'être obligés d'en faire abstraction pour maintenir la cohérence de l'œuvre, furent tels que D. Maria, la fille d'Eça de Queiroz, copia l'intégralité des passages concernant cette cousine peut-être avec l'intention d'en faire, un jour, une publication séparée.

La première entrée en scène de *a prima Cristina*, telle qu'elle apparaît aux yeux d'Artur, n'est, à vrai dire, pas très flatteuse :

Artur atarantado, seguiu-a pela escada íngreme. Ela subia devagar, apanhando um pouco ao lado o vestido de barege negro : as suas mãos pareciam grossas e ásperas a Artur, que ansiava as mãozinhas pálidas, moldadas só para acariciar toda : ela era pequenina e gorda; tinha pelos

Lopes d'Oliveira, *op. cit.*, p. 155 : « Das 80 páginas, que foram impressas, desse primeiro volume das *Cenas Portuguesas* [...] possuo a primeira folha, de 16 páginas, que me foi oferecida em 1903 pelo Sr. Doutor Bernardino Machado. Dera-lhe Eça de Queiroz, um dia em que se encontraram no comboio. Para que não deixasse de a ler, Eça abriu-a, por não terem canivete ou lápis, com a ponteira da sua bengalinha – rindo! »

ombros uma manta de lã negra; o seu andar pesado, que pisava fortemente os soalhos, era para ele como a evidência desagradável da sua natureza prosaica e material : só lhe admirava os cabelos, duros, rebeldes, enchendo a larga rede dum rica massa lustrosa¹.

L'opposition entre le vêtement austère de Cristina, les couleurs sombres, les grosses mains, la marche pesante, tout l'aspect terre à terre du personnage s'oppose à la vitalité de la chevelure, prise dans un filet mais recélant une énergie, une liberté et même une sensualité retenue. Néanmoins, pour Artur, qui la voit à travers le prisme de son idéal romantique, elle n'a rien de séduisant.

Achava-a estúpida, e feia, – com as suas grossas mãos acariciando eternamente o gato gordo, os ombros roliços de plebeia forte, e até o cabelo lhe parecia agora dum dureza rústica. Pensou noutras mulheres, de fina superioridade intelectual, a amante do Marçal que nas cartas lhe citava Lamartine, sobretudo a senhora de olhos árabes da Calçada, cujo oval pálido era como a mesma expressão dum alma romântica. E amou-a naquele momento, tomado dum ternura pela sua cinta fina de palmeira nova, e a sua testa dum marfim puro, – que agora, no contraste com a prima grossa e vermelha, lhe fazia sussurra pela alma as ternuras adormecidas...E com melancolia, pensou nos homens a quem fora dado amar George Sand.²

Cependant, si Cristina est dépourvu de romantisme au point de ne pas comprendre son goût pour la littérature, elle est pourvue d'autres qualités. Elle est gaie par exemple : « E até Cristina, pareceu a Artur mais bonita, com uma corzinha que lhe subia ao rosto, e o riso todo feliz que lhe punha duas covinhas na fa rechonchuda »³. De nature généreuse et sensible, elle aime les animaux, le chat de la maison d'abord mais également la basse-cour dont elle s'occupe pendant que les goûts d'Artur le portent plutôt vers des animaux fantasmés: « Gostava de ter um cão da Terra Nova, ou de S. Bernardo. Mas no que tinha gosto, era ter um leão domesticado »⁴. De nature généreuse, elle s'intéresse aux autres et cherche à leur venir en aide. Elle s'attendrit sur également sur les enfants, toutes qualités que l'auteur a souvent soulignées et même privilégiées :

É uma vizinha. A pobre mulher tem dois pequerruchos, e vai, secou-lhe o leite... E são tão pobres..Tenho de lhe levar as sopas de leite às criancinhas...E cedo, pobres anjinhos, estão a espera delas toda a noite, e abrem cada boquinha...– E ficou a olhar para Artur, movendo os beiços, com olhos em que parecia subir, a névoa dum lágrima⁵.

Dans *A Tragédia da Rua das Flores*, lorsque Madame de Molineux bouscule un enfant dans l'escalier, l'oncle de Victor lui fait remarquer : « É necessário ter o coração bem duro,

¹ *Livrinho II, fragment B*, p. 3v.

² *Ibid.*, p. 6v.

³ *Ibid.*, p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 5v.

⁵ *Ibid.*, p. 7v.

para se dar com o pé numa criança »¹. Artur de son côté est attendri lorsqu'il suit dans la rue, la *senhora do vestido de xadrez* donnant la main à un enfant et faisant l'aumône à un mendiant.

La cousine Cristina est également une maitresse de maison accomplie : « Cristina, que era a governante, com o seu molho de chaves à cinta, estava para a cozinha, ou com a costureira que vinha trabalhar aos dias, ou no patio com a criação »². Elle ne comprend pas d'ailleurs qu'Artur ne s'intéresse pas à la propriété et perde son temps à lire et écrire :

Mas foi sobretudo Cristina que o indignou, dizendo-lhe que em lugar de perder o tempo com pieguices, devia entreter-se indo à fazenda olhar pelas terras, tirar as contas aos caseiros. As tias queixavam-se de que ele não tomava interesse nenhum pela quinta. Ele no fim era o único homem da casa. O Albuquerquezinho, esse, estava a bordo da sua fragata. E no fim, não era preferível a todos os versos do mundo ir ver as pomares, as casas, os celeiros, a criação, as colheitas?

– Eu não tenho nada com isso, exclamou Artur bruscamente. Eu não sou proprietário! A fazenda é tua. Nunca me há-de pertencer... Cebo para a terra³.

L'incompréhension est réciproque. De son côté, Artur n'adhère pas aux goûts rustiques de Cristina :

E detestava então a prima Cristina, por ela não ser a natureza poética, que os seus gostos reclamavam. Perdoar-lhe-ia a cinta grossa, as mãos escarlates, inchadas de frieiras no Inverno – se ela tivesse a alma de Elvira, de Graziela, ou de Lélia. Mas quê, uma criada, ocupada dos poleiros das galinhas, das medas de milho e com o amor aldeão à terra, vendo no campo a utilidade – nunca a poesia e a égloga !⁴

Mais Cristina, petit à petit, comprend mieux les causes de l'éloignement d'Artur. Elle en tombe bien entendu amoureuse et s'occupe de lui avec une ferveur ce qui n'est pas sans rappeler le personnage d'Eugénie Grandet⁵ :

Ela compreendia este desdém intelectual, e sofria : sentia, por instinto, que para o interessar devia ser pálida, delgada, e enternecer-se com o luar : mas de balde se apertava, era sempre *gordalhufa* como dizia o Albuquerquezinho; e a Lua só lhe representava a influência regularizado da humidade ou das secas; então para compensar estas inferioridades, eram desvelos ansiosos – tratando da sua roupa branca como uma devota dos paramentos da capela; passando manhãs na cozinha, a fazer *os petiscos* de que ele gostava .

¹ *A Tragédia da Rua das Flores 2018; op. cit.*, p. 88.

² *Livrinho II*, fragment B, p. 8v.

³ *Ibid.*, p. 40, volet gauche.

⁴ *Ibid.*, p.41, volet droit.

⁵ Balzac, Honoré de, *Eugénie Grandet, La Comédie Humaine*, tome VIII, Paris, Edition Rencontre, 1965, p. 92 : cf. les soins dont Eugénie Grandet entoure son cousin : «Après deux heures de soins, pendant lesquelles Eugénie quitta vingt fois son ouvrage pour aller voir bouillir le café, pour aller écouter le bruit que faisait son cousin en se levant, elle réussit à préparer un déjeuner très simple, peu coûteux mais qui dérogeait terriblement aux habitudes invétérées de la maison».

Era um culto : e Artur não o sentia, muito alto no azul, como um Deus distraído¹.

De fait, au moment du départ d'Artur pour la capitale, elle ne peut cacher ses sentiments. Il est probable que son cousin en prend également conscience, même si le moment ne s'y prête guère, la joie qu'il ressent à la perspective de son départ pour Lisbonne occupant entièrement son esprit :

Mas Cristina não aparecia : então Artur galgou os degraus, encontrou-a em cima no patamar, tremendo toda, agarrada ao corrimão.

– Até a volta, Cristina.

Ela deu-lhe um beijo, nos lábios, com um soluço que a sacudiu – e ficou-lhe nos braços, pálida como a cal, quase desmaiada.

– Então Cristina ! Oh filha...².

Cette évocation des amours entre cousins n'est pas une nouveauté dans l'œuvre d'Eça de Queiroz. Déjà dans *O Primo Basílio*, Luisa a eu un premier amour pour Basílio quand ils étaient jeunes :

Fora o seu primeiro namoro o primo Bazilio ! Tinha ela então dezoito anos ! Ninguém o sabia, nem Jorge, nem Sebastião...De resto fora uma criancice : ela mesmo, às vezes, ria, recordando as pieguices ternas de então, certas lágrimas exageradas !³.

L'auteur aurait, semble t-il, connu également une aventure semblable avec une cousine qui s'appelait étrangement Cristina. Il se rendait en effet souvent comme le raconte Thomaz d'Eça Leal, cfcf. chez son oncle, Afonso Tavares de Albuquerque (coïncidence ou pas ?), en particulier l'été à la plage de Póvoa de Varzim. Lorsque sa cousine Cristina avait quinze ans et lui-même était étudiant à Coimbra, une amourette naquit entre eux à laquelle le père de la jeune fille se hâta de mettre fin non seulement en raison de leur proche parenté mais plus probablement à cause de la légèreté supposée ou réelle du jeune homme à cette époque.

Outre le rapprochement significatif entre le nom de la cousine et celui d'Albuquerque, on relève dans le récit, l'apparition d'un superbe chien de Terre-Neuve donné à une autre de ses cousines (Aurora) par un officier de marine britannique.

L'épisode d'une jeune fille de quinze ans, courtisée par un étudiant de Coimbra, au bord de la mer, est bel et bien également conté dans *O Crime do Padre Amaro* : « Amélia tinha então quinze anos, mas era já alta e de bonitas formas »⁴. De son côté, l'étudiant est plus âgé :

¹ *livrinho II*, p. 63, deuxième partie volet droit..

² *livrinho II, fragment E*, p. 18v.

³ *O Primo Basílio, op. cit.*, p. 19.

⁴ *O Crime do Padre Amaro, op. cit.*, p.82.

Chamava-se Agostinho, ia frequentar o quinto ano de Direito na Universidade. Era um moço delgado, de bigode castanho, pêra, cabelo comprido deitado para trás, e lunetas: recitava versos, sabia tocar guitarra, contava anedotas de caloiros, fazia partidas, e era famoso na Vieira, entre os homens, por saber conversar com senhoras¹.

Dans un tel contexte, on n'est guère étonné de retrouver d'autres ingrédients similaires : l'apparition du poète Carlos Alcoforado « muito fatal, muito olhado, [que] passeava só, soturno, junto da vaga, seguido por seu terra-nova »². Ce recyclage des mêmes éléments permet certainement à l'auteur de restituer un climat familial fait des premières amours en bord de plage dans un cadre familial sur fond de poésie et de chiens, à la fois familiers et exotiques.

Albuquerquezinho

Il est construit en opposition avec la cousine Cristina : plus celle-ci démontre qu'elle a les pieds sur terre, plus lui-même s'éloigne de la réalité. Il était en effet au départ un ami du père d'Artur, raisonnable au point de servir de conseiller amical aux deux tantes et suffisamment autonome pour vivre chez lui en tant que riche propriétaire, père d'ailleurs de Teodósio dans *FI*. Dans cette dernière version, il est un ami du père de Cristina. Une fois veuf, et toujours riche, il commence à perdre la tête mais pas au point d'aller à Rilhafoles³. Il évolue, pour ne pas dire, il dérive, vers un personnage dépendant, proche de la folie avec ses patiences et ses fantasmes maritimes. S'il est fou ou plus simplement faible d'esprit, il n'est cependant pas dangereux⁴. Cristina d'ailleurs, n'hésite pas à le qualifier de *santo*⁵ et demande même à Artur de faire semblant d'entrer dans sa folie ce qu'Artur accepte volontiers : « Não te rias, mas queria-te pedir uma coisa. Quando falares ao Albuquerquezinho chama-lhe *senhor Almirante* »⁶.

Ainsi à mesure que le monde, autour d'Albuquerquezinho se rétrécit, à commencer par le diminutif appliqué à son nom, puis avec les petits bateaux chargés de soldats de plomb sur un petit étang, son emprise sur la maison grandit et « um sopro de loucura parecia correr, naquele andar da casa » rejoignant ainsi le monde de la poésie dans laquelle s'enferme

¹ *Ibid.*, p. 83.

² *Ibid.*, pp. 82 à 83.

³ L'hôpital psychiatrique de Rilhafoles, fondé en 1848, est le plus ancien du Portugal. *Livrinho II*, fragment B, p.4.

⁴ Coimbra Martins, António, op. cit., p. 300 à 302, traite *Albuquerquezinho* de « curioso personagem que Eça não tirou de Balzac e, todavia, está muito longe de ser inteiramente original [...] Não se parece com D. Quichote, porque é antes covarde e egoísta como Sancho. Não tem sequer o pitoresco e a coerência, exigente nos pormenores de um Tartarin de Tarascon, que à noite, se dirige ao círculo, armado até aos dentes de pistolas e facas de mato. A sua mania é mais caseira. Lembra antes, e de uma maneira flagrante, aquele presidente tocador de corneta, que dá tremendos assaltos pela escada do salão ao primeira andar, e vive também na casa burguesa e provinciana de duas irmãs decrepitas, na comédia *Arsenic and old laces*, que vimos em Portugal, na versão cinematográfica de Frank Capra. As referidas personagens do nosso romance e desta comédia deve haver um antepassado comum ».

⁵ *livrinho II*, fragment B, p.4.

⁶ *Ibid.*, p.4v.

également Artur pendant que le reste de la maison s'efforce de poursuivre des occupations plus quotidiennes : « [...] as tias faziam a sua meia, o gato branco dormia à resta pálida do sol de Novembro, e no pátio Cristina, erguendo a cada momento os olhos para a janela do primo, visitava a criação, seguida do koé-koé dos seus patos »¹.

Dès lors, il apparaît évident que la seule à tenir les clés ainsi que la solidité et la bonne marche de la maison, ne peut être que la *prima Cristina* avec son courage et son abnégation. Ce qui déséquilibre la publication de 1925 c'est précisément le fait que les héritiers aient conservé la dernière évolution d'Albuquerquezinho, pris par sa folie, tout en retirant le personnage de Cristina, élément stabilisateur. Dès lors il n'y a plus de contrepoids à la folie d'Albuquerquezinho, les tantes d'Artur, personnages secondaires, n'ayant pas la possibilité de contrer les égarements de leurs locataires que ce soit Artur égaré dans ses rêves littéraires ou Albuquerquezinho avec son obsession maritime (même si, comme nous l'avons noté antérieurement, une partie des interventions de Cristina soit attribuée à la *tia Sabina* dans l'édition de 1925).

A senhora do vestido de xadrez

Elle subit également quelques modifications tout d'abord vestimentaires : « Era uma senhora, com um vestido de praia, de flanela azul, que se debruçara à portinhola dum wagon de primeira classe; tinha um livro fechado na mão; e o seu chapéu pequenino, todo de penas, parecia o peito roliço duma ave negra »².

À noter que dans *O Crime do Padre Amaro*, Amélia lorsqu'elle séjourne à la plage de Vieira « saía então da barraca com o seu vestido de flanela azul, a toalha no braço, tiritando de susto e de frio [...] »³. Il semble que cette tenue soit le vêtement de plage approprié ce qui semble indiquer que la mystérieuse inconnue revient d'un séjour balnéaire (nous sommes au mois d'octobre) à Espinho où le train a pris du retard comme l'indique le chef de gare : « [O comboio] vem sempre atrasado aos sábados...É a demora em Espinho »⁴. Ce changement dans le costume de la belle inconnue rend toutefois caduque l'interprétation de Lucette Petit qui déclare :

Définie par une périphrase vestimentaire, la belle inconnue de *A Capital* – et qui le restera jusqu'à la fin – est « a senhora do vestido de xadrez ». Cette appellation symbolique que lui confère Artur, est en même temps une personnification de son échec (*xadrez* étant à la fois le tissu à damiers ou écossais et le jeu d'échecs)⁵.

¹ *livrinho II*, , p. 51, volet gauche..

² *livrinho II*, p.8 plus ajout volet droit

³ *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Livros do Brasil, 9ème édition, s.d., p. 83.

⁴ *livrinho II*, p.6, volet gauche

⁵ *Le Champ du Signe dans le Roman Queirosien, op. cit.*, p. 227.

Dans le *livrinho I*, figuraient d'autres éléments qui sont supprimés: « Era uma senhora, com um vestido de xadrezinho, que se debruçara à portinhola d'un wagon de primeira classe; tinha um livro fechado na mão, calçada numa luva *gris-perle*; e no seu chapéu arqueava-se, com graça, uma pena negra de gallo »¹.

Le gant gris-perle, signe d'un raffinement et d'un certain statut social, disparaît dans la nouvelle version. Le chapeau ne s'orne plus d'une seule plume : il est remplacé par un oiseau noir ce qui introduit, à présent, une dichotomie entre la pureté du visage de l'inconnue et ce volatile noir «de peito roliço» qui évoque un pigeon mais qui peut également laisser passer une note équivoque. D'autant que si le pigeon ou la colombe, sont un symbole de pureté lorsqu'ils sont blancs, l'image est détournée dans le cas d'un oiseau noir².

L'auteur était coutumier de ces paradoxes et de ces oppositions. Ce détail, insignifiant en apparence est renforcé par la lettre tombée sur le quai de la gare et qu'Artur s'empresse de ramasser. Attribuée à la Sra. Baronesa de Pedralva, elle commence par : « Minha querida Clara »³, prénom qu'Artur lui donnait déjà dans *FI* de façon aléatoire. Nous reviendrons sur la charge symbolique de ce prénom utilisé plusieurs fois dans l'œuvre d'Eça de Queiroz comme nous l'avons déjà indiqué⁴. Mais la lettre se poursuit dans un style qui semble assez commun par rapport au statut d'une baronne (si l'on se fie aux indications de l'enveloppe et si l'on admet le fait que la lettre trouvée sur le quai appartient bien à l'inconnue).

O Baptizado d'Artur

Cette dernière version de *A Capital* nous fournit l'opportunité de revenir sur un document déjà évoqué mais dont la place dans l'ensemble des manuscrits est sujette à caution. Rappelons que dans ce domaine les avis divergent comme nous l'avons déjà souligné dans la première partie de ce travail. Ce texte isolé peut, comme cela a été suggéré, être pris en compte au titre d'un brouillon initial (Luiz Fagundes Duarte) ou d'un texte inégalement élaboré qui pourrait être placé en tête du roman (Carlos Reis - Maria Rosário Milheiro). Mais, en réfléchissant à son utilité, (pourquoi en effet Eça de Queiroz aurait rajouté ce texte aux deux premiers chapitres déjà extrêmement retravaillés ?), il ressort que c'est la première fois que l'on entend parler de trois sœurs. Dans la première version (*FI*) puis la deuxième (*livrinho I*), elles n'étaient jusqu'à présent que deux et nous avons antérieurement attiré l'attention sur le rôle symbolique de deux sœurs à travers d'autres œuvres d'Eça de Queiroz (*A Illustre Casa de Ramires*, *O Crime do Padre Amaro*). D'autre part, l'émergence de *a prima*

¹ *livrinho I*, p. 8.

² L'auteur utilisera plus tard dans *A Cidade e as Serras*, op. cit.,

³ *livrinho II*, p. 53, volet droit.

⁴ Pour rappel dans *A Tragédia da Rua das Flores* mais également dans *A Correspondência de Fradique Mendes* avec les quatre lettres à Clara.

Cristina n'est accompagnée d'aucune explication. On peut simplement, par déduction comprendre qu'elle ne peut être la fille de Ricardina, restée célibataire ni celle de Sabina qui a eu une histoire d'amour sans suite dont il ne reste qu'un poème¹. On peut penser que c'est la nécessité de fournir un lien familial à la *prima Cristina*, qui justifie la présence de cette troisième sœur même si son passage dans le roman est des plus brefs :

Foi então que [Artur] se lembrou das tias, que nunca vira e que viviam em Oliveira de Azeméis. Eram duas, Ricardina e Sabina; a mais velha, a tia Loló, morrera tísica um ano depois do marido, e deixara uma filha, a priminha Cristina; vivia em Oliveira, com as duas senhoras, e às vezes recebiam-se em Ovar notícias das suas doenças, feridas nas pernas, humores nos ouvidos, uma degeneração de raça escrofulosa².

Ou encore :

[...] seu bisavô paterno, que se conservara na tradição dos filhos como uma glória doméstica, mas de vida , pertencera em Lisboa ao grupo de poetas parasitas, que se entusiasmavam platonicamente nos botequins por Mirabeau e Robespierre, [...] Já velho, começara ainda a traduzir em verso as *Ruínas* de Volney, e os seus manuscritos inéditos eram propriedade duma das netas, que casara em Oliveira de Azeméis e levava para a sua companhia as duas irmãs mais novas, Ricardina e Sabina³.

Si l'on admet le bien-fondé du lien entre les trois sœurs et la *prima Cristina*, *O Baptizado D'Artur* apparaît donc très logiquement lié à la troisième version (*livrinho II*). D'autres arguments viennent appuyer cette thèse : on retrouve dans *O Baptizado d'Artur* la même configuration généalogique que dans le *livrinho II* (et quasiment les mêmes phrases) à partir de l'arrière grand-père qui se prénomme Elmano :

Mais tarde tornou-se jacobino; usava ao chapéu fitas de liberdade e ia para [...] entusiasmar-se platonicamente por Mirabeau e Robespierre [...] Já velho, viuvo, começou a traduzir em verso as *Ruínas* de Volney [...] Tancredo (o filho) esse foi também um liberal, um devoto da Constituição de 1820 [...] Tinha tido tres filhas. A mais velha casou rica em Oliveira de Azeméis, levando para a sua companhia as irmãs Sabina e Ricardina, célebre pela sua beleza de [...], um rosto mimoso e tocante. E o seu filho único é Manuel Corvello⁴.

Mais par un curieux renversement (ou une distraction de l'auteur), c'est Ricardina ici, qui semble s'arroger le privilège de la douceur et de la beauté, qualités qui étaient jusque'à présent l'apanage de sa sœur Sabina. Sur les trois sœurs, la mère de Cristina, Loló, pourvue de la fortune la plus importante ainsi que de la maison, suite à son riche mariage, a fait de

¹ Dans le *livrinho I*, Sabina a été mariée mais le mari est mort du choléra et leur fils, Carlos, de la maladie du croup au berceau (p. 24 à25).

² *livrinho II*, p. 20, volet droit.

³ *Ibid.*, p.11 à 12.

⁴ *O Baptizado d'Artur*, p. 6 à 6v.

Cristina, une héritière ayant à gérer tout un domaine. D'autres détails secondaires sont encore à noter: les deux amis du père d'Artur assistent à la cérémonie : le Dr. Silveira, « tão celebre pello seu folhetim no *Campeão d'Aveiro* e que era o padrinho por procuração [...] ». Ce qui introduit le personnage du parrain dont le rôle, tel un *deus ex machina*, sera décisif pour le destin d'Artur mais renforce le sentiment que, semblable à l'Arlésienne¹, il n'apparaît jamais. Assistent également à la cérémonie le Dr. Delegado ainsi que son épouse D. Margarida.

Sur un plan symbolique, les trois sœurs se penchant sur un berceau (indifféremment celui de Cristina et par l'intermédiaire de celle-ci, sur celui d'Artur) ne sont pas sans suggérer l'image des fées bienfaitrices des contes de Charles Perrault mais également les Parques gréco-romaines dont elles sont issues et dont les caractéristiques épousent le profil des trois tantes d'Artur :

- Clotho, (Nona chez les romains) est celle qui tisse le fil de la destinée, qui donne la vie. Ce peut donc être la plus vieille, celle qui s'est mariée et qui a donné naissance à Cristina.
- Lachesis (Decima) déroule le fil de la vie, elle est appelée la réparatrice : c'est Sabina, la plus douce qui s'efforce de réparer tout ce qui va mal dans la vie de son neveu.
- Atropos (Morta) l'inflexible, celle qui coupe le fil de la vie : la plus dure et la plus sèche, Ricardina.

Le texte se divise en deux parties : la première est la description détaillée de la sortie de la chapelle S. Joaquim à Ovar où s'est déroulé le baptême, suivie du parcours dans la vaste calèche des Peixotos, jusqu'à la maison de Manuel Corvello où attend la mère du bébé, appelée également Carlota (Loló comme la mère de la *prima Cristina*)), mais on connaît le peu d'attention que l'auteur prêtait à l'utilisation des prénoms. Elle se termine par le début du repas de fête. Toute cette partie est mise en scène de façon très vivante, émaillée de dialogues faisant intervenir plusieurs personnes et rompant de cette manière avec le côté un peu fastidieux de la généalogie des Corvelos². La deuxième partie commence par : « O pequeno chamava-se Artur. Todos os Corvellos tinham tido sempre nomes romanescos »³.

Concernant la place qu'aurait pu occuper ce texte, on peut dire qu'il peut s'inscrire sans difficulté notoire au chapitre I, après le retour d'Artur de la gare et avant (ou à la place de) la phrase : « Artur tinha então vinte e três anos »⁴, précédant l'histoire de la famille Corvello.

Placer ce texte en tête du roman comme cela a été suggéré par Carlos Reis et Maria Rosário Milheiro, aurait pour résultat de mettre à mal un symbole important pour la signification du roman à savoir le thème du voyage représenté par l'épisode de la gare avec l'arrivée du train pour Lisbonne concrétisant tous les espoirs d'Artur. Quant à l'hypothèse d'y

¹ *L'Arlésienne*, nouvelle d'Alphonse Daudet, regroupée ensuite dans les *Lettres de mon Moulin*, est devenue une expression populaire servant à désigner une personne qui n'arrive jamais.

² *O Baptizado de Artur*, p. 1 à 5.

³ *Ibid.*, p. 5v.

⁴ *livrinho II*, p. 11.

voir un brouillon initial de *A Capital* (Luiz Fagundes Duarte), elle devient caduque dès lors que l'on admet le lien entre la troisième sœur et la *prima Cristina*, lien qui justifie de rattacher *O Baptizado de Artur* avec cette dernière version du roman.

3-3. Évolution du personnage féminin

Dans la préface de *A Capital*, José Maria, fils du romancier, commente ainsi l'apparition de la *prima Cristina* : « [...] Um personagem [...] totalmente novo, surge inesperadamente. É uma figura tocante de rapariga da provincia, Cristina, que vem pôr no todo um pouco amargo do romance, uma nota fresca de simplicidade e de doçura enternecida »¹.

Réduire la *prima Cristina* aux qualificatifs de simplicité et de douceur donne une approche assez sommaire de la personnalité de la jeune fille. De fait, Cristina est bien plus que cela : c'est, comme nous l'avons déjà souligné, une personne forte, responsable et gaie, l'anti *Emma Bovary* en somme. Elle a les pieds sur terre et se moque des envolées lyriques de son cousin qu'elle qualifie de « pieguices »². Elle souhaiterait qu'il s'investisse davantage dans la vie pratique, qu'il partage avec elle les responsabilités familiales, propositions qu'Artur repousse brutalement : « Eu não tinha nada com isso, exclamou Artur bruscamente. Eu não sou proprietário ! A fazenda é tua. Nunca me há-de-pertencer... Cebo para a terra »³. Intellectuellement, elle n'a certes pas bénéficié d'un enseignement poussé, situation fréquente à l'époque pour les filles, mais, elle fait preuve, en revanche, d'une authenticité et d'une honnêteté intellectuelle supérieure à celle de son cousin en n'affectant pas, comme lui, de connaître ce qu'elle ignore : « Havia de ouvir Meyerbeer, Weber, Bach ... – [Artur] disse, citando os nomes de músicos que lera nos livros do Teodósio, e admirava de tradição, como almas transcendentas »⁴. Cristina, de par la cohérence de sa personnalité échappe à la dichotomie entre : « [...] o prestígio que aureola (o indivíduo) e a interior vacuidade, entre a gravidade e a banalidade do que diz [...] »⁵ tellement fustigée chez les protagonistes queiroziens. Elle n'hésite pas à déclarer à propos des romans que lui prête D. Galateia « Enfastiei-me... É uma trapalhada, e depois, são todos mentiras... »⁶ et ne montre guère plus d'indulgence envers la musique : « Gosto, mas... Parece-me estúpido estar ali a martelar valsas... Para-tá, tá-tá... »⁷ ce qui révolte Artur.

¹ *A Capital* 1925, op. cit., p. 28.

² *livrinho II*, fragment B, p. 7.

³ *Ibid.*, p.40, volet gauche.

⁴ *Ibid.*, fragment B, p. 6.

⁵ Sacramento, Mário, *Eça de Queirós, Uma Estética da Ironia*, op. cit., p. 111.

⁶ *Ibid.*, fragment B, p. 6.

⁷ *Id.*

A partir de là, déclarer que la *prima Cristina* est une personnalité « totalement nova »¹ apparaît comme une hypothèse vraisemblable tant elle se différencie, non seulement de son cousin, mais également des figures féminines des deux premières versions qui sont, selon la formule de Proudhon², des ménagères (Sabina, Ricardina, D. Galateia) ou des prostituées (Aninhas, Concha, Mercedes) exception faite de la *senhora do vestido de xadrez*, trop idéalisée pour entrer dans une de ces catégories. Cristina surgit dans *A Capital* pour remplir un rôle que personne n'occupait jusqu'à présent, celui d'une provinciale indépendante et active. Elle ne s'inscrit pas davantage dans la lignée des héroïnes précédentes, Amélia ou Luisa présentées comme faibles, influençables, rêveuses, incapables de prendre des initiatives. Amélia est sous la complète domination du Padre Amaro, Jorge protège Luiza dans *O Primo Basilio* et c'est même cet aspect là de son mari que Luiza apprécie particulièrement :

E sem o amar, sentia ao pé dele como uma fraqueza, uma dependência e uma quebreira, uma vontade de adormecer encostada a seu ombro, e de ficar assim muitos anos, confortável, sem receio de nada [...] Era o seu tudo – a sua força, o seu fim, o seu destino, a sua religião, o seu homem !³

De fait, à travers les personnages d'Amélia ou Luísa, l'auteur attaque l'éducation des femmes en cette deuxième moitié du XIXe⁴. En choisissant deux modèles représentatifs de la bourgeoisie portugaise : « a dona de casa e a beata, a casada e a solteira »⁵, imprégnées de lectures romanesques (Luísa) ou de religion (Amélia), Eça de Queiroz met en scène deux personnes totalement dépendantes « uma meia-pessoa, sem identidade, e eternamente dependente da autoridade masculina »⁶.

On peut deviner en filigrane l'influence de Proudhon, auteur prisé du groupe du *Cenáculo*⁷, qui s'en prenait non seulement à l'éducation mais allait jusque'à incriminer la nature même de la femme en déclarant : « La femme est un diminutif de l'homme, à qui il manque un organe pour devenir autre chose qu'un éphèbe [...] Délicatesse du corps, tendresse des chairs, ampleur des mamelles, des hanches, du bassin ; en revanche, étroitesse et compression du cerveau »⁸.

¹ *A Capital* 1925, op. cit., p. 28.

² Proudhon, Pierre-Joseph, *La Pornocratie ou les Femmes dans les Temps Modernes*, Paris, A. Lacroix et Cie Éditeurs, 1875, p. 67 : «Courtisane ou ménagère, pas de milieu».

³ *O Primo Basilio*, op.cit., p. 23.

⁴ *Correspondência*, op. cit., p.18, Luisa est décrite comme « a senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual [...] arrasada de romance, lírica, sobre excitada no temperamento pela ociosidade [...], lettre à Teófilo Braga du 12 mars 1878.

⁵ Dantas, Francisco José Costa, *A Mulher no Romance de Eça de Queiroz*, São Cristovão, SE: Editora UFS, Fundação Oviedo Teixeira, 1999, p.48.

⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷ *Notas Contemporâneas*, op. cit., « Um Génio que era um Santo », p. 268.

⁸ Thibault, Isabel, Onfray, Michel, *Pierre-Joseph Proudhon, l'Anarchie sans le Désordre*, Paris, Editions Autrement, 2017, p.147.

Au vu de ces influences littéraires, on peut s'étonner, à juste titre, de voir se détacher du lot cette figure féminine différente, autonome, femme de la campagne suffisamment compétente pour être capable de gérer ses affaires, prendre en charge sa famille (ses tantes) mais également Albuquerquezinho qui ne peut se débrouiller seul même si Luiz Fagundes Duarte, la présente sommairement « [...] como a encarnação da jovem herdeira da burguesia rural da época : rapariga simples, bondosa, trabalhadeira, pouco culta »¹.

Héritière, elle l'est sans conteste, bénéficiant d'une certaine fortune léguée par son père, comme nous l'avons vu dans *O Baptizado de Artur*. Propriétaire d'une maison, des terres qui vont avec, elle gère tout cela avec fermeté. Généreuse et travailleuse, elle l'est tout autant, attentive à son entourage, elle s'occupe de son cousin un peu comme on veille sur un enfant, cherche à le nourrir convenablement et avec ce qu'il aime, à dormir à des heures régulières. Elle lui assure tout le confort possible en lui prodiguant une affection qui évoluera vers l'amour. Mais Artur n'apprécie pas à leur juste valeur, les soins dont l'entoure sa cousine :

[Artur] torcia sombriamente o buço, importunado ainda, com os olhinhos da prima sempre postos nele com uma inquietação de cão fiel : todo o cuidado dela era que o primo estivesse confortável : se ele chegava a cadeira para a mesa – era alguma corrente de ar que lhe vinha da janela ? Se ele encostava a testa à mão – doía-lhe a cabeça ?².

Peu cultivée a déjà été également signalée ce qui ne l'empêche pas d'être intelligente et pragmatique. Tous ces attributs ébauchent un portrait de la *prima Cristina* qui présente une curieuse analogie avec un courrier qu'Eça de Queiroz adressait à son ami Ramalho Ortigão précisément au moment où il écrivait *A Capital* :

Eu não tenho hoje, pelo casamento, aquele horror de outrora, comparável ao horror do Cavalo selvagem pela manjedoura. Bem ao contrário : tenho corrido tanto pelos descampados da sentimentalidade, que uma manjedoura confortável em que mãos benévolas me serrotem uma palha honesta, – sorri-me como uma entreaberta paradisíaca. Eu precisava uma mulher serena, inteligente, com uma certa fortuna (não muita), de carácter firme disfarçado sob um carácter meigo, – que me adoptasse como se adopta uma criança : que me pagasse o grosso das minhas dívidas, me obrigasse a levantar a certas horas, me obrigasse a ir para a cama a horas cristãs, e não quando os outros almoçam, que me alimentasse com simplicidade e higiene, que me impusesse um trabalho diurno e salutar, que quando eu começasse a chorar pela lua, me promettesse – até eu a esquecer, etc.,etc.,etc³.

Cette description de la femme idéale, évoquée dans une confession intime à un ami, coïncide en plusieurs points (et ce n'est certainement pas un hasard) avec les caractéristiques de la cousine d'Artur. Difficile de savoir lequel de ces deux événements a eu prééminence sur l'autre : est ce la réflexion personnelle de l'auteur qui a suggéré la création de ce nouveau

¹ Fagundes Duarte, Luiz, *Os Palácios da Memória*, op. cit., p. 200.

² *Livrinho II*, fragment B, p. 9v.

³ *Correspondência*, op. cit., p. 192, lettre du 8 avril 1878.

personnage ou bien l'entrée en scène de cette nouvelle figure féminine qui a donné matière à réflexion à l'auteur quant à son propre cheminement ?

Quoiqu'il en soit, pour Eça de Queiroz, la situation diffère sensiblement de celle d'Artur. Chez l'épouse idéale, (puisqu'il évoque la possibilité du mariage dans cette correspondance), ce qui l'attire, c'est précisément le côté maternel (que repousse Artur), non pas au premier chef envers les enfants, comme on pourrait s'y attendre, mais surtout envers lui-même : il précise bien : « [...] que me adoptasse como se adopta uma criança ». Le mot *criança* est bel et bien prononcé ainsi que le verbe *adoptar* et on ne peut être que frappé par ce vocabulaire sous la plume de quelqu'un qui a précisément manqué, pendant ces jeunes années, d'une présence maternelle¹. La *prima Cristina* correspond en fait à ce que recherche, non pas le héros du roman, mais l'auteur, dans sa propre vie. On voit encore ici, un exemple d'intertextualité, le romancier recyclant ses propres écrits à l'égal d'un palimpseste. Mais faisant cela, il s'engage dans une dialectique qui l'oppose à son propre personnage (Artur) lui permettant ainsi de mettre en exergue les deux aspects d'une relation possible, voire les deux attitudes qu'il a peut-être lui-même successivement adoptées au cours de son évolution. Le fait est que, à travers cette correspondance, on perçoit que la vie d'Eça de Queiroz prend une nouvelle tournure : il souhaite à présent, comme il le précise, être protégé, délivré des problèmes quotidiens, vivre dans un cadre qui lui apporterait la sérénité. Attitude étonnante pour un homme de son époque. Le fait de désirer s'en remettre totalement à une femme pour vivre sereinement va à contre courant des positions masculines de cette fin de siècle où le rôle de l'homme est prédominant².

Artur, à rebours, ne recherche pas une épouse maternelle qui l'adopterait mais rêve au contraire d'une femme belle, romantique, intelligente avec laquelle il discuterait de littérature :

E fazia-o suspirar, cerrar os olhos, a ideia duma mulher de alma romântica que o amasse, recebesse reconhecida, a revelação das suas sensibilidades, e para o acalmar lhe tocasse ao piano árias de Mozart, melodias de Weber ! E detestava então a prima Cristina, por ela não ser a natureza poética, que os seus gostos reclamavam. Perdoar-lhe-ia a cinta grossa, as mãos escarlates, inchadas de frieiras no Inverno – se ela tivesse a alma de Elvira, de Graziela, ou de Lélia. Mas quê, uma criada, ocupada dos poleiros das galinhas, das medas de milho e com um amor aldeão à terra, vendo só nos campos a utilidade – nunca a poesia e a égloga !³

Deux visions du rôle de la femme sont donc au cœur de l'aporisme mais il est intéressant de noter qu'il existe un point de jonction entre les deux : l'importance du rôle

¹ D'après ses différents biographes (João Gaspar Simões, A. Campos Matos, Vianna Moog, Lopes d'Oliveira), Eça de Queiroz né avant le mariage de ses parents et déclaré de mère inconnue, a été élevé par ses grands-parents jusque'à l'âge de 10 ans.

² Proudhon, Pierre-Joseph, *La Pornocratie ou les Femmes dans les Temps Modernes*, op. Cit., p. 34 : « [La femme] est plus docile, plus disposée à l'obéissance et à la résignation; elle affecte beaucoup moins l'empire, contente de régner, comme une petite fée, par le charme de sa figure et la vertu de sa petite baguette ».

³ *livrinho II*, p.41 plus volet droit.

maternel rejeté ou désiré. Les incarnations précédentes de la féminité, dans l'œuvre d'Eça de Queiroz, illustrent une problématique avec la maternité (que ce soit de leur fait ou pas) : Amélia (*O Crime do Padre Amaro*) a un enfant dans des conditions telles qu'elle ne peut ni s'en occuper ni s'en réjouir, Luisa (*O Primo Basílio*) ne peut en avoir ou n'en a pas encore, Genoveva (*A Tragédia da Rua das Flores*) en a eu un qu'elle a abandonné et avec lequel elle finit par avoir une relation incestueuse. De surcroît, cette dernière se comporte brutalement avec les enfants comme en est témoin l'oncle de Victor¹. Dans ces trois romans le rôle féminin, tel qu'il est envisagé en tout cas au XIXe siècle, n'est pas abouti, ce siècle privilégiant non seulement le rôle de l'épouse mais celui de la mère exemplaire. Sur ce plan, la *prima Cristina*, développe déjà un penchant naturel à s'occuper des enfants pauvres, des animaux, de tous ceux qui ont besoin d'une protection qui la prédestine déjà à son rôle futur. Mais la belle inconnue du train est montrée également dans son rôle maternel, lorsqu'Arthur la rencontre dans la ruelle S. Roque, donnant la main à un petit enfant auquel elle sourit.²

Cependant, la particularité de la *prima Cristina*, en opposition avec la condition féminine de cette époque³, c'est surtout sa grande liberté : elle est célibataire, indépendante financièrement et seule gestionnaire de ses biens et de sa fortune. On voit bien à partir de là, son utilité dans la trame romanesque : sans anticiper sur une conclusion aléatoire⁴, on peut néanmoins considérer qu'elle joue, d'ores et déjà, un rôle compensateur dans la vie d'Artur, lui assurant un pôle d'équilibre dans une vie singulièrement dépourvue d'éléments concrets.

Luiz Fagundes Duarte souligne également l'utilité de la *prima Cristina* mais en la cantonnant toujours dans le monde rural : « Mas Cristinha é útil na sua imprevisibilidade : primeiro porque é, na obra queirosiana (nem mesmo a Maria Piedade de *No Moinho*⁵ se lhe pode comparar), a única personagem feminina plena (quase) e modelada com as características de mulher rural [...] »⁶.

La comparaison avec Maria da Piedade, l'héroïne de *No Moinho* peut se tenter : comme Cristina, elle prend effectivement en charge toute sa famille dont tous les membres sont malades au point que dans sa ville, elle est qualifiée de « santa »⁷. Elle n'en a pas moins les pieds sur terre et sait se montrer une redoutable négociatrice avec le milieu paysan et bénéficie de toute la confiance de son mari pour gérer l'économie du ménage⁸. Mais il y a

¹ *A Tragédia da Rua das Flores* 2018; *op. cit.*, p. 88.

² F2 p. 57.

³ Depuis le code civil de 1867, inspiré du code napoléonien, la femme est considérée comme une mineure. (Cova, Ana, Costa Pinto, António, *Le Salazarisme dans Encyclopédie Politique et Historique des Femmes*, Org. Christine Fauré, Paris, PUF, 1997, p. 685.

⁴ Duarte, Luiz Fagundes, *Os Palácios da Memória*, *op. cit.*, p. 200 : nous met en garde envers qu'il appelle « um posicionamento teleológico » consistant à attribuer à la *prima Cristina* une place évidente à la fin du roman alors que sa présence ne dépasse pas la moitié du chapitre II.

⁵ *No Moinho*, paru en 1880 dans la revue *O Atlântico* et rassemblé ensuite par Luís de Magalhães dans *Contos* publié en 1902 (Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, *op. cit.*, p. 215).

⁶ Duarte, Luiz Fagundes, *Os Palácios da Memória*, *op. cit.* p. 206.

⁷ *Contos*, Lisboa, Livros do Brasil, 8ème édition, s.d, p. 51.

⁸ *Ibid.*, p.56.

chez elle un mélange d'abnégation et de renoncement, à la limite du refoulement, peu satisfaisant finalement puisqu'il dérive, lorsqu'elle découvre qu'une autre vie est possible (« A Santa tornava-se Venus »¹), vers une forme d'hystérie qui lui fait abandonner tout ce à quoi elle consacrait sa vie. Elle passe comme le suggère Marie-Hélène Piwnik de : « uma transformação do fanatismo caritativo em fanatismo amoroso »². Nous sommes loin de Cristina, qui se montre charitable sans forcer sa nature et surtout sans excès.

Faut-il voir pour autant, dans la mise en scène de ce personnage d'un genre nouveau, une évolution personnelle de l'auteur qui serait passé de la misogynie consécutive à la lecture de Proudhon à une vision inversée de la femme non seulement maternelle mais également protectrice, comme semble le montrer encore une fois la lettre adressée à Ramalho Ortigão ? Il semble plutôt, selon Marie-Hélène Piwnik, que depuis ses premiers écrits, Eça de Queiroz était plutôt enclin à jeter « um olhar lúcido sobre a condição feminina da época »³, condition qu'il aurait souhaité voir modifiée.

¹ *Ibid.*, p.63.

² Piwnik, Marie-Hélène, *Eça de Queiroz revisitado*, Braga, Opera Omnia, 2012, p. 218.

³ *Ibid.*, p. 208.

Troisième partie

Arborescences

Chapitre 1. *A Capital!*, Variations...Ramifications

L'analyse des dernières modifications de *A Capital!* (*livrinho II + FII* à savoir troisième version inachevée plus la suite de la deuxième version), marque une évolution dans la pensée d'Eça de Queiroz avec l'apparition d'un certain nombre de thèmes qui modifient non seulement la portée du roman mais également la trajectoire de l'auteur. Ce sont essentiellement, la notion de capitale renforcée à présent par un point d'exclamation (*livrinho I*), la structure particulière du roman et enfin l'évolution notable du personnage d'Artur si souvent pris à parti par la critique.

1.1. *A Capital!*

Lors de la première impression d'une partie de *A Capital!* en 1878 (*livrinho I*), Eça de Queiroz procéda à quelques corrections manuscrites sur la page de couverture. Il ajouta : *Começos duma carreira*, sous le titre et déplaça son nom en haut de la page¹. Il y a cependant une modification déjà présente et qu'il ne chercha pas à modifier : ce fut l'introduction d'un point d'exclamation après le titre, lequel ne fut pas reproduit par les héritiers dans la publication posthume de 1925 pas plus que dans la version Aguilar de 1970. Le Pr. Guerra da Cal rendit compte de cette première publication sans le point d'exclamation² et Luiz Fagundes Duarte le rétablit dans l'édition critique de 1992 sans plus de commentaires. Nous manquons en fait d'éléments pour savoir si ce point d'exclamation inattendu (il n'apparait pas sur le manuscrit de *FI* ni dans la correspondance de l'auteur³) était le fait de l'écrivain ou simplement de l'imprimeur⁴.

Si l'on retient la seconde hypothèse, il faut signaler qu'une grande liberté régnait en effet dans la corporation des imprimeurs au XIXe siècle, ces derniers disposant à leur guise de la capacité d'apposer leurs propres règles de ponctuation dans les œuvres sans en référer aux auteurs. Mieux, ils réclamaient même ce droit : « Seul l'imprimeur instruit et expérimenté est conséquent dans sa manière de ponctuer, et sur ce point, l'auteur doit s'en

¹ voir annexe n° 3

² Guerra da Cal, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, *op. cit.*, p. 377.

³ *Correspondência*, lettre à Ernesto Chardron du 28 janvier 1878, *op. cit.*, p. 202. *A Capital* ouvrant la liste de *Cenas Portuguesas* est citée trois fois sans point d'exclamation.

⁴ Il faut rappeler que nous n'avons pas le manuscrit correspondant à cette publication et sommes donc dans l'ignorance d'éventuelles indications de l'auteur.

rapporter à lui [...], les typographes ponctuent généralement mieux que les auteurs »¹. La plupart des auteurs, semble-t-il, ne trouvaient rien à redire à cette situation ou certains savaient se montrer plus diplomates que d'autres : « *Vous vous moquez de moi de me consulter sur la ponctuation et l'orthographe* », disait déjà Voltaire à son imprimeur [non sans sournoiserie, car il s'y intéressait beaucoup] [...] *vous êtes le maître absolu de ces petits peuples là...*»².

George Sand fut une des premières à s'en offusquer et publia une lettre destinée à un ami dans laquelle elle développait avec fermeté sa position³ :

Il y a des règles absolues pour la langue et des règles absolues pour la ponctuation. Le style doit se plier aux exigences de la langue, mais la ponctuation doit se plier aux exigences du style. Je nie qu'elle relève immédiatement des règles grammaticales, je prétends qu'elle doit être plus élastique et n'avoir point de règle absolue. Il y a une foule de bons traités de la ponctuation. Il faut les avoir lus, il faut s'en aider au besoin, il ne faut pas s'y soumettre avec servilité.

On a dit : « Le style, c'est l'homme ». La ponctuation est encore plus l'homme que le style. La ponctuation, c'est l'intonation de la parole, traduite par des signes de la plus haute importance⁴.

Attaqués sur ce qu'ils considéraient comme leur pré carré, les rédacteurs du journal *L'Imprimerie, Journal de la typographie et de la lithographie*, ripostèrent avec énergie pour défendre leur profession :

Nous regrettons d'avoir à critiquer les vues, tant soit peu fantaisistes de la grande prosatrice, mais c'est pour nous un devoir. La ponctuation a une part trop importante à la clarté de notre langue, comme dans toutes les langues d'ailleurs, pour l'abandonner aux caprices des écrivains qui, la plupart, n'y entendent pas grand chose⁵.

En somme, les imprimeurs considéraient qu'il était de leur ressort de régler les problèmes de ponctuation, lesquels obéissaient à des règles particulières : « Basée sur l'analyse du langage, la ponctuation doit être la même pour toutes les langues »⁶, alors que les auteurs ne devaient se soucier que du style. Selon que l'on y voit une question de mise en page claire et valorisante (l'imprimeur) ou une recherche de sens (l'auteur), la situation

¹ Catach, Nina, *La Ponctuation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 44. Déclaration de l'imprimeur limousin Chapoulaud en 1865.

² *Ibid.*, p. 4.

³ Sand, George, *Impressions et Souvenirs*, (Lettre à Charles Edmond), Paris, Michel Levy, 1873, p. 91-92.

⁴ *Ibid.*

⁵ Lorenceau, Annette, *La Ponctuation au XIXème siècle*, numéro thématique de la revue *Langue Française*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 54.

diffère complètement. Cette dichotomie peut nous paraître étrange¹ alors que nous avons à présent assimilé l'idée que ponctuation et texte ne font qu'un au point que certains écrivains comme Mallarmé ou Apollinaire, ont même inventé leurs propres règles dans ce domaine. Mais à l'époque, le placement des lettres et autres signes, l'occupation de l'espace de la page en quelque sorte, était le domaine réservé des imprimeurs et ils entendaient bien défendre leur territoire².

Ernesto Chardron ne faisait certainement pas exception à la règle de son époque et tenait à garder la main sur la typographie de ses publications. Il avait d'ailleurs fort à faire avec Eça de Queiroz dont la ponctuation tout à fait fantaisiste était accentuée par la rapidité de son écriture. Mais il faut remarquer que le titre n'est pas exactement du même registre que le texte et la présence du point d'exclamation à cet endroit précis ne peut être fortuite. Si la décision venait bien de l'éditeur, on peut déjà noter que dans l'annonce de publication de *A Capital* en janvier 1878, ce point d'exclamation ne figurait pas (il n'a pas été repris non plus dans le catalogue de Lello & Irmão en 1925) : c'est donc une apparition tardive et, à notre connaissance, sans explication. Difficile également de spéculer sur la provenance de ce point d'exclamation en l'absence de cette partie initiale du manuscrit remise à l'imprimerie.

Si l'on revient sur la première hypothèse (décision de l'auteur), il faut rappeler qu'Eça de Queiroz était très pointilleux quant à la présentation de ses ouvrages : de nombreux courriers en témoignent³. Il tenait entre autres à ce que l'intitulé soit accrocheur avec, au besoin une certaine dose de « charlatanismo »⁴. Qu'il ait souhaité attirer l'attention des lecteurs par un titre sortant de l'ordinaire, (c'est le seul exemple de roman ou de nouvelle qu'il met en évidence de cette manière), titre s'apparentant presque à une interpellation, nous paraît vraisemblable. Ayant corrigé et modifié avec soin cette première de couverture, il serait étonnant qu'il ait laissé passer un point d'exclamation qu'il n'approuvait pas. Cette deuxième option nous place en fait devant le même questionnement car il n'y a pas davantage de commentaire dans ce cas.

En s'interrogeant sur la signification générale du point d'exclamation, on constate que, contrairement à l'ensemble de la ponctuation déjà présente chez les Grecs et les Romains, son origine n'est pas très ancienne. Il faut remonter au Moyen-Âge pour en trouver

¹ Cette vision des choses est pourtant ancienne puisque déjà présente chez les latins. Catach, Nina, *La Ponctuation*, op. cit., p. 4 : « Les grammairiens latins opposaient, à juste titre, la *constructio* (assemblage des mots ou groupes de mots) et la *sentencia*, message pourvu du sens (*sensus*) voulu par l'énonciateur (*intentio dictatoris*, l'intention du locuteur) ».

² Ceci est également valable pour la prose. La contestation de la ponctuation devient un acte poétique dès la fin du XIXe siècle (António Nobre en est un exemple pour le cas portugais ; la critique le vilipendait également pour ses libertés avec les règles de ponctuation) et devient littéralement signe de modernité avec Marinetti et la génération des modernistes (Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, par exemple).

³ *Correspondência*, lettre à E. Chardron du 21 février 1877, op. cit., p. 138 : « Não tem ainda título – que além de seu vigor literário seja bom na venda ».

⁴ *Ibid.*, « No título deve haver sempre um bocadinho de charlatanismo ».

trace sur des manuscrits du XIV^e siècle¹. Sous la dénomination de point d'admiration, il se présente comme une barre inclinée vers la droite et sert à souligner une exclamation en se plaçant soit après le mot, soit en fin de phrase. Son domaine d'influence est proche du registre musical puisqu'il modifie l'intonation de la phrase. Nina Carach ne manque d'ailleurs pas de souligner que la ponctuation était au départ « une aide à la lecture orale »², la lecture dite silencieuse étant beaucoup plus récente. Elle ajoute cependant une remarque fort intéressante :

Plus que le point d'interrogation qui semble destiné à autrui, le point d'exclamation signale les réactions personnelles, immédiates du locuteur, cris, appels, injonctions, souhaits, répliques positives ou négatives, etc., permettant de faire passer à l'écrit une expressivité directe, sans autre construction [...]. Il peut, comme l'interrogation, s'employer seul, double ou triple, pour accentuer la modalité affective³.

Outre le côté musical, le point d'exclamation introduit dans le texte une tonalité subjective qui n'existe pas dans les autres signes de ponctuation : la présence et la participation active de l'auteur s'y manifestent : il est expressif. Le sens demande toutefois une participation du lecteur car il peut traduire, selon le contexte, aussi bien l'admiration (son sens primitif) que la joie, la surprise, l'étonnement, la colère et même l'ironie.

Ce n'est donc pas un signe neutre et c'est ce qu'Anton Tchekov démontre dans une nouvelle intitulée précisément : *Le Point d'Exclamation*. Le héros de ce conte, Éfime Pérékladine, secrétaire de collège, prend conscience, suite aux remarques impertinentes d'un jeune homme, qu'il n'a jamais eu l'occasion d'utiliser le point d'exclamation dans les rapports qu'il rédige depuis quarante ans. Tourmenté par cette découverte, il interroge son épouse, plus instruite que lui, sur l'utilité de ce dernier :

– Marfoucha! dit-il à sa femme, qui se vantait souvent d'avoir achevé ses études à la pension. Sais-tu, ma chérie, à quoi servent les points d'exclamation dans les pièces administratives ?

– Bien sûr que je le sais! Je ne suis pas restée sept ans en pension pour rien ! Je sais toute ma grammaire par cœur. Ce signe de ponctuation s'emploie dans les apostrophes et exclamations et pour exprimer l'enthousiasme, l'indignation, la joie, la colère, et autres sentiments...⁴.

Faute d'avoir pu éprouver et transcrire tous ces sentiments au cours de sa carrière, et parce qu'il voit des points d'exclamation partout, Pérékladine finit par se résigner :

Le porte-plume ressemblait lui aussi à un point d'exclamation. Pérékladine le prit, trempa la plume dans l'encre et signa :

“ Éfime Pérékladine, secrétaire de collège !!!“

¹ Catach, Nina, *La Ponctuation*, op. cit., p. 63.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ Tchekov, Anton, *Œuvres Complètes*, La Pleiade, Paris, Gallimard, 1967, *Le point d'exclamation*, p. 1029.

Et en mettant ces trois points, il éprouvait de l'enthousiasme, de l'indignation, de la joie et bouillait de colère.

– "Tiens ! Tiens ! " marmonnait-il, en pesant sur la plume.

Le point de feu s'en jugea satisfait et disparut¹.

À y regarder de plus près, ce point d'exclamation n'est pas anodin quant à la position de l'auteur dans le cadre du mouvement réaliste : afficher d'emblée, une tonalité qui reste bien sûr à déchiffrer, dans un titre, nous éloigne sensiblement de la position adoptée par l'écrivain jusqu'alors. Le message initial, de ce fait, n'est en effet ni objectif ni neutre et cela semble bien marquer un tournant dans les positions littéraires d'Eça de Queiroz. Selon Manuel de Paiva Boléo, l'option réaliste d'Eça de Queiroz, présentée lors des conférences du Casino, était directement inspirée des idées de Proudhon dans son œuvre : *Du principe de l'Art et de sa Destination Sociale* : « O realismo literário, como a própria palavra está a dizer, tinha, portanto, em vista opôr-se ao subjectivismo romântico, procurando reproduzir a realidade o mais objectivamente possível, de modo que cada romance fosse um *documento social* »².

Le point d'exclamation apposé ici prend bel et bien une coloration personnelle : il signifie que le locuteur est impliqué dans le titre, qu'il y introduit une opinion, une prise de position. Reste bien sûr à savoir qu'elle est la position choisie.

1.2. La Capitale

Peut-on voir, dans cette nouvelle version du titre *A Capital!*, un ensemble homogène exprimant l'admiration vouée à la capitale ou, au contraire, une opposition, pour ne pas dire un tiraillement entre le mot *Capital* et le point d'exclamation qui le met en exergue, générant une tension entre les deux ? Dès la lecture de la première version (*FI*) et dans la continuité des deux autres, on peut douter que le premier et plus ancien signifiant du point d'exclamation (l'admiration) soit pertinent. On sait que, dès ses premiers écrits, Eça de Queiroz n'a cessé de fustiger la capitale :

Como já disse, Lisboa dorme. Nós outros temos a pretensão de ser uma grande cidade, cheia de vida, de elementos, de prazeres, de mistérios. Os mistérios de Lisboa são uma das mais terríveis mistificações que se conhecem. [...] Não há uma ideia que leve esta gente, uma tendência que a dirija, nem uma tendência má : são todos indolentes e burguesmente bondosos. [...] O que predomina é o egoísmo e a inércia³.

¹ *Ibid*, p. 1031.

² Boléo, Manuel de Paiva, *O Realismo de Eça de Queirós*, Coimbra, Coimbra Editora, 1942, p. 4.

³ *Distrito de Évora 2, Textos, Obras Completas de Eça de Queiroz*, Decimo segundo volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982, p. 10 à 11.

Pourtant, cette modification de ponctuation, depuis qu'elle a été portée à l'attention du public dans l'édition critique de 1992¹, n'a apparemment suscité que peu d'intérêt et pas davantage de commentaires. João Medina, par exemple, la qualifie de *significantive* sans apporter plus de précision sur la position de l'auteur :

[...] o ponto de exclamação era bastante significativo na medida em que a figura central desta obra, o pobre provinciano e falhado candidato a poeta aclamado, Artur Corvelo, vivendo na triste apatia vazia de Oliveira de Azeméis, onde ninguém leve a sério o seu alegado valor literário e, além do mais, vive dum emprego entediante numa farmácia, sonha ir para Lisboa, editar o seu livro *Esmaltes e Jóias*², ser conhecido e levar uma deslumbrante existência romântica de autor aclamado pelo público e amado pelas mulheres³.

Quant aux autres significations déjà abordées : la joie, la surprise ou l'étonnement, on peut s'interroger sur leur bien-fondé dans ce contexte, la colère étant écartée d'emblée comme excessive. Demeure en revanche, comme plausible, l'ironie, domaine de prédilection d'Eça de Queiroz, se jouant dès le titre de l'appellation qu'il juge usurpée de capitale s'appliquant à Lisbonne, ce qui pourrait se résumer, écrit familièrement, par la formule : « *A Capital ! Ah! Ah !* ».

Dans cette optique, la modification du titre (*A Capital!*), paraît déplacer l'attention sur la capitale qui n'était, dans le projet initial, qu'un terme générique, un prélude à l'étude des différents types sociaux « um trabalho de generalidade »⁴ comme l'a qualifié l'auteur lui-même. Par le biais de cette focalisation, c'est désormais le rôle et la place de la capitale qui sont directement mis en cause : le contenu de ce titre prend une autre signification. Le regard critique se déplace et embrasse non plus seulement les acteurs d'une société, comme semble le suggérer João Medina, mais essentiellement le théâtre des opérations, perçu différemment selon les protagonistes. Ce qui était en somme une toile de fond, arrive au premier plan et devient le principal sujet de discussion et de critique.

Pour aller plus loin dans cette analyse, sans doute faut-il cerner avec plus de précision l'idée que l'on se fait d'une capitale, l'idée même que s'en faisait l'auteur en son temps. A l'origine, capitale découle du mot latin, *caput* : est capital ce qui provient de la tête à savoir la pensée qui dirige et coordonne l'organisme humain. Athena, déesse de la sagesse, de la raison et de l'intelligence, sortie toute casquée de la tête de son père Zeus, illustre ce concept de la pensée active, dynamique, voire combative. Ce qui est capital d'après le dictionnaire Robert, est ce qui est à la tête de, et donc par extension ce qui est important, essentiel, fondamental

¹ Fagundes Duarte Luiz indique, sans faire de commentaire, que l'unique trace de la modification du titre se trouve dans le document classé comme DA. Fagundes Duarte, Luiz, *A Capital!*, *op. cit.*, p. 36.

² Titre dans lequel on ne peut manquer de voir une référence à *Emaux et Camées*, recueil de poèmes de Théophile Gautier publié en 1852.

³ Medina, João, « Lisboa, Palco de Eça romancista » in Campos Matos, A, (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, *op. cit.*, p. 794 à 801.

⁴ *Correspondência*, *op. cit.*, p. 220, lettre du 28 novembre 1878 à Ramalho Ortigão.

même. Ainsi Rome est appelée, au moment de l'extension du monde romain, *caput mundi*¹. La ville capitale est reconnue comme la cité dominante, celle qui occupe le premier rang, qui dirige le pays, voire l'empire. Le terme, par ellipse, est devenue simplement « capitale ». Elle est souvent un lieu hautement symbolique sur le plan historique par l'accumulation des monuments, des musées glorifiant son passé ce qui lui confère un rayonnement intellectuel et culturel non seulement sur l'ensemble du pays mais à l'échelon international, attirant comme un phare toute une population avide de réussite et de gloire. C'est toute la trajectoire des héros balzaciens comme Eugène de Rastignac² ou Lucien de Rubempré³ venant de province à Paris pour satisfaire leurs ambitions.

Mais une cité peut se révéler capitale dans bien des domaines. La capitale est aussi un centre administratif, économique, politique, un lieu qui concentre tous les pouvoirs, ville où se prennent les décisions les plus importantes pour un pays. La question est posée de savoir pourquoi et comment une ville devient historiquement capitale, ce qui justifie ce choix, d'autant que la situation peut se révéler plus complexe lorsque les différentes activités se répartissent sur plusieurs villes, certains états ayant une capitale politique et administrative séparée de la capitale commerciale et culturelle.

Pour Eça de Queiroz, ce qui importe dans une capitale, c'est la vie intellectuelle au sens de production des idées dans différents domaines : politique, artistique, philosophique avec une liberté génératrice de créativité. Aussi, dès ses premiers écrits, relève t-on de multiples critiques dirigées contre Lisbonne. L'auteur conteste sans pitié le primat de la cité comme tête du pays sur ce plan-là :

Vem a noite. Lisboa toma a impassibilidade das penedias.

As casas sem luz têm o aspecto calmo e sinistro dos rostos idiotas. A iluminação é um coro de gás, bocejando. Das encruzilhadas das ruas solitárias, de todo este deserto de cantarias e de vidraças, exala-se uma sonolência fluida, um hálito de tédio. Lisboa de noite é tão silenciosa que quase se sente o crescer da erva que há-de-cobrir no dia das ruínas. É tão triste que a noite parece um arrependimento da vida !⁴.

Plus tard dans le texte intitulé *Lisboa* on retrouve le même jugement acerbe :

Lisboa não tem estes defeitos da luz : é serena, imperturbável, silenciosa. Quer a sua inviolabilidade, evita as feridas terríveis. Tem a sensatez, a prudência, a economia, o medo. Não quer alumiar para não lutar, não quer pensar, para não sofrer. Não quer criar, pensar, apostolar, criticar.[...] Paris, Londres, Nova Iorque, Berlim, suam e trabalham, em espírito. Ela não tem que semear : por isso, ressona al sol. Às vezes, porém, comete o mal, enterrando

¹ Dans *Ab Urbe condita libri* (*l'Histoire de Rome depuis sa fondation*) : Tite-Live utilise cette expression.

² Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot, La Comédie Humaine*, tome VIII, Paris, Editions Rencontre, 1965.

³ Balzac, Honoré de, *Illusions perdues et Splendeurs et Misères des Courtisanes, La Comédie Humaine*, tome XVII, XVIII et XXIII, Paris, Editions Rencontre, 1966. Préface de Roland Chollet.

⁴ *Prosas Bárbaras, op. cit.*, p. 186, extrait de la *Gazeta do Portugal*.

ideias. Aonde? Na escuridão, no silêncio, no desprezo. Lisboa é um pouco coveira de almas !!

Dans la bouche de ses personnages, reviennent souvent des appréciations négatives selon les besoins et les points de vue de chacun. C'est ainsi que le cousin Basílio, privilégiant dans une capitale, la vie mondaine et sociale, compare Lisbonne à Paris et, évoquant les Champs-Élysées, de nuit, les attelages, les lumières, « [...] uma intensidade de vida amorosa e feliz »², murmure : « Que horror de cidade! pensava. « Que tristeza! »³. Il déplore qu'il n'y ait pas un lieu dans tout Lisbonne « onde se pudesse ir tomar uma asa de perdiz e beber uma garrafa de *champagne frappée* ». En revanche, le conseiller Acacio encense la capitale de façon si pédante et livresque, qu'elle en devient, en fait, contreproductive :

Lisboa porém tem belezas sem igual ! A entrada, ao que me dizem (eu nunca entrei a barra), é um panorama grandioso, rival das Constantinoplas e das Nápoles. Digno da pena de um Garrett ou de um Lamartine ! Próprio para inspirar um grande engenho !...⁴.

A Capital!, n'est certes pas la première œuvre dans laquelle Lisbonne occupe une place importante. Et ce ne sera pas non plus la dernière, au point qu'elle peut être considéré comme un personnage jouant un rôle actif dans le déroulement des intrigues⁵ :

Lisboa é uma presença carismática em grande parte da obra de Eça de Queiroz. Como em nenhum outro escritor seu contemporâneo, a cidade é, em Eça, mais do que cenário omnipresente, uma verdadeira personagem⁶.

En revanche, c'est la première fois qu'elle est jugée en tant que capitale, que son rôle, sa justification en tant que telle, occupe le devant de la scène. En effet, la capitale suscite des attentes particulières de la part des habitants d'un pays, des attentes importantes concernant leur avenir, leur carrière, leurs rêves même. La question posée par l'auteur est donc celle-ci : Lisbonne peut-elle être à la hauteur de ces attentes ? Est-elle en position d'occuper cette première place à ce moment précis de son histoire

La Capitale rêvée

La particularité de *A Capital!*, c'est que Lisbonne y apparaît, dans un premier temps, sous une forme essentiellement onirique. Dans les deux premiers chapitres remodelés

¹ *Ibid.*, p. 184.

² *O Primo Basílio*, *op. cit.*, p. 98.

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁵ Lisbonne a servi de cadre à *A Tragédia da Rua das Flores*, *O Primo Basílio*, plus tard à *O Conde d'Abranhos*, *Os Maias*, *A Relíquia*, *O Mandarim*.

⁶ Tavares Dias, Marina, *A Lisboa de Eça de Queiroz*, Coimbra, Quimera Editores, Lda, 2003, p. 5.

(*livrinho II*), le train en partance pour la capitale donne corps dès les premières pages, aux fantasmes des différents protagonistes. La capitale prend ainsi une coloration particulière selon les rêves et les espoirs de chacun : le *Chouriço* y va pour faire la fête : « E então que vamos ter um rico inverno em Lisboa ! Sassi em S. Carlos, cancanistas francesas no Casino... Naturalmente fornada nova de espanholas... Não lhe diga mais nada »¹. Pour le jeune paysan qui émigre au Brésil, ce ne sera qu'un lieu de passage, un port d'embarquement. Pour Rabecaz qui poursuit d'autres objectifs, Lisbonne est le rendez-vous avec les belles espagnoles :

Não há como Lisboa para se apanhar do bom, do alto ! Tudo sedas e veludos ! – E repoltreava-se, retorcendo as guias, significando que se rolara no leito de condessas. E as espanholas, ó amigo. Hein? E as espanholas ?
O olho chamejava-lhe. Para ele não havia como uma rica Andaluzia cheia de salero e de chic, de cinta de anel, pezinho catita... Oh menino !².

Pour Damião, qui y vit dans l'austérité, la capitale est, en revanche, le seul endroit du Portugal qui trouve grâce à ses yeux, ses critiques visant plutôt l'ensemble du pays :

Eu, caro poeta, vivo muito longe da sociedade estabelecida; habito estes quintos andares das cidades modernas, que são para a Democracia o que foram as catacumbas para o Cristianismo...
[...] E sobretudo, venha para cá. A capital é, no fim de todo, o único ponto vivo desta fétida lesma morta que se espapa à beira do velho Atlântico, sob o nome desacreditado de Portugal³.

Pour Artur, qui vient de rencontrer la « senhora de vestido de flanela »⁴, « [...] era só lá que uma civilização superior produzia aquelas delicadas belezas de perfil patricio, como certas flores preciosas só nascem em terrenos muito preparados »⁵. Lisbonne est surtout un pôle intellectuel, le terrain propice à l'épanouissement de son imagination : « Ah, se estivesse em Coimbra, em Lisboa sobretudo – lá, entre os jornalistas, a ópera, os poetas, o seu cérebro, que era agora como uma pedra que apesar de ser muito batida guarda obstinadamente a sua faísca, flamejaria então numa inspiração contínua !... »⁶. Il a alors une vision de Lisbonne tellement précise qu'elle constitue, en quelque sorte, une réalité parallèle⁷. La vie qu'il imagine dans la capitale est entièrement issue de ses lectures et s'apparente

¹ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 94.

² *Ibid.*, p. 139.

³ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 147.

⁴ *Ibid.*, p. 97 : c'est la nouvelle appellation de la belle inconnue dans la dernière forme du roman (*Livrinho II*)

⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁷ Cette vision correspond au fragment D de la troisième version (*Livrinho II*)

davantage à Paris qu'à Lisbonne, et même, plus particulièrement au Paris de Balzac associé, dans son esprit aux grandes heures maritimes de l'histoire portugaise :

Lisboa ! Concebia a vida que a enchia, violenta e grandiosa, como o mundo da *Comédia Humana* de Balzac : era de resto pelos romances franceses que reconstruía a Sociedade de Lisboa ; e não tinha uma ideia menos desproporcionada da sua edificação – imaginando-a de ruas enormes, sonora de trens, e flamejante de gás, assentando a sua pompe movimentada sobre a larga baía azul, onde esquadras manobram e salvo as torres de outros séculos ! ¹.

Son attention se concentre ensuite sur ce qui lui semble le plus passionnant : la vie nocturne de la capitale et là encore, son imagination élargit singulièrement les perspectives :

Mas era a existência nocturna de Lisboa, que o fascinava; imaginava sentir nos cafés, entre os ouros dos espelhos, balançar-se a sussurração das conversas literárias; ver à porta dos teatros apinhar-se uma multidão sôfrega de arte; e nas praças em redor todas alumiadas, grupos discutirem – com subtileza, a estética dos poetas, a política dos oradores. Depois parecia-lhe avistar as janelas embaciadas dos restaurantes onde artistas e cortesãs celebram orgias poéticas como galas. E mais longe os balcões dos salões aristocráticos, donde sai uma claridade discreta tamisada pela seda das bambinelas; aí imaginava a vida dum mundo superior, em que as faces são pálidas da emoção contínua dos sentimentos romanescos; aí diplomatas cujos sorrisos têm a frieza da razão de Estado, trocam ditos à Talleyrand; aí sentadas em móveis de veludo e de latim, ideais figuras de beleza patricia, respiram ramos de violetas com olhares onde brilha, sob um fluido, o ardor dos adultérios; e aí vivia Clara...E, em redor, no mistério da vasta cidade, imaginava a existência das personalidades atormentadas, de romance ou de teatro – os Rastignacs ²pungidos de ambição, os Vautrins³ fazendo tenebrosamente a caça aos milhões, os Camors⁴ cépticos, os Giboyers⁵ sublimes, e os visionários que num quinto andar planeiam a destruição das sociedades.

Mas nesta fantasmagoria, entusiasmava-o sobretudo, o mundo dos jornalistas : era um ruído incessante de máquinas de imprensa; salas resplandcentes de redacções; penas que correm sobre o papel derrubando ministério e edificando glórias; e ditos dos folhetinistas que têm a profundidade duma filosofia na precisão dum aforismo ! ...– E via-se lá, revendo provas, lendo o seu nome em cada jornal, fazendo civilização !⁶.

Le verbe *imaginar* revient quatre fois dans le texte soulignant les constructions intellectuelles, brillantes et fragiles qui occupent l'esprit d'Artur au point qu'il est pris dans « um anelo permanente que o tomava sob as formas mais pueris [...] »⁷. La pensée magique qu'il développe à l'instar des enfants, lui fait suivre les nuages qui filent en direction de

¹ *Ibid.*, p. 148.

² Héros de Balzac notamment dans le *Père Goriot*.

³ Personnage de Balzac dans *Illusions Perdues* et *Splendeurs et Misère des Courtisanes*.

⁴ *M. de Camors* est le titre d'un roman d'Octave Feuillet paru chez Calmann-Lévy en 1867, roman aussi lu par Luísa dans *O Primo Basílio*.

⁵ Giboyer est un journaliste bohème figurant dans la pièce d'Émile Augier : *Les effrontés*, suivi de *Le fils de Giboyer*; ces œuvres figurant dans la bibliothèque d'Eça de Queiroz, à présent à la Fondation EDQ à Tormes.

⁶ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 148.

⁷ *Ibid.*, p. 147.

Lisbonne ou encore envier le voiturier qui tous les quinze jours vient prendre les commandes à la pharmacie pour aller se fournir dans la capitale. Artur, même emporté par ses rêves, conserve cependant une idée assez précise de ce que peut être la tête d'un pays, à savoir la convergence de tous les talents, de toutes les lumières et de toutes les ambitions : « um mundo superior »¹, le cœur battant d'un pays, le lieu vers lequel tout se rassemble pour être ensuite redistribué une fois les idées approfondies, sublimées même. Dans cet esprit, il peuple la capitale des créatures de roman croisées au gré de ses lectures : Rastignac, Vautrin, Camors, Giboyer, mais également de personnages réels comme Talleyrand ou réels sur le plan intradiégétique comme Clara aperçue dans le train partant pour Lisbonne. Ces différents niveaux de réalités (dont aucun étrangeté n'est issu du Portugal), créent une certaine confusion que l'auteur n'hésite pas à qualifier de *fantasmagoria*.

Ce sont effectivement des fantômes qui hantent une vision dans laquelle Artur finit par s'insérer à son tour au point qu'il se voit réellement dans ce décor imaginaire, il voit très précisément la place qu'il pourrait y occuper. La précision et l'importance de cette vision creuse et accentue l'écart entre les rêves d'Artur et ce qui l'attend en réalité. On sent déjà à travers cette description que les espoirs sont trop importants pour ne pas être déçus.

Mais l'accentuation des attentes de son personnage joue un autre rôle : elle permet à l'auteur de s'immiscer dans l'intrigue. En effet tout ce qui constitue les visions ou les rêves se situent hors du champ bien délimité de l'observation objective prônée par l'école Réaliste.

La Capitale décapitée

Lorsque Artur arrive à Lisbonne, la situation s'inverse : le décor entrevu dans ses rêves se précise, parfois avec une cruelle réalité alors même que sa propre situation devient de plus en plus floue faute de repères. Il faut relever cependant qu'Eça de Queiroz n'a pas choisi pour illustrer son propos, les quartiers les plus défavorisés. António Coimbra Martins fait même remarquer que, contrairement à Balzac, l'auteur ne décrit jamais des lieux sordides :

Que aspecto de Lisboa destaca Eça de Queirós ? Terá ele, por doutrina realista, focado exclusivamente, ou de preferência, os mais desagradáveis cantos da cidade ? De modo nenhum ![...] Pelo contrário, nenhuma cena lisboeta se pode taxar de deslocada n'a *Capital*. O leitor é conduzido apenas aos lugares onde, muito naturalmente, necessariamente quase, se desenrola a historia de Artur².

Eça de Queiroz fait bien pire que Balzac, poursuit-il, ce dernier étant capable de décrire des lieux sordides tout en s'émerveillant dans un même temps des splendeurs de Paris

¹ *Ibid.*, p. 148.

² Coimbra Martins, António, *Ensaio Queirosiano (Imitação Capital)*, Lisboa, Publicações Europa-America, 1967, p.304.

alors que l'auteur de *A Capital* se focalise sur les plus beaux quartiers de Lisbonne (à vrai dire ceux qu'il connaît le mieux), pour mieux en contester la suprématie : « [...] o forte de Eça é pôr constantemente em destaque a falsidade das aparências brilhantes, descobrir irónica, se não rancorosamente, com um leve arranhão, a miséria, a tristeza e a mesquinhez, sob o luxo das aparências »¹.

Petit à petit, Artur suit la même pente : la ville qu'il arpente, contribue à démolir la capitale dont il a rêvé. Le fossé se creuse entre la ville imaginaire et la perception triviale de la réalité. En reprenant point par point, les termes de la vision onirique, on peut voir en miroir le revers de la médaille d'une façon presque systématique. Passons sur le détail, pourtant significatif, de l'arrivée à Lisbonne sous la pluie, le décor assez sordide de l'hôtel (« Da escada do *Espanhol*, sombria, saía um cheiro enjoativo amoníaco »²), les réflexions du serveur concernant ses bottes («— Estão na última...»³), son sentiment de solitude et sa rencontre avec la misère. Il commence, symboliquement, par s'égarer dans cette ville de prime abord inhospitalière, sentiment renforcé par l'absence de Damião et l'accueil rébarbatif du neveu de Rabecaz.

La Soirée à l'Opéra :

[...] ver à porta dos teatros apinhar-se uma multidão sôfrega de arte [...] ⁴.

Artur a beau confier à Rabecaz dans une lettre que : « Ficou deslumbrado com S. Carlos [...] »⁵, il est en fait intimidé, écrasé même (le mot *esmagado* est utilisé deux fois) et se sent comme un intrus, en partie à cause de sa tenue, peu adaptée aux circonstances mais pas seulement. Dans un éclair de lucidité, il sent comme une séparation entre son idéal et celui de la foule qui emplit le théâtre. :

Depois sentia, naquela sociedade, instintivamente, uma indiferença pela Arte, pela Poesia, pelo Génio : havia nas maneiras alguma coisa de fictício, incompatível com as preocupações do Ideal : nas conversações, alguma coisa de ligeiro, que denunciava a trivialidade das ideias⁶.

Il est davantage ému et touché par le spectacle et la musique (malgré son incompétence dans ce domaine) que par les réactions et la qualité du public. S'il ne relève pas l'expression de Melchior : « Vamos ver o gado [...] »⁷ qui le choquait pourtant dans la

¹ *Ibid.*, p. 305.

² *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p.183.

³ *Ibid.*, p. 184.

⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁵ *Ibid.*, p. 210.

⁶ *Ibid.*, p. 211.

⁷ *Ibid.*, p. 211.

bouche de Rabecaz¹, il est gêné en revanche par les réflexions sur les jambes des danseuses : « [...] e Artur impacientava-se daquelas relices de luxúria cortando, sujamente, a eloquência da orquestra »². Parallèlement, Clara, entr'aperçue rapidement dans une loge, symbolise la beauté jamais atteinte, pas même approchée, personnage idéal et inaccessible, se dégageant de tout le reste. Le Pr. Coimbra Martins relève dans ce passage, les verbes *ganir*; *rosnar*; et surtout *cuspillar*³ comme des comportements choquants dans un théâtre mais il ne retient pas ce qu'il y a d'animalité dans les deux premiers termes (allant dans le même sens que le mot *gado*). C'est pourtant ce registre qui domine au final dans les impressions d'Artur puisqu'en rêve, la nuit suivante, il se voit cerné de tigres⁴. Le rêve fonctionne ici comme dans la tradition antique, à savoir un message envoyé par les Dieux, un avertissement même dont Artur ne tient pas compte. À Oliveira d'Azeméis, le monde animal était cantonnée à la basse-cour à laquelle la cousine Cristina tentait en vain de l'intéresser : il s'agissait alors d'un bestiaire domestiqué, nourricier qu'elle baptisait d'ailleurs « a sua família »⁵ pendant qu'Artur, de son côté, déclarait avec un certain dédain, n'aimer que les paons et les colombes⁶: beauté idéalisée pour les paons, pureté pour les colombes mais surtout rêveries improductives et illusoire voisinant avec une réalité saine et productive. De la même manière, le chat de la maison avait des vertus familières et apaisantes pour Cristina alors que les fantômes d'Artur le dirigeait plutôt vers des animaux exotiques ou plus nobles : « Gostava de ter um cão da Terra Nova, ou de S. Bernardo. Mas no que tinha gosto, era ter um leão domesticado »⁷. Cette vie animale, présente à la campagne, qui joue son rôle et occupe une place bien déterminée, Artur ne pensait pas qu'il la rencontrerait dans la capitale transposée dans l'homme et, de ce fait, plus féroce et plus active que tout ce qu'il avait connu jusqu'alors. Or tout concourt à ce que Artur, qui cherche la beauté de l'Art, ne trouve qu'une basse-cour à Lisbonne, voire se retrouve dans la fosse aux lions (cf. Tigres).

¹ *Ibid.*, p.138 : «A expressão brutal escandalizou as delicadezas de Artur; e desprezou inteiramente Rabecaz quando ouviu declarar, com olho lúbrico, que o que apreciava no gado eram « as boas carnes ».

² *Ibid.*, p. 215.

³ Coimbra Martins, António, qui a noté tout ce vocabulaire, ajoute encore : «Artur Corvelo, em São Carlos, acha tudo magnífico. Mas nem o narrador, nem o companheiro que Eça dá ao debutante, ou seja o jornalista Melchior, deixam o leitor partilhar a ilusão provinciana do poeta de Oliveira», *Ensaaios Queirosianos, op. cit.*, p., 305.

⁴ : « [...] e tigres familiares rondavam, com a lingua pendente, como pedaços de sangue colhado», *A Capital 1992, op. cit.*, p. 218

⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 120.

Les Restaurants :

*Depois parecia-lhe avistar as janelas embaciadas dos restaurantes, onde artistas e cortesãs celebram orgias poéticas como galas.*¹

Lorsque Artur, fortement stimulé par Melchior, décide de donner « um jantarinho delicioso »² selon l'expression de Meirinho, le but recherché est la lecture de sa pièce *Amores de poeta*, à un public soigneusement choisi. Le groupe qualifié de « panelinha catita » qui projette le diner n'est cependant pas, de prime abord, d'un haut niveau culturel : la conversation débute par « uma história ligeiramente obscena, da Princesa Mathilde », racontée par Meirinho, suivie « d'anedotas sujas » contées par les uns et les autres. Artur n'est pas en reste et se joint à l'ambiance générale, s'éloignant de plus en plus du domaine de la poésie : « Artur recostou-se com satisfação – feliz de ser da «panelinha». Ria exageradamente : contou também uma porcária – lisonjeado da gargalhada do Meirinho, do riso solene do Padilhão. Acharam-no engraçado »³.

Par la suite, lorsqu'il s'agit d'écouter la lecture de la pièce, la ferveur littéraire n'est pas au rendez-vous : les convives, censés représenter le milieu intellectuel lisboète, sont essentiellement intéressés par le repas. Plus on avance dans la soirée, plus la lecture de la pièce, telle une peau de chagrin, voit son importance diminuer : « cá o amigo, vai-nos fazer logo uma leiturazinha... »⁴ déclare Melchior. La lecture se réduit finalement à : « De resto eram só duas cenas »⁵. Ce sont les besoins primaires qui sous-tendent cette scène où les appétits dominants sont loin d'être littéraires. Meirinho fait comprendre que le drame passe bien après les huitres : « O drama pode esperar. As ostras é que não podem esperar, amolecem... »⁶. Seuls les nécessités du corps demandent à être satisfaites ce qui est résumé par la réflexion commune : « Menos eloquência, e mais sopa ! »⁷.

D'autre part, abandonnant toute primauté du langage au profit de l'expression animale, l'artiste le plus admiré de la soirée, se révèle être Sarrotini dans son imitation du moustique :

[...] Sarrotini [...] cercado, muito admirado, imitava um moscardo : encolhia-se como no susto de ser mordido; atirava a mão bruscamente para o agarrar, a olhar para o ar, a face toda atente; batia uma palmada no joelho para o esmagar, – mas o moscardo, escapo, punha sobre o grupo um zumbido acre, dormente, contínuo. Admiravam-no⁸.

¹ *Ibid.*, p. 148.

² *Ibid.*, p. 228.

³ *Ibid.*, p. 227.

⁴ *Ibid.*, p. 230.

⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁶ *Ibid.*, p. 232.

⁷ *Ibid.*, p. 235.

⁸ *Ibid.*, Noter que Sarrotini apparaît dans *A Tragédia da Rua das Flores*, où il imite « o zumbido duma mosca », *A Tragédia da Rua das Flores*, *op. cit.*, p. 143.

Artur, de son côté, défendant la poésie, sous couvert du poète Álvaro, est qualifié de : « Que besta !, que burro ! »¹. Dans le même registre, l'oncle de Melchior, chef de l'opposition à Évora, cherche un écrivain dont la principale qualité doit relever du domaine canin à savoir aboyer et même mordre : « O tio António ria, com bom humor, uma ponta de velhacaria no olinho luzidio.

– Qual, quer-se uma rapaziada como os senhores, que ladre, que ladre ! E que morda ! Eh ! Eh ! Eh ! »².

Réflexion à double détente puisqu'elle comporte à la fois une demande bien formulée en même temps qu'un jugement implicite sur les personnes à qui il vient d'être présenté, à savoir les trois écrivains Xavier, Carvalhosa et Saavedra, lesquels se trouvent ainsi ramenés au rang des canidés.

La Soirée Littéraire

E mais longe os balcões dos salões aristocráticos, donde sai uma claridade discreta tamisada pela seda das bambinelas; aí imaginava a vida dum mundo superior, em que as faces são pálidas da emoção contínua dos sentimentos romanescos...³.

Artur se présente chez D. Joana Coutinho avec l'intention de réciter un poème intitulé : *A Pomba*, symbole non seulement de paix si l'on s'en réfère au rameau d'olivier rapporté par le volatile après la catastrophe du déluge mais également de pureté, en raison de sa couleur. Cependant, le terme de *pomba* peut se révéler ambivalent et sert également à désigner une lesbienne dans la littérature érotique de la fin du XIXe siècle, comme le démontre Fernando Curopos⁴. Si le titre du poème nous ramène inévitablement dans le domaine de l'animalité, le sens est bien différent selon l'option choisie : pureté biblique ou « colombes roucoulantes »⁵. Il semble toutefois vraisemblable, au vu de la personnalité de celle que l'on surnomme « D. Juana, que é o feminino de D. Juan », connue pour ses « grandes amizades femininas » parfois même qualifiées de « escravas de D. Joana »⁶, que l'auteur ait choisi de jouer sur le registre de l'ambiguïté. D. Joana Coutinho est qualifiée de

¹ *Ibid.*, p. 238.

² *Ibid.*, p. 235.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ Curopos, Fernando, *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*, Paris, L'Harmattan, 2016, p.164 à 166. Il évoque également dans le même registre, le personnage ambigu de Madame Colombe dans *A Cidade e as Serras* qui partage avec *D. Joana Coutinho* la particularité sans équivoque des « mãos longas e estreitas » propre à son identité sexuelle.

⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁶ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 257, pour les trois citations.

sylphide à savoir un génie de l'air, un personnage léger à la limite du vaporeux ¹. Pourtant, plusieurs qualificatifs entrent en opposition avec cette légèreté de façade :

« [...]era muito alta, de feições um pouco masculinas, as maçãs do rosto salientes e coradas, o nariz grande, os lábios tão vermelhos que pareciam sanguinolentos», portrait finalisé par «um *shake-rands* varonil». Il y a de surcroît dans toute sa personne, quelque chose qui ne manque pas d'être inquiétant : « e havia na sua magreza, nos seus movimentos duma ondulação felina, no seu cabelo preto, forte, no buço, no macio das suas mãos longas e estreitas, naquela quantidade de saias rijas – um tom ardente, decidido, que preocupava e irritava².

Au-delà des manières masculines, la particularité des lèvres qui paraissaient sanguinolentes ainsi que l'ondulation féline, ne sont pas sans évoquer le rêve d'Artur avec l'image « tigres familiares rondavam com a língua pendente, como pedaços de sangue coalhado »³.

Dès son entrée dans le salon, Artur est frappé par un bruit inattendu : «[...] ouviu numa sala próxima um jumento zurrar »⁴. Meirinho qui l'accompagne ne semble pas étonné que les « deliciosas terça-feiras de D. Joana Coutinho » soient animées par une semblable ambiance sonore :

O burro bramava, – e aquele ronco bestial, numa sala, vindo através do reposteiro de fazenda escura com um monograma bordado sob uma coroa, dava a impressão duma estrebaria, instalada numa soirée.[...] Era com efeito o Padilhão, que no meio da sala, torcido sobre uma cadeira, com as mãos nas ilhargas, a face roxa, fazia a sua grande imitação «dum burro com cio» !

E admiravam-no ! Sujeitos graves, as mãos atrás das costas, tinham nas suas faces burocráticas expressões aprovadoras, profundas; dos sofás, na penumbra, estendiam-se magros pescoços, avelhados, bocas de poucos dentes entreabertas, de pasmo; e as senhoras, de pé, com o peito alto, a cabeça de lado, o rosto luzidio de satisfação, com risinhos cálidos, saboreavam a sensação de bestialidade que espalhava na sala aquele rouco bramar, de cio⁵.

Les invités regroupés autour de Padilhão dans un mélange de lubricité et de délabrement physique, ne sont pas sans rappeler les *Pinturas Negras* de Goya illustrant de vieilles femmes les soirs de sabbat. Les termes utilisés par le romancier sont forts : « magros pescoços avelhados, bocas de poucos dentes entreabertas »⁶. D'autres remarques vont encore plus loin : « [...] as vozes tomavam os tons dolentes dum quarto em que se agoniza »⁷ ou

¹ D.Joana Coutinho apparait dans *A Tragédia da Rua das Flores*, op. cit., p. 333 à 334, affublée des qualificatifs de *vaporosa, débil, aérea*.

² *Ibid.*, p. 259.

³ *Ibid.*, p. 218.

⁴ *Ibid.*, p. 258.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p.263.

encore : « [...] passou os dedos devagar pela testa enorme, com uma lentidão cheia de agonia...»¹. Par mutations successives, une impression morbide se dégage de cette société qu'Artur retrouve dans le rêve qui suit la soirée :

Sonhou com a soirée. Valsava com a senhora baronesa – mas no chão encerado escorregou, entre as gargalhadas agudas das velhas de enfeites lúgubres : não se podia erguer – e aquele gente impiedosa, fictícia, egoísta, continuara, valsando-lhe alegremente sobre o corpo prostrado : sentia sobre a testa – onde viviam ideais que eles não tinham, – pularem os sapatinhos de cetim da senhora de cauda escarlate; – e no peito – onde palpitava um coração que não batia no peito deles, – enterraram-se as tachas dos tacões do sonâmbulo².

A l'inverse des personnages de la soirée pour lesquels le corps, expression de la bestialité, prédomine alors que le cœur et l'esprit passent au second plan, Artur voit son propre corps foulé aux pieds alors même que son cœur et sa tête, malgré les sévices subis, résistent, ce qui lui permet de ressentir une certaine forme de supériorité à moins que ce ne soit, sous cette forme indirecte, une réflexion personnelle de l'auteur.

La Prostitution

Concha, la prostituée espagnole (dont le prénom se rapporte au sexe féminin) attire, par ses charmes, Artur dans un domaine typiquement féminin, totalement nouveau pour lui puisque c'est la première fois qu'il vit avec une femme. Elle le surprend par ses sautes d'humeur : elle est en effet décrite comme une personnalité changeante, tantôt « toda petulante de vida animal »³ ou au contraire : « parecia em tudo um bicho entorpecido nos frios do Inverno »⁴. Les échanges intellectuels sont limités avec une créature qui « [...] apenas soubesse soletrar, e apenas pudesse, em letras garrafais, assinar o seu nome de baptismo »⁵. À son contact, d'ailleurs, Artur abandonne toute activité intellectuelle :

Não lia um livro, nem um jornal. Todo o movimento de espírito lhe era odioso, como se a alma fatigada, amodorroada na baixeza, muito quente no choco daquela vida de galo, se recusasse a toda a ascensão para alguma coisa de mais elevado. Quase lhe custava lavar-se, arranjar-se : o corpo comprazia-se na porcaria⁶.

¹ *Ibid.*, p. 264.

² *Ibid.*, p. 269.

³ *Ibid.*, p.330

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 331.

⁶ *Ibid.*, p. 334.

Pendant qu'il se vautre dans un « embrutecimento de bestialidade satisfeita »¹, Concha se situe dans le même registre, moitié colombe pour l'innocence, moitié petit oiseau pour la simplicité :

[...] disse-se simples como uma criança, amorável como uma pomba. Para ela luxos, teatros, *toilettes*, pouh! Eram misérias! O seu ideal era ter uma casita sua, e um homem novo que a estimasse, a tratasse como uma senhora...Ela mesmo coseria os seus vestidos, e era fácil de alimentar como como um passarinho!... Alguns gravações – muita ternura – e era feliz!»².

Quand elle raconte ses malheurs avec son précédent partenaire, « o director do caminho-de ferro »³, elle se décrit comme une « cabra presa a uma estaca »⁴. Artur, de son côté, apparaît contaminé par la vie de la capitale : le corps a pris le dessus sur la tête et les termes utilisés pour décrire son état relèvent du monde animal : il est à la fois un coq, mais non pas un coq glorieux à l'exemple du *Pimpão* qu'il admirait dans la basse-cour de sa cousine à Oliveira d'Azeméis⁵, il s'agit du coq correspondant à l'image du coq en pâte⁶, à savoir un volatile assez passif vivant dans le confort voire la satiété. Artur s'apparente également au porc (*porcaria* vient de *porco*), ce qui le fait encore descendre d'un cran dans le registre des besoins primaires.

Le Carnaval

Il n'a pourtant pas encore atteint le niveau le plus bas dans cette descente aux enfers. La rencontre avec la bacchante, le soir du carnaval va lui procurer une nouvelle confrontation avec la nature animale. Comme D. Joana Coutinho, elle a « os lábios tão vermelhos que pareciam sanguinolentos : e havia nos seus membros fortes, nervosos, alguma coisa de ondulado e vibrante que lembrava o movimento dum tigre »⁷. Artur l'observe complètement fasciné par cet aspect de bête sauvage : « [...] com os movimentos lentos, ondulados, que lembravam sempre a Artur o passear de um tigre » mais également « o seu queixo grosso ajuntava à sua expressão uma intenção bestial »⁸. Cependant, il ressent une sensation étrange, quand, par un jeu de miroir, il voit passer, non pas sa propre personne mais son paletot : « [...] e vinha-lhe uma sensação estranha, que o entristecia, lhe fazia perder o sentimento real

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 318.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 124. On peut noter ici que l'image du coq au Portugal est utilisée ici à contresens. En effet, le coq de Barcelos est célèbre pour être associé à l'image de la justice et de la chance avec l'histoire d'un personnage indument pendu ayant réussi à échapper à la mort.

⁶ *La Capitale*, traduction de Claude Maffre, Arles, Actes Sud, 2000, p. 378.

⁷ *Ibid.*, p. 372.

⁸ *Ibid.*, p. 373.

da vida, do lugar em que estava – vendo passar, no fundo azulado dos espelhos, o seu *paletot* escuro junto àquele corpo de bacchante clássica »¹. Cet étonnant dédoublement – ce n'est pas lui qu'il aperçoit dans le miroir mais simplement son vêtement comme s'il ne l'occupait pas – limite sa personnalité à une apparence sociale pendant que, intérieurement, il se refuse à participer à ce déchainement bestial. Il essaie même, à moment donné de se raccrocher, en dépit de son état d'excitation sexuelle, à une pensée plus élevée, un reste de culture ou de civilisation :

[...] o seu vestuário pagão excitava-o : vinham vagas ideias de mitologias clássicas : pensava em Baco, levado num carro atrelado de tigres : e nos mistérios de bosques sagrados, onde bacantes, por um céu de tempestade, se apossam dum poeta de membros de efebo, e o deixam exausto, sob carícias devoradores, no irritante solo de tamborins, sob os bosques de cedros².

Mais le bruit, l'excitation, « a bestialidade do desejo »³, la violence même prennent le dessus : il ne se maîtrise plus et perd tout contrôle sur lui-même :

[...] o álcool dava-lhe a raiva dos movimentos convulsivos; punha uma cólera no bater dos pés, um frenesi no agitar dos braços; o capuz do dominó caíra-lhe; o botão do colarinho saltara : e com a face lívida, manchada, suada, torcia-se numa demência , soltando uns ganidos⁴.

Dans la calèche qui l'emporte « doído do álcool »⁵, Artur au comble de la frénésie, parvenu au dernier degré de l'animalité, aboyant à son tour, comme un chien enragé, tente de mordre sa partenaire. Lorsqu'il se réveille, le lendemain, dans un taudis insalubre « nas trevas bestiais em que o seu espírito estava ainda afogado »⁶, il redoute, à juste titre, d'ouvrir les yeux. Il comprend qu'il a fini par se laisser gagner par la bestialité ambiante. À ce stade, il ne lui reste plus qu'à sombrer complètement dans la jungle que représente la capitale à moins qu'il ne trouve en lui-même suffisamment de ressources pour en émerger, passant ainsi de la catabase à l'anabase classique. C'est ce qui se produit par l'intermédiaire d'une nouvelle vision : « [...] como se [...] uma aurora espiritual se levantasse devagar, começou a pensar, a *ver* diante de si, toda uma paisagem do Mondego por uma tarde de Verão »⁷.

Tous les exemples donnés montrent que l'expression animale sous toutes ses formes a pris le pas sur la parole, particularité et privilège de l'homme, seul attribut qui le distingue précisément de l'animal. Dès lors, ce n'est plus la tête qui gouverne mais le corps, les

¹ *Idem*.

² *Ibid.*, p. 372.

³ *Ibid.*, p. 374.

⁴ *Ibid.*, p. 376.

⁵ *Idem*.

⁶ *Ibid.*, p. 377.

⁷ *Idem*.

instincts et les passions. Si l'on se contente de « braire avec les ânes et hurler avec les loups » selon l'expression de Gustave Thibon¹, il reste peu de place pour la pensée et encore moins pour la poésie. C'est pourquoi Artur échoue à lire son poème lors de la soirée chez D. Joana Coutinho, Meirinho semble uniquement intéressé par les poèmes érotiques, Melchior fuit devant la lecture des poèmes d'Artur et, une fois paru en librairie, le livre de ce dernier ne trouve aucun acheteur.

La Presse

Mas nesta fantasmagoria, entusiasma-o sobretudo, o mundo dos jornalistas : era um ruído incessante de máquinas de imprensa; salas resplandecentes de redacções; penas que correm sobre o papel derrubando ministério e edificando glórias; e ditos dos folhetinistas que têm a profundidade duma filosofia na precisão dum aforismo !²

Dans l'attente de sa visite à la rédaction de *O Século*, Artur est inquiet : il s'attend à rencontrer un journaliste d'un haut niveau intellectuel et craint de ne pas se montrer à la hauteur du personnage. Il a d'ailleurs préparé une phrase qu'il ne parviendra pas à caser correctement dans la conversation : « Lisboa é a *estação central* da Inteligência, A Província é a *penitenciária* do Espírito »³. Dans cette scène, la critique n'épargne pas (bien au contraire) le milieu de la presse. Eça de Queiroz a certes retiré le dialogue entre les journalistes reconnaissant leur impuissance à faire la critique d'un livre qui figurait dans la première version (*FI*)⁴ mais la façon dont Melchior traite l'information touche à la caricature⁵.

En l'absence d'expression animale formelle (cris divers), l'auteur n'hésite pas à montrer qu'il peut y avoir une communication se rapprochant du comportement animalier par le biais d'autres caractéristiques. C'est ainsi que Melchior reproduisant exactement le contenu de ses articles passés (*pauvreté et fixité des contenus*⁶) avec l'incapacité à en inventer de nouveaux (*inapte à inventer de nouveaux signes*⁷), incapacité à analyser *Os Esmaltes e Joias*⁸, (*rapport à une seule situation possible*), reproduit les caractéristiques animales

¹ Thibon, Gustave, *L'Ignorance Étoilée*, Paris, Fayard, 1974, p. 18.

² *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 148.

³ *Ibid.*, p. 192.

⁴ *FI*, p. 124v à 125v.

⁵ Voir les mêmes réflexions dans *A Tragédia da Rua das Flores* dans la bouche de l'oncle de Victor.

⁶ Les termes utilisés sont attribués à Von Frisch, Karl, *L'Homme et le monde vivant : une biologie moderne à la portée de tous*, Paris, Albin Michel, 1960 ainsi Benveniste, Émile, *Problème de Linguistique Générale*, Tome 1, Chapitre V : «Communication Animale et Langage Humain», Paris, Gallimard, 1966.

⁷ *Ibid.*

⁸ « Melchior compreendera : e muito lealmente, tentara numa noite de luta produzir um folhetim sobre os *Esmaltes e Joias* : chegara a obter meia coluna, em que falava da «nitidez da edição, e de grande inspiração...» mas faltava quatro colunas e meia, e nem duas chávenas de café, nem charutos fumados à janela com a testa à aragem da noite, nem pitadas de rapé para aliviar, nem passeios furiosos pele quarto, nem a cabeça apertada entre as mãos, como um limão a que se exige o sumo – nada forçara a sua vaste fronte calva, que parecia conter um mundo, a produzir uma linha mais!». *A Capital 1992, op. cit.*, p. 309.

relevées par le zoologue Karl von Frisch et, à sa suite, le linguiste Émile Benveniste, signalant tous deux la présence, chez les animaux, de signaux particuliers en lieu et place d'un langage approprié¹. Melchior a finalement envers l'expression écrite le même comportement qu'un animal, à savoir rechercher la sécurité des domaines connus. Le langage est dévoyé, détourné de sa fonction première qui est à la fois recherche de sens et communication, censé informer, éclairer, transmettre des informations intéressantes et nouvelles. Le travail de Melchior s'apparente à une lente rumination de ce qu'il a déjà écrit et lorsqu'il veut se lancer sur un terrain inconnu, le succès n'est pas au rendez-vous : il se révèle impuissant².

Au final, la seule déclaration digne d'admiration, si l'on peut dire, se révèle être le discours assez ampoulé des ouvriers en grève qui, malgré l'outrance un peu ridicule des formules, constitue ce qui se rapproche le plus d'un usage approprié de la parole :

Irmãos do trabalho ! Quando da cima do Gólgota o redentor do género humano, já exangue, soltou o grito supremo, foi para proclamar uma aurora de amor e esperança, e partir a cadeia da escravidão dos pulsos dos filhos da democracia...³.

Le Club républicain

La soirée chez les républicains aborde le même problème, à savoir l'utilité du langage et même, son à propos. En effet, on peut se poser la question de l'utilité d'une longue et ennuyeuse exploration du passé pour un groupe politique qui a l'ambition d'aller de l'avant et de modifier l'avenir de l'homme ? Cet exercice de téléologie qui consiste à remonter aux premiers martyres de la Liberté, est décrit comme : « [...] os períodos gordos, moles, movendo-se, surdamente, como um lente rolar de odres mal cheios [...] »⁴, «um escorrer tão monótono, que amodorrava »⁵. En contrepoint, se crée en coulisse, une rumeur, qui, prétendant échapper au « lento escorrer da prosa infindável », tombe dans le même travers de généralités vagues. Ceux qui s'attendent à de l'action n'hésitent pas à faire remarquer « a fraseologia nebulosa » et ils ressentent même « um vago logro – encontrando em lugar preparativos de acção, argumentações de doutrina »⁶. Là aussi le langage est dévoyé : au lieu

¹ Karl von Frisch, *Vie et Mœurs des Abeilles*, Paris, Albin Michel, 1984.

² Cette critique figure également dans *A Tragédia da Rua das Flores* : l'oncle de Victor, Timóteo déclare en lisant le *Diário Popular* : « Se isto é um jornal! Aqui estão os artigos, as informações, as críticas : «Foi aprovada a tarifa especial nº1 não sei de quê...[...] Tudo assim, do princípio ao fim...E duas colunas de *partiu, chegou, faleceu, fez anos...Burros!*». *A Tragédia da Rua das Flores*, *op. cit.*, p.74. Dans *Os Maias*, Melchior (que l'on retrouve) confesse à Ega : « – Estou aqui a ver se faço uma coisa sobre o livro do Craveiro, os *Cantos da Serra*, e não me sai nada em termos...Não ser o que dizer!». *Os Maias*, *op. cit.* p. 575.

³ *A Capital*, 1992, *op. cit.*, p. 196.

⁴ *Ibid.*, p. 295.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 292.

d'agiter des idées novatrices, d'être une incitation à l'action, il la remplace. En lieu et place de liberté et de créativité, on assiste à l'exploitation de contenus usés et vidés de leur sens par l'interprétation qu'on leur donne. La rumination est de mise encore une fois dans ce milieu.

L'analyse de tous ces contenus démontre que d'après l'auteur, Lisbonne n'est pas en capacité d'être la tête du pays, en tout cas pas la tête pensante. Tous ceux qui devraient contribuer à élever l'esprit, instruire les masses, répandre la culture, ne jouent pas leur rôle. Que ce soit par une attitude qui se rapproche de l'animalité (cris ou instincts) ou par un détournement de ce qui fait la spécificité de l'homme, à savoir la pensée et la parole, il n'y a rien qui permette d'échapper à cette situation. Et c'est peut être pour illustrer le fait que rien n'est à sa place dans cette société, que l'auteur a multiplié les personnages « invertis »¹ à l'image de D. Joana Coutinho et sa cour de jeunes filles, les « escravas de D. Joana »², du personnage qui accoste Artur dans un café pour lui proposer « um cabaz »³, ou encore de Meirinho chez qui il décèle tout à coup quelque chose d'équivoque : « Havia na voz compenetrado, nos movimentos de olhos do Meirinho fazendo o elogio da poesia obscena, uma satisfação langorosa, que lhe fazia lembrar, por vagas semelhanças, o velho do café do Rossio »⁴. Notons d'ailleurs le choix du nom du personnage qui, bien qu'il soit un nom commun, se termine par une syllabe désignant également le diminutif en portugais -inho. Or, cette utilisation d'une sonorité homéotéleute ou du diminutif lui-même par Eça désigne, dans d'autres œuvres – pensons au cas de Libaninho de *O Crime do Padre Amaro* – une homosexualité latente, cachée ou avérée.⁵

Le cimetière : l'ordre après le chaos

Avec la dernière scène dans le cimetière, il semble qu'un certain ordre s'installe, cet ordre subtil auquel l'auteur tenait tant comme le rapporte Jaime Batalha Reis⁶. Loin de la capitale, l'animal se distingue de l'animalité : il retrouve sa place et sa légitimité. Il fait partie d'une chaîne dans laquelle l'homme s'inscrit également. On retrouve l'animal domestique avec le lapin qui mange l'herbe de la tombe de la tante Sabina, lapin qui sera mangé à son tour par l'homme, lequel mourra etc.. Tout est relié et tout a un sens : chacun tient son rôle et conserve ses privilèges. Le *tio* Jacinto chante, ce que ne peuvent faire les animaux, les

¹ F. Curopos parle « du personnage de l'inverti tel que la médecine de l'époque le conçoit ». Curopos, Fernando, *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise*, op. cit., p. 14,

² *A Capital!*, 1992, op. cit., p. 257.

³ *Ibid.*, p. 252.

⁴ *Ibid.*, p. 254.

⁵ Voir Curopos, Fernando, « Eça de Queirós nas ruas de trás », Centre de Recherches sur les Pays Lusophones – CREPAL, Cahier n° 22, p. 118-119.

⁶ « É preciso obedecer com fé e sem exame às leis subtis das coisas : ninguém sabe exactamente, menino, de que possa depender o curso dos acontecimentos; e o mistério complicado dos Fados ». *Prosas Barbáras*, op. cit., p. 15.

oiseaux « chilravam » : chacun parle son langage. Néanmoins, la petite fille qui pousse sa sœur dans la brouette est excitée par les cris de cette dernière « como a um jumento ronceiro »¹, mais ce qui s'applique à des enfants ne maîtrisant pas complètement le langage et utilisant les cris pour s'exprimer, montre simplement qu'il y a des degrés et un nécessaire apprentissage des moyens d'expression.

Au final, on peut remarquer que, devant le déploiement de ce bestiaire, depuis nos relations non seulement avec les bêtes mais avec la part d'animalité qui est en nous, deux voies semblent s'offrir : la maîtriser, la contrôler, l'utiliser ou bien la sublimer, la dominer, la réprimer. Renverser les rôles semble être une autre alternative à savoir imiter l'animal, prendre sa place et se limiter à ses instincts en lieu et place de la pensée. Mais cela ne saurait être l'apanage d'une capitale.

Artur, après avoir pris conscience de tout cela, peut enfin penser, prendre du recul, faire un bilan de ses expériences passées et chercher lui aussi sa place et son utilité dans cette grande chaîne. S'il a été autrefois totalement insensible à la vision du poulailler que lui montrait sa cousine², à savoir une animalité sur laquelle l'homme a pris, en préférant rêver à des animaux inaccessibles, s'il n'a pas davantage prêté attention au chat, animal domestique avec lequel nous établissons des liens affectifs, la fréquentation des humains empruntant aux bêtes sauvages leur comportement et leur langage, lui a permis de mesurer l'écart entre l'authenticité et la copie.

1.3. Le chapeau sans la tête

À partir de ce constat, peu favorable aux milieux intellectuels de la capitale, la question que l'on peut se poser est la suivante : en l'absence d'idées, donc de tête, quelle est la place d'un chapeau ? La capitale sans tête semble laisser la priorité au chapeau : l'accessoire pourrait, de cette manière, devenir l'essentiel ou plutôt l'accessoire masquerait l'absence de l'essentiel. En fait les deux sont liés : l'association capitale/chapeau, mots issus tous deux de la même source étymologique *caput*, renvoie à la même nécessité à savoir la présence d'une tête que ce soit pour diriger un pays ou pour porter un chapeau.

Lucette Petit s'est penchée sur l'intérêt du chapeau qui a été, pour elle, l'élément déclencheur de sa recherche du « signe ». Elle a en effet remarqué : « Dans plusieurs romans d'Eça, le chapeau se trouve lié à un évènement voire à son origine »³. Mais elle a, au préalable, souligné que la présence du chapeau n'avait en soi, à cette époque rien de particulièrement notable : « En cette fin de XIXe siècle, où le couvre-chef était indispensable

¹ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 405.

² *Ibid.* p. 124.

³ Petit, Lucette, *Le champ du signe dans le roman queirozien*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 9.

en toutes circonstances, sa banalité et même sa banalisation dans les récits de l'époque ne fait aucun doute »¹. La place de cet accessoire dans la société, l'importance du « qu'en dira t-on, la force du paraître »², est en effet illustrée par la scène au bord du fleuve lorsque Artur tenté par le suicide, est importuné par un individu à qui on a volé son chapeau :

Eu não é pelo chapéu, diabos levem o chapéu! É pelo ferro! – E que há-de-dizer a minha senhora? Oh, menino, donde vens tu sem chapéu? Ora, essa! Se as lojas estivessem abertas! Que eu não é lá pelos três mil reis. É porque não estão abertas! Senão ia ao Roxo, está claro que ia ao Roxo. O Roxo conhece-me bem....Mas que ferro! Um chapéu novo! Então não viram! Ir para casa sem chapéu! Sempre vai uma ladroeira pela Baixa. Se fosse o lenço!, bem me importava o lenço!Mas o chapéu!³

De même, Artur, lors du séjour chez ses tantes « para se furar em Oliveira »⁴ comme dit son admirateur et confident Vilela, prend des dispositions pour se couler dans le moule et adopter les usages censés faciliter son intégration dans la société de la petite ville : « Começou logo a ir à missa das dez, de chapéu novo, luvas pretas [...] »⁵. Mais cette mise en scène ne lui réussit pas.

À Lisbonne, pour se rendre à la soirée de D. Joana Coutinho, il a davantage forcé la note : muni de gants « cor de palha » et d'un *claque* à l'intérieur duquel il a fait broder ses initiales, il rêve de réciter ses poèmes et de rencontrer la belle inconnue du train. Dans un premier temps, il reste avec « o *claque* colado à perna» pour cacher son embarras puis le *claque* sur les genoux lorsqu'il suit le jeu de whist aux côtés de Meirinho. Au final comme le chapeau le gêne, il finit par le poser sur un fauteuil où s'assied une grosse vicomtesse qu'il n'arrivera pas à déloger. Contraint de partir sans chapeau, avec un mouchoir sur la tête en raison de la pluie, il doit faire face le lendemain à la colère de Meirinho venu lui rapporter le *claque* avec forces remarques désagréables. Artur tente de plaisanter avec l'incident mais Meirinho ne l'entend pas ainsi :

– Pilhéria, bradou o Meirinho, batendo assombrado com as mãos uma na outra! Pilhéria! É uma vergonha! Que hão-de-dizer! Eu não me atrevo a ir lá, eu nem me atrevo a ir lá outra vez! Uma assim!..
Levou as mãos à cabeça – e saiu, desesperado⁶.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 280.

³ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 366. Ce décalage entre un événement dramatique et un objet banal sera utilisé plus tard dans *Os Maias*, lorsque Carlos découvrant les papiers de Maria Monforte est importuné par Vilaça cherchant son chapeau. *Os Maias*, *op. cit.*, p. 641 à 642.

⁴ *Ibid.*, p. 162

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 270.

Peut-on considérer que dans cette scène, le chapeau est lié à l'évènement ou même qu'il en est la cause comme l'indique Lucette Petit ? S'il n'est pas franchement à l'origine de l'évènement (ce n'est pas le chapeau qui a provoqué la soirée), on peut dire, en revanche, qu'il devient l'évènement majeur de la soirée pour Artur d'abord encombré de cet accessoire puis contrarié qu'il soit écrasé par la grosse vicomtesse. Le chapeau ne se contente pas d'être lié à l'évènement, il prend la place d'Artur : si celui-ci n'est pas directement écrasé, c'est parce que son chapeau subit cet outrage à sa place. De la même manière, le lendemain, il s'en prend à son chapeau au lieu de se fâcher avec Meirinho : « *A claque ficara sobre a cama : Artur agarrou-a e torceu-a com tanto rancor, que lhe quebrou a mola. Maldita, vai! – E atirou-a, furioso, para o canto da roupa suja* »¹.

Il s'en prendra également à son chapeau lors du suicide manqué, après avoir été importuné par l'inconnu à qui on a volé le même accessoire :

Artur entrou no quarto, – e num desabafo de ira, arremessou o chapéu contra a parede, atirou uma cadeira ao chão com um pontapé – e estirou-se sobre a cama, vestido, prostrado, embrutecido, com a garganta tomada de lágrimas, desejando uma doença que o matasse, um terremoto [...] ²

Lors de la séance du Club Républicain, Artur est chassé de la salle après lecture de l'article de Melchior improvisant pour se faire pardonner, la dédicace des *Esmaltes e Jóias* à un « Augusto Personagem »³. Si Artur n'est pas poussé directement hors de la salle, son chapeau, en revanche est fortement molesté : « Artur, desorientado, procurou o chapéu – um pontapé arremessou-lho contra a parede : agachou-se para o apanhar: um assobio silvou [...] E Artur, aturdido, como ébrio, com as fontes a estalar, achou-se nas escadas escuras, aos tropeções pelos degraus [...] »⁴.

Encore une fois, c'est le chapeau qui se substitue au personnage et qui prend les coups à sa place. Le phénomène s'accroît lors de la soirée de carnaval, Artur perd à nouveau son couvre-chef :

Depois (Artur) procurou o chapéu : mas não aparecia : a mulher então, disse com uma voz rouca, como se lhe faltasse a campainha da laringe :
– O senhor deixou-o talvez no baile, no alugador de fatos.
Mas como ela mesma se mascarara de homem – pôde dar a Artur o chapéu desabado, imundo, com o fedor no ferro, sem fita, e todo pisado de solas de botas⁵.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 366.

³ *Ibid.*, p. 323.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 378.

La boucle est bouclée : le chapeau qui prenait la place d'Artur a disparu, il porte à présent un chapeau de substitution représentant la prostituée avec laquelle il a passé la nuit. Il le porte certes, mais sa tête est pleine de la vision purificatrice qu'il a eu au réveil. Le chapeau est devenu le bouc émissaire de toutes les turpitudes vécues pendant la soirée : il s'en débarrassera avec lui. D'après C.G. Jung, « changer de chapeau, c'est changer d'idées, avoir une autre vue du monde »¹. Lucette Petit a toutefois une approche différente : d'après son analyse, la signification de ce dernier chapeau signerait définitivement l'échec d'Artur et préparerait sa sortie de la vie dans la capitale : « Le dénouement grotesque des tentatives avortées d'Artur se donne à lire dans cet ultime chapeau qui n'est même plus l'attribut masculin par excellence, mais le signe inversé d'une grande mascarade dont il a été la dupe »².

Il faut prendre en compte cependant, le devenir du chapeau dans le dernier chapitre. De retour à Oliveira d'Azeméis, il change de style et redevient un simple accessoire dont il faut prendre soin : « Escovou cuidadosamente o seu chapéu, dirigiu-se à farmácia do Vasco »³. Mais c'est le couvre-chef du pharmacien qui concrétise le mieux un changement de situation : « O boticário, como outrora, ruminava o *Almanaque de Lembranças*. Ergueu-se com satisfação – e, para honrar a entrada de Artur, tirou ligeiramente o seu *bonnet* : Artur não ficaria mais surpreendido se visse um rei cumprimentá-lo, tirando a coroa »⁴.

Symboliquement, il est vrai que le chapeau s'apparente à la couronne qui figure la fonction la plus noble, à savoir occuper une place éminente ou avoir accompli un exploit. Dans cette comparaison, on peut voir une réhabilitation du couvre-chef même s'il est associé ici à l'image rustique du bonnet. Par ce geste, Artur obtient une reconnaissance, une légitimité et même une réhabilitation.

1.4. Structure du roman

À première vue, *A Capital!* se présente comme une série de scènes cloisonnées : les personnages de l'une ne se retrouvent pas, à de rares exceptions près, dans l'autre : il n'y a pas de communication réelle, dans le roman, entre le salon de *D. Joana Coutinho*, le Club Républicain ou les journalistes. Il est vrai que, pour Eça de Queiroz, le projet initial concernant ce roman, se résumait à la présentation des différents groupes sociaux constituant

¹ Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, tome 1, 8^e édition, Paris, Seghers, 1969, p.327.

² Petit, Lucette, *Le champ du signe dans le roman queirozien*, op. cit., p. 282.

³ *Ibid.*, p. 398.

⁴ *Ibid.*

la capitale¹. Il le précise dans sa correspondance, évoquant un ouvrage de généralités initiant le vaste plan de *Cenas da Vida Portuguesa*². Dans cette optique, c'est le personnage d'Artur, toujours présent lui, d'un bout à l'autre du roman, qui constitue le lien entre les différents groupes tel un fanal qui éclairerait au fur et à mesure les différentes zones de cette exploration sociologique. C'est pourquoi il semblait logique que, à la fin de la première version *F1*, une fois son rôle terminé, Artur soit, en quelque sorte, laissé au bord de la route, abandonné à son triste sort : ruiné, malade, avec peu d'espoir d'envisager une amélioration dans la suite de son existence. Mais par étapes successives, dans les versions suivantes, la situation se modifie, lui laissant davantage d'opportunités voire de portes de sortie, en particulier dans la scène finale ou encore avec l'introduction du personnage de *a prima Cristina*.

Néanmoins, face à ce morcellement volontaire de l'œuvre, Marie-Christine Pais Simon n'hésite pas à qualifier *A Capital!* de « roman répétitif dans sa structure, dans ses personnages, dans les sujets abordés, le séjour à Lisbonne se termine de la même façon que le passage par Coimbra et il a la même fonction satirique et moralisatrice [...]»³. On peut en déduire, que dès le départ, l'auteur avait déjà probablement en tête, l'idée de dévoiler l'uniformité, voire l'immobilisme d'une société dans laquelle le héros, idiot utile, tournerait en rond faute de trouver sa place légitime. Il est vrai, et cela a été renforcé par le romancier dans la troisième version inachevée, que les mêmes situations se représentent, semblables à des cercles qui se répètent et s'enchaînent sans que le personnage principal puisse y remédier. Faut-il y voir, en ce qui le concerne, une tentative pour essayer de résoudre des positions contradictoires ou encore, un moyen de revivre les situations jusqu'à ce qu'une solution s'impose?

Les situations

Artur se trouve souvent confronté à des problématiques répétitives dont il ne semble pas tirer un enseignement. Dans son enfance, à Ovar, il est confronté à deux sortes de relations : il subit l'agression de Luiza, la cuisinière : « A cozinheira, uma forte mocetona de Estarreja, de olhos de azeviche, roçava-se muito por ele, tentada com aquela pela tenra de pagem »⁴. La réaction d'Artur ne se fait pas attendre : « O rapaz recuou, escarlate como uma Ofélia insultada »⁵ et il menace de la faire renvoyer si elle recommence. En même temps, il

¹ N'oublions pas que dans les deux premières versions (*F1 et Livrinho+F2*), Eça considérait que les trois premiers chapitres ne signifiaient rien : «São apenas 3 capítulos que não significam nada, e que, publicados pareceriam uma mistificação, pois que a acção do romance não aparece neles, apenas se apresentam os personagens», *Correspondência*, *op. cit.*, p.248, lettre à E. Chardron du 20 octobre 1879.

² *Correspondência*, lettre à Ramalho Ortigão du 28 novembre 1878, *op. cit.*, p. 220,

³ Pais Simon, Marie-Christine, « Fête de la folie dans la sentine de tous les vices – *A Capital!* d'Eça de Queirós », *op. cit.*, p. 98.

⁴ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p.101 à 102.

⁵ *Ibid.*

tombe amoureux sur un mode plus littéraire : « E andava perdidamente namorado pela Joanhinha das *Viagens na Minha Terra*, mas dum amor complexo que a abrangia a ela, a casinha branca, o rouxinol, e todo o vale de Santarém »¹.

Ces traits de caractère : « Tinha gostos delicados, um pudor ingénuo »², Artur les conservera tout au long du roman : tout ce qui est grossier et brutal le choque. Quand il rencontre Rabecaz et que ce dernier lui demande son opinion concernant « o gado »³, Artur est offusqué d'apprendre qu'il s'agit de la «femelle», terme tout aussi indélicat, : « A expressão brutal escandalizou as delicadezas de Artur; e desprezou inteiramente Rabecaz quando o ouviu declarar, com o olho lúbrico, que o que apreciava no gado eram *as boas carnes* »⁴. Il entend Melchior utiliser la même expression à S. Carlos : « Vamos a ver o gado »⁵. Il est tout aussi choqué quand Meirinho lui demande s'il n'écrit pas des « versinhos frescos como os do Bocage, por exemplo.. Artur corou como uma virgem »⁶.

À Coimbra, Artur continue ses relations sur le même mode : « [...] amava idealmente a mais velha das sete irmãs Teles, uma senhora alta e vaporosa, sempre coberta de tules esvoaçantes, que ele celebrava sob o nome de Laura de Castela »⁷. Il doit supporter son collègue de chambrée, surnommé *O Pote-sem-alma* qui gémit lubriquement en se rappelant « a perna da pequena »⁸, sa cousine. Artur, de son côté, « [...] namorou-se duma senhora casada da Calçada, cujos olhos árabes, e graças de palmeira nova, já tinham sido cantados pelos líricos da outra geração académica »⁹. Au demeurant, Eça dissipe immédiatement la vision romantique de son héros en évoquant la dame qui « de camisola de flanela e os pés sobre a botija, ressonava ao pé do marido » pendant qu'Artur rêve sous ses fenêtres de « pousar-lhe um beijo de leve sobre a testa por um céu de luar »¹⁰. C'est à ce moment que son ami Teodósio l'amène chez Aninhas Serrana « a meretriz mais cara de Coimbra »¹¹ qui vêtue d'une robe de chambre couleur de feu, lit la *Dame aux Camélias*. Il en tombe amoureux au point de considérer que « Na madrugada, em que ele saiu do seu leito, extenuado de amor, sentiu que toda a melancolia daqueles meses passados se lhe dissipara como uma névoa : a sua vida tinha agora um centro e uma significação »¹². Elle le considère comme un caprice

¹ *Ibid.*, p. 101.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 136.

⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵ *Ibid.*, p. 211.

⁶ *Ibid.*; p. 253.

⁷ *Ibid.*, p. 102. Description qui n'est pas sans évoquer plus tard, D. Joana Coutinho.

⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 111.

¹² *Ibid.*, p. 112.

gratis et le laisse tomber rapidement un soir de bal de Mardi Gras où « vendo-a pular vestida de odalisca, uma polka frenética », il l'insulte alors qu'il est totalement ivre.

À Lisbonne, Artur, en recherche perpétuelle de Clara, la belle inconnue du train qu'il aperçoit au théâtre, se laisse néanmoins tenter par l'andalouse Concha, qui se moque de lui et l'abandonne un soir de carnaval. Heureusement pour lui, il ne la voit pas alors qu'elle danse avec Manolo, le bel espagnol avec lequel elle s'est enfuie : « [...] àquela hora, no teatro D. Maria, a Concha e o Manolo, de dominó, apaixonadamente enlaçados, giravam com furor na valsa, aos compassos da *Filha de Madame Angot* ! »¹.

On peut noter également que le parrain qui lui laisse un héritage, « o rico Guedes Craveiro »², est également ruiné et abandonné par une espagnole :

Era uma história triste : o pobre *Carola*, com uma destas paixões brutais que fazem irrupção por vezes numa existência devota, apaixonara-se furiosamente por uma Lola, comparsa de zarzuela do Baquet : e teria de certo casado com ela; mas Gadrucina tinha já um marido, um bandido, que se instalara na quinta do Guedes, bebia-lhe o vino, vestia-lhe a roupa branca, e arrancava-lhe o dinheiro com ameaças de suicídio³.

L'héritage est double pour Artur : il semble hériter d'un destin en même temps que de la fortune du parrain. Mais ce qui est sûr, c'est qu'il est toujours attiré par des beautés inaccessibles (mariées ou héroïnes de roman) tout en étant peu satisfait des relations tarifées au point de chercher sans cesse à les réhabiliter. C'est ainsi que lorsqu'il fait la connaissance d'Aninhas Serrana : « [...] queria ser o *Armand Duval*⁴ daquele anjo, regenerá-lo, e imortalizá-lo num poema como o *Intermezzo* »⁵. Lorsque Melchior lui parle de Concha, il entretient les mêmes illusions : « E, do fundo do seu espírito agitava-se já, confusamente, aquele vago desejo dum amor romântico, por uma *Dama das Camélias*, dum sentimento à Armando, com ideias de reabilitação que – já em Coimbra tanto o perturbavam »⁶.

À Coimbra, c'est pendant une nuit d'orgie qu'il apprend la mort de son père. À Lisbonne, le même scénario se répète : c'est en connaissant la mort prochaine de la tante Sabina, qu'il se jette dans les délires du carnaval.

Avec les problèmes financiers, il renouvelle les mêmes comportements : étudiant à Coimbra, il récupère une petite somme d'argent à la mort de ses parents et malgré ses bonnes résolutions (avec une stricte économie, il pourrait vivre deux ans à Coimbra), il s'empresse de dépenser cette somme sans discernement :

¹ *Ibid.*, p. 363.

² *Ibid.*, p. 143.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 112. Armand Duval est le héros du célèbre roman d'Alexandre Dumas fils : *La Dame aux Camélias* (1848).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p.280.

[...] e, daí duas semanas pagava aos líricos do *Cenáculo* uma Orgia na Tia Pôncia : depois comprou todas as obras de Victor e um revólver; fez fato, guitareou, jogou à batota, alugou caleches para ir a Condeixa jantar no Castela, com o Taveira e o Lima Triste. No acto final levou outro R. E pelas férias, quando Coimbra começava a ficar deserta, achou-se com oito mil réis, e uma sífilis¹.

Dans la première version (*FI*), c'est après son séjour à Lisbonne qu'il se retrouvait pauvre et atteint également de la syphilis, épisode supprimé par la suite. Il reste quand même, semblable à son parrain, en dilapidant son héritage avec Concha pendant que Melchior profite de ses largesses et des charmes de la demoiselle. Il se livre aux mêmes extravagances qu'à Coimbra avec achat de costumes, revolver (acheté à Meirinho), locations de calèches etc... À la fin de sa première année à Coimbra, il écrit un drame dont il est déjà très fier :

Trazia além disso um drame quase acabado, O conde d'Além-Mar, cujo segundo acto, que julgava sublime, – era uma festa, à moda da Renascença florentina, passada num vago palácio junto ao Tejo, onde se bebia vinho de Siracusa, havia sicários mascarados, e no rio, ao fundo, passavam gôndolas em que o contralto das mulheres se casava ao gemecer dos oboés².

À Oliveira d'Azeméis, il écrit pareillement un drame sur les conseils de Rabecaz : *Amores de Poeta*. Si on ne sait rien du devenir de ce premier drame, l'accueil réservé au second, lors du diner littéraire organisé par Melchior, ne sera pas à la hauteur des attentes d'Artur.

À Coimbra, il est très déçu par le R obtenu à la fin de l'année : « Odiou os tiranos desde Jeová até aos lentos, desde o Czar até ao Bedel da faculdade; ambicionou uma República governada por poetas e por génios »³. À Oliveira d'Azeméis, exalté par les discussions politiques dans le café de la Corcovada : « [...] e então, com ódio à obtusidade conservadora do Vasco; em que ele personifica toda uma sociedade, as suas opiniões foram um momento sanguinárias : desejou a Comuna em Oliveira d'Azeméis »⁴. Plus tard, déçu par les réponses moqueuses de Damião, il réagit de la même manière: « Nessa noite, na Corcovada, com o Rabecaz, foi excessivo, declamou contra os ricos, o Governo, os poetas publicados, e como todo o plebeu obscuro e literário, tornou a monarquia, a sociedade oficial, culpada da obscuridade, da sua literatura inédita, desejou uma Revolução sanguinária »⁵.

À Lisbonne, après la déception du repas littéraire, les moqueries concernant ses calembours et la décevante soirée chez D. Joana Coutinho, Artur se tourne également vers

¹ *Ibid.*, p. 113.

² *Ibid.*, p. 103.

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁵ *Ibid.*, p. 157.

Nazareno et les Républicains. Les mêmes schémas déclenchent les mêmes réactions et se referment comme des cercles autour d'Artur qui revit les mêmes expériences. Il marche sur ses propres traces : il passe sans cesse d'une solution extrême à une autre qui ne l'est pas moins et qui ne résout pas le problème.

Le cercle des personnages

De par le nom qui lui a été attribué, Artur est placé d'office sous le signe du cercle : « a mãe encantada, deu-lhe este nome em memória dos seus tempos de harpa e dos cavaleiros de xacara, cujos amores e proezas na Terra Santa tanto a tinha comovido »¹. Les *Chevaliers de la Table Ronde*, selon la légende, sont assis autour d'une table circulaire où personne n'occupe une place prééminente afin que règne la paix et la fraternité. Mais c'est également dans la même légende que Merlin l'Enchanteur est enfermé dans un cercle par la fée Viviane.

Autour d'Artur des personnages se regroupent et reviennent selon une même logique, en opposition ou en complémentarité constituant également des cercles restreints dans lesquels il retrouve, au fil du récit, les mêmes éléments conjointement ou de façon successive. Dès le début, il est conseillé par deux hommes différents, tous deux amis de son père dont le vœu le plus cher est qu'il réunisse en lui les qualités de ces deux personnalités :

« [...] e, a sua esperança era que o Artuzinho, um dia reunisse em si as qualidades dos dois homens que ele admirava mais em Ovar – o delegado Pimenta, de argumentação tão capciosa, nutrido de legislação, um Pegas, destinado a uma desembargadoria; e o advogado Silveira, de imagens floridas, célebre na comarca pelos seus folhetins poéticos no Campeão d'Aveiro!².

Mais on voit bien qu'Artur n'est pas passionné par le Droit qu'il abandonne rapidement au temps de ses études : « Já os seus compêndios de Direito Natural e Romano lhe pareciam odiosos »³. Il est plus séduit par les aventures de l'avocat Silveira qui « estava a banhos em Espinho onde fazia palpitar o coração das senhoras com o seu bigode fatal, as suas imagens, o seu cão da Terra-Nova, e a sua capa à espanhola »⁴. Ce chien de Terre-Neuve hantera d'ailleurs les rêves d'Artur qui l'évoquera devant sa cousine Cristina. Cependant c'est le délégué Pimenta qui l'aide à résoudre les problèmes matériels en s'occupant de la vente aux enchères de ses quelques biens⁵. Ces deux versants de la personnalité : le Droit et les Lettres, que son père souhaitait pour lui, ne se réunissent pas chez Artur (peut-être le même problème chez l'auteur), dichotomie que l'on trouvait déjà chez Victor dans *A Tragédia da*

¹ *Ibid.*, p. 99.

² *Ibid.*, p. 99.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵ *Ibid.*, p.113.

*Rua das Flores*¹, dispersion qu'Artur lui-même ressent dans son caractère : « Tudo na sua vida era assim incompleto, esboçado, fragmentário [...] »².

Le couple Rabecaz/ Melchior qui sont d'ailleurs amis puisque c'est le premier qui donne une lettre de recommandation à Artur afin qu'il rencontre le second, est complémentaire. Ils sont tous deux amis des belles espagnoles, des *pândegas* et essaient de vivre au crochet d'une personne plus riche et plus crédule qu'eux, en se faisant payer des repas et davantage si possible. Lorsqu'Arthur hérite, Rabecaz s'inclut d'office dans les projets d'Artur à Lisbonne :

Travou-lhe do braço, com paixão, trouxe-o a casa – fazendo logo o plano de ir encontrar-se com ele em Lisboa na Primavera : viveriam ambos: e com a *cheta* em comum, havia de vir Lisboa abaixo. Artur ressentiu-se daquela participação que o Rabecaz se arrogava na sua fortuna, disse muito sério :

– Eu vos fazer uma vida retirada...Trabalhar...

O Rabecaz bateu furiosamente com o bengalão no lajedo :

– Não me venha com as suas pieguices. Mande a literatura ao diabo...Isso é bom para os pelintras. Você agora tem a cheta, é gozar, é refocilar-se..E a primeira coisa que você há-de-fazer, é mandar-me uma boquilha de espuma...³.

À Lisbonne, Melchior prend la relève en s'invitant systématiquement à la table d'Artur. Ils partagent tous deux la même pauvreté de vocabulaire : « Está catita »⁴ ou bien « Está d'arromba »⁵, s'exclame Rabecaz lorsqu'un texte lui plaît. De son côté, Melchior commentant l'annonce qu'il a fait paraître dans *O Século*, déclare : « É catita, é de chupeta »⁶.

Melchior/Meirinho agissent également de concert : à partir du moment où ils ont compris tous deux qu'il y avait quelqu'un à exploiter, ils cherchent à se placer au mieux pour récupérer le maximum de manne financière. Meirinho se montre très aimable avec Artur depuis qu'il a compris la situation de ce dernier : « Parecia mais afeiçoado a Artur desde que Melchior lhe dissera, rapidamente, que o rapaz “ Herdera um fortunão do padrinho “ »⁷.

Mais la rivalité s'installe assez vite entre eux :

– Parece-me uma boa pessoa este Meirinho, disse [Artur] na rua ao Melchior.

O outro disse, soltando uma baforada de fumo :

– Espertalhão !

Considerava já Artur como seu – e a influência nascente do meirinho, dava-lhe um descontentamento ciumento.

¹ *A Tragédia da rua das Flores*, 2018, *op. cit.*, p. 57.

² *Ibid.*, p. 251.

³ *Ibid.*, p.171.

⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 312.

⁷ *Ibid.*, p. 209.

– grande espertalhão, acrescentou¹.

Lors du souper littéraire, ils se répartissent les taches : Melchior, les invitations, Meirinho, l'organisation du repas. Mais comme le précise Melchior à Artur : « – Você, já se sabe, paga o jantar, eu convido, e zás! Catita, não ? »².

Pour Eça de Queiroz, qui connaissait très bien Jean de La Fontaine³, il apparaît que le nom de *Corvelo*⁴ n'a pu être choisi au hasard et qu'Artur illustre à merveille le corbeau laissant tomber son fromage sous la profusion de flatteries prodiguées par le renard. Tant Meirinho que Melchior pousseront le plus loin possible l'exploitation de l'héritage d'Artur : le premier en lui vendant des vêtements de seconde main et en lui empruntant de l'argent qu'il ne rendra jamais, le second en profitant des nombreux repas ainsi que des charmes de Concha.

Côté féminin l'opposition Clara/Cristina ne joue pas en faveur de cette dernière : tout ce qui est grâce et finesse chez la première se transforme en lourdeur chez la seconde. Clara est qualifiée de « venusinha de jaspe »⁵ et Artur est subjugué : « Nunca vira aquela delicadeza fina de sua pele pálida, nem a doçura tão tenra da linha oval; os seus olhos negros de grandes pestanas, um pouco tristes, enterneciam »⁶. La cousine Cristina avec ses grosses mains apparaît comme l'antithèse de la première : « Ela era pequenina e gorda; tinha pelos ombros uma manta de lã negra; o seu andar pesado, que pisava fortemente os soalhos, era para [Artur] como a evidência desagradável da sua natureza prosaica e material »⁷.

Aninhas/Concha ne présente pas exactement le même profil. La première : « Tinha cortinas de *reps* amarelo nas janelas, usava robe-de-chambre cor de fogo, e lia a *Damas das Camélias*; contava-se como uma legenda singular que tomava banhos, e era certo que o Salgado se tinha envenenado por ela »⁸. Concha écrit et modifie elle-même sa légende dans laquelle se promène un carrosse (*coche*) paraissant tout droit sorti des *Contes* de Charles Perrault (Cendrillon)⁹ :

Este *coche* parecia ser a glória eminente do seu passado : fazia-o constantemente rolar através da sua história – ora *victória* aberta aos tédidos aromas dos arbustos do *Retiro*, ora

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 228.

³ On trouve dans l'inventaire de sa bibliothèque à Tormes un exemplaire des *Fables* de La Fontaine.

⁴ Corvelo est le nom de famille d'Artur. On peut noter au passage que le supérieur hiérarchique d'Eça de Queiroz, Ministre et Secrétaire d'État des Affaires Étrangères, auquel il adressait tous ses rapports, quand il était à la Havane puis en Angleterre, s'appelait João de Andrade Corvo.

⁵ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p.144.

⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁸ *Ibid.*, p.111.

⁹ Perrault, Charles, *Histoires ou Contes du Temps Passé*, 1697 dont *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*.

coupé acetinado, correndo silenciosamente sobre a neve da *Fuente*, sempre puxado por um cavalo branco que se chamava *Miramolim*...¹.

Elle affecte des airs de grande dame, se dit fille d'un négociant en vins honnête, séduite par le fils d'un marquis, contrainte de prendre pour amant un homme au titre incertain, tantôt vicomte, tantôt marquis « mi marqués »². Selon Melchior, elle vivait avec un anglais qu'elle a abandonné car il était malade : « É a espanhola mais bonita que tem vindo a Lisboa...E rapariga fina, coitada, está naquela vida...mas muito fina. É filha dum general, muito bem educada...toca piano, ó menino! E depois que maneiras! Vê-la comer, é uma duquesa! E que pé, que pé! É de endoidecer »³.

Si Concha joue les femmes du monde, celle qui se rapproche le plus d'Aninhas est Mercedes, la première espagnole qu'Artur aperçoit dès son arrivée à Lisbonne : « Na outra extremidade estava uma rapariga gordita e baixa, bonita, de *robe-de-chambre* escarlata e penteado alto »⁴. La lutte entre Concha et Mercedes autour du bel espagnol sera féroce et se conclura par la victoire de Concha.

Le couple Damião/Nazareno dispense les mêmes conseils à Artur concernant sa carrière littéraire : « Nessa tarde, ao jantar, o Damião disse-lhe protectoramente : – Você tem a fibra e a forma, caloiro. Trabalhe, trabalhe! É necessário ter a ideia. Procure a ideia ! »⁵. De son côté, Nazareno lui donne son opinion après réception du volume de *Esmaltes e Joias* : « – Você tem a forma, agora é procurar a ideia. Compreende-se, num primeiro livro, de poesia, o género lírico. Mas é necessário não repetir. Victor Hugo fez as *Orientais*, uma composiçãozinha ridícula, mas tomou sua desforra nos *Châtiments*. Agora é pôr de lado o amor e os lírios, e falar-nos de coisas mais sérias »⁶.

En analysant ce même regroupement de personnages chez Flaubert, Albert Thibaudet évoquait une vision binoculaire propre à l'auteur de *Madame Bovary* : « Sa façon de sentir et de penser, consiste à saisir, comme associés en couple, des contraires extrêmes d'un même genre, et à composer de ces extrêmes d'un genre, de ces deux images planes, une image en relief »⁷.

Chez Eça de Queiroz, c'est le plus souvent l'inverse : même en changeant de cercles, la rencontre de personnages semblables renforce l'image d'une société monotone. C'est ce qu'il écrivait quelques années plus tard, à Fialho de Almeida :

¹ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 318. *Miramolim* est un titre arabe qui signifie Calife, Commandeur des Croyants.

² *Ibid.*, p. 333.

³ *Ibid.*, p. 279.

⁴ *Ibid.*, p. 184.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁶ *Ibid.*, p. 308 à 309.

⁷ Cellier, Léon, *Études de structure*, Paris, Archives des Lettres Modernes, n°56, éditions Lettres Modernes, 1964, p. 2.

Assim, diz V. Que os meus personagens são copiados uns dos outros. Mas, querido amigo, uma obra que pretende ser a reprodução duma sociedade uniforme, nivelada, chata, sem relevo, e sem saliências (como a nossa incontestavelmente é) – como queria V., a menos que eu falseasse a pintura, que os meus tipos tivessem o destaque, a dissemelhança, a forte e crespa individualidade, a possante e destacante *personalidade*, que podem ter, e têm, os tipos duma vigorosa civilização como a de Paris ou de Londres ? V. Distingue os homens de Lisboa uns dos outros? V., nos rapazes do Chiado, acha outras diferenças que não sejam o nome e feitio do nariz? Em Portugal há *só um homem* que é sempre o mesmo ou sob a forma dum dândi, ou de padre, ou de amanuense, ou de capitão : é o homem indeciso, débil, sentimental, bondoso, parador, *deixa-te ir* : sem mola de carácter ou de inteligência, que resista contra as circunstâncias. É o homem que eu pinto – sob os seus costumes diversos, casaca ou batina. É o português verdadeiro. É o português que tem feito este Portugal que vemos¹.

Cependant, si les cercles sont éminemment présents dans tout le roman, y compris dans le vocabulaire (le *cenáculo* de Coimbra, l'*Assembleia* d'Oliveira d'Azeméis, la *panelinha* de Lisbonne, le *Club* républicain), il est patent qu'Artur reste en permanence à l'extérieur : il n'arrive pas à y pénétrer. Il est toléré à la limite, refusé souvent et parfois même expulsé. C'est ainsi qu'à Coimbra, il passe la première année « à sombra sempre de Teodósio »², il reste ensuite en marge du *Cenáculo* : « [...] ficava no quarto do Damião, no fogo das conversas do *Cenáculo*, sem achar uma frase, triste da sua sterilidade »³ et son poème *Ofélia* est seulement accepté dans le journal *O Pensamento* parce que c'était la semaine du carnaval et qu'il n'y a rien d'autre à publier. À Oliveira d'Azeméis, alors que Lisbonne lui semble inaccessible, il rêve de se faire une place dans le milieu local en essayant d'entrer à l'Assemblée dont le président est le commerçant Carneiro : «— Às primeiras palavras, porém, o Carneiro recuou, esgazeou os olhos, exclamou:

– O quê ? Ora essa! Se deixamos entrar o ajudante da farmácia, temos cá amanhã o marcador de bilhar...»⁴. Il est même ignoré du cercle du billard de la *Corcovada* (où il avait l'impression d'avoir été accepté) après avoir écrit un pamphlet contre le même Carneiro, pour les raisons que lui explique le dénommé Vilela avec qui il a sympathisé :

– Homem, isto é o diabo... A coisa fez barulho de mais ! Sempre foi insultar as pessoas principais da vila. Você compreende... Numa terra pequena... Todos temos as nossas relações, as nossas dependências... Veja você, lá perdeu o arranjo na botica... Que tolice ! ... Deve ver se se fica de bem com todo o mundo. É necessário, neste mundo, um bocado de servandijismo. E enterrando as mãos nos bolsos foi examinar, de pernas abertas, o jogo do Rabecaz.

¹ *Correspondência, op. cit.*, tome I, lettre à Fialho de Almeida, Bristol le 8 août 1888, p. 560. Fialho de Almeida avait écrit une critique de *Os Maias* dans le *Repórter* du 20 juillet 1888 (Campos Matos, A, (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz, op. cit.*, p. 84.

² *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 111.

⁴ *Ibid.*, p. 162.

Artur empalideceu. O botequim renegava-o !¹

À Lisbonne, il est tout de suite écarté du cercle des repères connus qui auraient pu l'aider dans un premier temps : Damião est parti en Algarve, le neveu de Rabecaz lui refuse son aide. Il ne parvient pas davantage à s'approcher du cercle dans lequel évolue la belle inconnue du train, à nouveau aperçue au théâtre puis dans la rue. Au cours du repas littéraire donné pour lire sa pièce, il n'est pas accepté par le milieu des écrivains, des journalistes : « Artur de longe via aquele grupo – e sentia, pálido, que se tramava alguma coisa de funesto para os Amores de Poeta, e para a sua própria dignidade »².

Chez D. Joana Coutinho, il est en marge de la soirée, repoussé même par Meirinho qui l'a amené là pour le manipuler à sa guise et il doit regarder sans amertume Padilhão se mouvoir à l'aise dans cette société et être lui-même, sans effort, le centre d'un cercle d'intérêt :

Desejaria bem aproximar-se do Padilhão, refugiar-se nele, como numa intimidade animadora mas estava tão cercado de saias, de sedas, de penteados enchumaçados, de leques abertos! E sobretudo a intimidade que os unia, envolvia a todos, como uma atmosfera – tomava o seu isolamento mais pungente!³.

Lorsque Artur entrevoit la possibilité d'être admis au Club Républicain, il est radieux : « Artur teve uma satisfação profunda : era o seu velho ideal, enfim realizado! »⁴. Mais il ne se passe rien d'intéressant lors de la première séance et lorsqu'enfin les grands projets vont être abordés, il est expulsé sans ménagement.

Il pense enfin s'installer dans ce petit cercle que constitue la chambre de l'hôtel Espanhol qu'il partage avec Concha mais, en fait, c'est Melchior qui occupe le terrain, venant tous les jours partager leur intimité et leur repas :

A Concha parecia considerar Melchior como da «sua gente», conhecedor de pequenas, ao facto dos segredinhos das concubinagens ; tinham simpatias íntimas duma baixeza igual : Melchior, era um amigo dos lupanares, conhecia-lhes o estilo, os hábitos, as preocupações. A Concha, às vezes, dizia bruscamente a Artur, que se queria introduzir naquelas conversações, – « que ele daquilo não entendia nada». E mesmo dissera-lhe que o Melchior é que sabia tratar bem com as espanholas⁵.

Le dernier cercle dans lequel il va réussir à entrer est un cercle infernal, celui de la débauche, de l'alcool et de la prostitution pendant la soirée de carnaval où il se retrouve : « num tropel de troça esbandalhado, com um desengonçamento demente, num turbilhão

¹ *Ibid.*, p. 166.

² *Ibid.*, p. 234.

³ *Ibid.*, p. 260 à 261.

⁴ *Ibid.*, p. 277.

⁵ *Ibid.*, p. 331.

circular, – enquanto o ponteiro negro já marcava gravemente, a primeira hora triste de quarta-feira de cinzas »¹. De cercle en cercle, toujours rejeté à la marge, Artur tourne en rond et se retrouve à son point de départ. Du moins c'est ce que soutient Marie-Christine Pais qui établit un parallèle entre la sortie de Coimbra et celle de Lisbonne. La comparaison serait pertinente si on s'en tenait là, mais la scène finale dans le cimetière, ajoutée seulement dans la deuxième version, n'est pas prise en compte dans cette analyse.

Le cimetière, en tant qu'espace clos s'apparente pourtant lui aussi à un cercle et il réunit d'ailleurs toutes les caractéristiques que l'on veut bien accorder au cercle à savoir : le recommencement, la répétition, la continuité et l'éternité. Le recommencement et la répétition sont soulignés par l'auteur avec le cycle de la vie qui s'achève dans ce lieu mais qui revient sous la forme de l'herbe bonne à nourrir les lapins qui constitueront une nourriture à leur tour, cycle qui ne s'achève jamais et qui engendre de ce fait l'idée d'éternité. En s'arrêtant là pour faire le point en même temps qu'un bilan de ce qu'il vient de vivre, Artur se place dans ce cercle, y trouve sa place, s'inscrit dans un lieu mais également dans un temps entre la tante Sabina morte et les petites filles bien vivantes : il établit enfin des repères.

Entre la sortie de Coimbra et le retour à Oliveira d'Azeméis, il se situe entre deux phrases qui délimitent son aventure : *Alea jacta est*, pour Oliveira d'Azeméis et *Consummatum est*, avant de se rendre précisément au cimetière. La célèbre phrase attribuée à César avant de franchir le Rubicon² ne correspond pas vraiment au caractère d'Artur mais il faut bien reconnaître que, comme César, il s'en remet à la chance ou plutôt à la Fortune pour décider de son avenir. Il y a d'ailleurs dans le jardin des tantes à Oliveira d'Azeméis une statue de la Fortune : « [...] e sobre um pedestal, uma estatueta de gesso da Fortuna, com o pé no ar, a cornucópia alta, branquejava na luz forte »³, Fortune qui finira bien d'ailleurs par lui sourire en lui attribuant l'héritage de son parrain. Suétone raconte que César hésitait devant l'obstacle à franchir en songeant aux conséquences de son entreprise mais il reçut un signe des Dieux sous la forme d'un personnage d'une grande beauté qui franchit le Rubicon devant lui en jouant de la flûte. Artur ne reçoit pas de signe « venu d'en haut »⁴ comme dit Suétone mais il reçoit un conseil :

O advogado Silveira, a quem ele correra a mostrar a carta, disse-lhe logo, traçando a perna, com uma das suas imagens floridas :

– Aí tens tu ! Eras a barca batida da tempestade, abre-se-te o porto hospitaleiro !⁵.

¹ *Ibid.*, p. 376.

² Suétone, *La Vie des Douze Césars*, Paris, Gallimard, 1975, Livre premier : César, XXXI, p. 53.

³ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 123.

⁴ Suétone, *La vie des Douze Césars*, *ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 114.

Il y a certes dans les deux cas une référence aquatique (Rubicon d'un côté, port hospitalier de l'autre) mais pour le premier, c'est un mouvement dynamique, une conquête en vue, alors que pour le second, il s'agit uniquement d'un refuge. *Consummatum est* est en revanche la dernière parole du Christ rapportée par l'apôtre Jean avec des traductions diverses mais dont la principale : « Tout est accompli » signifie que la mission a été remplie. Dans le cas d'Artur, bien que cela ressemble encore à de la résignation, un cycle s'est accompli et il l'a parcouru en passant maintes épreuves. Entre le départ d'Oliveira d'Azeméis et le retour dans le même lieu se déroule l'action principale du roman : six chapitres qui s'inscrivent entre ces deux phrases mais, au bout du compte, la situation et le personnage ont également évolué.

1.5. Le personnage d'Artur

Le personnage d'Artur a été, très souvent, perçu de façon négative par les différents biographes ou critiques de *A Capital*. C'est ainsi que, sous couvert de dénoncer un plagiat de la part d'Eça de Queiroz, António Coimbra Martins met en parallèle défavorable Artur avec Lucien de Rubempré, personnage principal d'*Illusions Perdues* de Balzac¹, (comparaison abordée également par Jean Girodon). Contrairement à Lucien, beau, brillant et aimé des femmes, Artur est présenté comme un être faible et sans consistance, se contentant de peu et dépourvu d'agressivité dans la vie :

Este homem fizera versos em Oliveira, por buscar na poesia refúgio contra as tias, contra as paciências do Albuquerquezinho; mas dêem-lhe um charuto e um bife, logo a voz do poeta adormece no torpor fumoso da digestão. Acabam-se os sacrificios a Polímnia. Só um Lucien corre sempre; Corvelo traz em si um peso que, numa situação de satisfação, mesma a mais precária, o estabiliza na inacção. Dêem-lhe o mais descarnado dos ossos, e o cão não ladra mais².

Il est vrai que, comparé à l'ambition de certains héros balzaciens comme Lucien de Rubempré mais plus encore comme Eugène de Rastignac³, Artur fait preuve de beaucoup moins de combativité en général. Il n'est pas du genre à déclarer : « À nous deux maintenant! » du haut du jardin de S. Pedro de Alcântara d'où il contemple Lisbonne comme Rastignac le fit des hauteurs du cimetière du Père Lachaise en provoquant Paris⁴. Bien au contraire, devant

¹ Balzac, Honoré de, *Illusions Perdues*, op.cit.

² Coimbra Martins, António, *Ensaio Queirosianos*, op. cit., p. 356.

³ Eugène de Rastignac, type même du jeune ambitieux, est un personnage de H. de Balzac que l'on trouve pour la première fois dans *Le Père Goriot*, puis dans *Illusions Perdues* et qui reviendra par la suite dans de nombreux romans de la *Comédie Humaine*.

⁴ Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot*, op. cit., p. 297.

cette vision de la ville illuminée le soir, il ne ressent que de la tristesse : « Veio-lhe, sem razão, uma melancolia, um sentimento de solidão »¹. Peu impliqué dans la lutte solitaire et acharnée pour la réussite sociale, il se prend à rêver d'un milieu protecteur et chaleureux : « Àquela hora, todos estavam nas suas casas bem mobiladas, no brilho das soirées, no conforto das convivências íntimas »². Le personnage d'Artur est sans conteste volontairement minoré par A. Coimbra Martins qui présente à l'opposé, Lucien de Rubempré sous son meilleur jour, abstraction faite de ses faiblesses. Pourtant la différence n'est pas si évidente car, en dépit de son ambition, ce dernier n'est pas prêt à tous les sacrifices pour réussir. Il partage même avec Artur un penchant pour la facilité : placé devant des choix de vie cruciaux, le héros de Balzac suit sa pente naturelle et préfère au travail rigoureux de ses amis du Cénacle, les propositions de son ami le journaliste Lousteau ce qui fait dire à Jacques Noiray : « Le passage du Cénacle à la presse est pour lui [Lucien] à la fois une chute et une stérilisation »³.

A. Coimbra Martins avance encore, toujours, semble t-il pour valoriser Lucien, que ce dernier n'a bénéficié d'aucun héritage contrairement à Artur mais il oublie de dire que Lucien est parti avec Madame de Bargeton, susceptible de l'introduire dans la société parisienne⁴ et avec le soutien financier de sa sœur Eve et de son ami David Séchard⁵. Poursuivant le rapprochement, il n'hésite pas à évoquer d'une part le tigre (Lucien) et de l'autre le chat (Artur) pour illustrer les différences de comportement : le grand fauve d'un côté, l'animal domestique de l'autre⁶. Comparaison un peu forcée car de son côté, Balzac ne manque pas de souligner le côté androgyne de Lucien de Rubempré : « Lucien était mince et de taille moyenne. À voir ses pieds, un homme aurait été d'autant plus tenté de le prendre pour une jeune fille déguisée, que, semblable à la plupart des hommes fins, pour ne pas dire astucieux, il avait les hanches conformées comme celle d'une femme »⁷. Description qui ne s'accommode pas tout à fait de celle du tigre d'autant que Lucien connaît les mêmes heures sombres qu'Artur :

Qu'était-il dans ce monde d'ambitions ? Un enfant qui courait après les plaisirs et les jouissances de vanité, leur sacrifiant tout; un poète, sans réflexion profonde, allant de lumière en lumière comme un papillon, sans plan fixe, l'esclave des circonstances, pensant bien et agissant mal⁸.

¹ *A Capital !*, 1992, op. cit., p. 187.

² *Ibid.*, p. 187.

³ Balzac, Honoré de, *Illusions Perdues*, Édition de Jacques Noiray, op. cit., page 49 de la préface.

⁴ Balzac, Honoré de, *Illusions Perdues*, op. cit., p. 219 : « Je vous ferai recevoir chez Mme d'Espard : personne n'a facilement l'accès de son salon [...] ».

⁵ *Ibid.*, p. 225.

⁶ Coimbra Martins, António, *Ensaio Queirozianos*, op. cit., p. 357 : « Do tigre e do gato ».

⁷ Balzac, Honoré de, *Illusions Perdues*, op. cit., p. 92.

⁸ *Ibid.*, p. 484.

Lucien, à la fin d'*Illusions Perdues*, après avoir pensé au suicide, s'en remet au pseudo abbé Herrera à qui il s'apprête à vendre son âme : « ce jeune homme, dit l'inconnu, n'a plus rien de commun avec le poète qui vient de mourir. Je vous ai pêché, je vous ai rendu la vie, et vous m'appartenez comme la créature est au créateur, comme dans les contes de fées [...] »¹. Au contraire, dans la scène finale du cimetière, Artur aborde une *re-naissance* dans un cadre où tout semble s'opposer à l'idée de la mort. Mais A. Coimbra Martins n'interprète pas la situation de cette manière : pour lui, Artur baisse les bras et abandonne tout simplement le combat :

O herói queirosiano deixa de crer na importância do combate. Deita a esponja ao *ring*. Se a sua aventura imita a de Lucien em *Ilusões Perdidas*, tem todavia um significado nada balzaquiano, nada francês; pelo contrário, tipicamente «Península Ibérica». A história do poeta de Oliveira é um penoso processo de *desengano*, tal como as andanças de um Lazarillo de Tormes. Sómente, Artur Corvelo não é um pícaro alegre; é português, da terra do fado : um pícaro triste².

Il semble y avoir une attitude partielle qui consiste à ne pas prendre en compte les quelques atouts du héros queirozien et à valoriser au contraire à l'extrême, le personnage de Balzac. Eça de Queiroz visait-il la même cible ? On peut se poser la question de savoir s'il prenait réellement Artur comme bouc émissaire ou bien si ce dernier n'était qu'un projecteur dirigé vers la société lisboète pour mieux en éclairer les manques.

Gaspar Simões, un des principaux biographes d'Eça de Queiroz, se risque sur un autre terrain : celui de la psychologie (ce qui lui vaudra les foudres de la famille³). Il voit, dans le personnage d'Artur, un autoportrait de l'auteur : « [...] efectivamente, em toda a sua obra é este o único livro em que Eça tenta um retrato de si mesmo sem recorrer a complacências de elegância nem a máscaras literárias »⁴. Il va même plus loin, en déclarant que l'auteur a poussé la critique au point de finir par concevoir de la pitié pour sa créature :

Se há na obra do autor de *Os Maias* alguma figura que inspire verdadeira piedade é esta, a de Artur Corvelo. E o primeiro a apiedar-se dela é o próprio escritor. Nunca Eça se apiedou de qualquer outra das suas personagens como se apieda desse pobre diabo ambicioso e malgrado⁵.

Cette explication autobiographique séduit également João Medina :

¹ Balzac, Honoré de, *Illusions Perdues*, Édition de Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 776.

² Coimbra Martins, António, *Ensaio Queirosianos*, *op. cit.*, p. 366.

³ Campos Matos, A., *Eça de Queiroz et ses 7 biographes*, Paris, Éditions de la Différence, 2008, p. 60.

⁴ Simões, João Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queiroz*, Lisboa, Livraria Bertrand, 2ème édition, 1973, p. 454.

⁵ *Ibid.*, p. 455.

Quanto à *Capital* – que só seria editado quase cinquenta anos depois (em 1925) –, compôs aqui Eça uma das suas obras mais sombrias, penetrantes e autobiográficas, facto que a maioria dos estudiosos do escritor displicentemente desdenha ou ignora [...]. Mas um espírito atento observou, a propósito de Cesário : «A insatisfação perante a vida citadina, que Eça também certamente experimentou, pô-la ele de modo magistral na sua personagem mais autobiográfica – Artur Corvelo, *autocaricatura* do romancista (Joël Serrão, *Cesário Verde*, 1961)¹.

Valery Larbaud, dans une analyse publiée deux ans après la publication de *A Capital*, privilégie une autre approche : « Le héros de vingt-deux, vingt-trois ans, orphelin, paresseux, la tête pleine des Romantiques portugais et français, employé, en attendant (quoi?) chez le pharmacien du pays, bovaryse éperdument »². Il se montre également pessimiste quant à l'avenir d'Artur s'il reste à Oliveira d'Azeméis :

Vous allez voir que la province le tuera. Il a «réagi contre son milieu» et le voici brouillé avec tout le monde : il a perdu sa place; il s'est lié avec l'habitué du café, le bourgeois qui s'est ruiné, en s'amusant à Lisbonne. On peut imaginer la lente déchéance du jeune homme : l'ivrognerie, la mendicité, la folie, l'idiot que les gamins poursuivent dans les rues. Déjà il est un peu cette chose horrible : le bohème de petite ville³.

Ce tableau assez noir se double de doute concernant le talent d'Artur et même d'une certaine commisération envers le personnage :

Nous, lecteurs, comme un ange à son côté, nous voudrions pouvoir lui dire : attention ! Lui faire comprendre, le plus gentiment possible, que sa façon d'envisager la littérature comme un moyen et non comme une fin, semble indiquer que sa vocation n'est pas certaine et pourrait bien être une illusion de sa vanité. Mais comme il est plus touchant, ainsi, sans talent, sans caractère, tout simplement et ordinairement humain : un bon jeune homme pas même habile⁴.

A. Campos Matos rapporte l'opinion de Abel Salazar⁵, inspirée des théories de E. Kretschmer⁶ :

Abel Salazar procura enquadrar Eça numa determinada categoria temperamental, o que nos parece hoje por demais dogmático, observando contudo com pertinência : «Artur Corvelo é profundamente *vivo* quanto o toca a introspecção do autor. *A Capital*, de resto, é um vasto campo onde vemos a cada passo a reacção nitidamente asténica dum esquizotímico

¹ Medina, João, *Eça de Queiroz e o seu tempo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972, p. 138.

² Larbaud, Valery, *Jaune Bleu Blanc*, Gallimard, Paris, 1926, p. 252.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 254.

⁵ Abel Salazar (1889-1946) fut médecin, professeur et chercheur. Écarté de ses fonctions universitaires, pendant la période d'opposition au régime de Salazar avec lequel il n'avait aucun lien de parenté, il se tourna vers les arts et en particulier la peinture..

⁶ Ernest Kretschmer (1888-1964), est un psychiatre allemand qui a mis en évidence un syndrome baptisé : « Délire de relation des sensitifs de Kretschmer ».

hipersensível e tímido, em face dos *calejados* jornalistas e literatos que o rodeiam. E até algumas ideias de autorreferências manifestada em Artur Corvêlo, podemos julga-las também (e quase seguramente as julgamos) no sensitivo Eça, quando nos folhetins da Gazeta [de Portugal] procurava avidamente o êxito literário (Salazar, 1946, p.23)¹.

Cette interprétation souligne une fois encore le caractère faible, timide et vulnérable d'Artur ainsi qu'une difficulté à faire face aux humiliations et aux frustrations. Mais elle entraîne très vite une comparaison avec le propre caractère de l'auteur à ses débuts dans la vie littéraire, allant dans la même exploration psychologique que Gaspar Simões et João Medina. Pour résumer, on note en somme, deux lignes de conduite différente : l'une s'attaquant directement au personnage principal, l'autre, allant encore plus loin, visant l'auteur à travers son personnage.

On peut cependant envisager une autre problématique : Eça de Queiroz, sous couvert de décrire le périple d'un protagoniste malchanceux, mettrait en scène les difficultés rencontrées par une génération, (ce qui ressort de la minutieuse généalogie d'Artur) encore attachée au romantisme (*Naqueles tempos, segundo a fórmula do Evangelho, o romantismo estava nas nossas almas*²) mais s'ouvrant largement aux influences aussi bien politiques que littéraires venues de l'extérieur et en butte aux réticences d'un monde conservateur et fermé. Ce processus du « desengano » évoqué par Isabel Pires de Lima³, frappe comme une malédiction ladite génération de 70 qui se prénommera par la suite « Os Vencidos da Vida ». On retrouve d'ailleurs l'évocation du même cheminement avec le personnage de Victor dans *A Tragédia da Rua das Flores* et même celui de *João Resgate*⁴ et on ne peut s'empêcher de noter qu'ils ont tous le même âge à savoir vingt trois ans, époque également à laquelle Eça écrivait *A Capital*.

Artur vu par son auteur

Eça de Queiroz tenait-il réellement à crucifier son personnage en guise d'autoflagellation comme le pensent João Gaspar Simões et João Medina ? Cherchait-il à utiliser Artur comme victime expiatoire ? Voyait-il seulement son personnage aussi faible et démuné de talent que l'évoquent toutes les remarques précédentes ?

En se rapprochant des textes à commencer par le plan *O Conspirador Mateus*, une phrase retient particulièrement l'attention : « [Artur] é repelido a pesar do seu talento »⁵. De la même manière, dans le *livrinho*1, il convient de souligner le sous-titre, porteur d'une

¹ Campos Matos, A, (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, entrée *A Capital!*, *op. cit.*, p. 201.

² *Correspondência*, tome 1, *op. cit.*, p. 31, lettre à Carlos Mayer, 3 novembre 1867.

³ Pires de Lima, Isabel, *As Máscaras do Desengano*, Lisboa, Editorial Caminho, 1987.

⁴ *João Resgate conta a sua própria historia*. Manuscrit n° 251, BN de Lisbonne.

⁵ *O Conspirador Mateus*, p. 2.

signification non négligeable : *Começos duma carreira*. Cela laisse entendre qu'Eça de Queiroz cherchait à donner à son héros, dès le départ, une certaine envergure, susceptible en tout cas de connaître une suite, ce sous-titre n'étant nullement souligné par l'ironie d'un point d'exclamation à l'instar du titre. La dernière version de *A Capital* comporte d'ailleurs des modifications qui plaident en faveur d'Artur : l'auteur valorise davantage les écrits de son personnage. Dans la première version *FI*, le poème d'Artur publié dans la revue *O Pensamento* était : « [num soneto] a tradução toleravelmente versificada d'um antigo poema de V.Hugo »¹. Il est d'ailleurs publié avec la mention « Imitation ». Dans la dernière version, Artur compose une élégie intitulée *Ofélia* publiée dans la revue manquant de matière en période de carnaval mais il n'est plus question d'imitation². Il y a donc une graduation dans la créativité d'Artur. Il bénéficie d'ailleurs des encouragements de Damião : « Você tem a fibra e a forma, caloiro. Trabalhe, trabalhe ! É necessário ter a ideia. Procure a ideia ! »³. Mais il reçoit aussi des critiques lorsqu'il caresse un projet ambitieux (après la lecture de la *Vie de Jésus* de Renan) :

Veio-lhe a ideia, que julgou grandiosa, de refazer o Evangelho, pintar num poema social, um Jesus pálido e louro, errando pelos vales nazarenos e junto dos lagos sírios, amado das mulheres e das crianças, ensinando a Democracia às almas ternas. Mas o Damião, consultado, escarneceu a ideia : no progresso da sua evolução intelectual lançara-se, com o grupo do Cesário, no culto exclusivo de Proudhon, Stuart Mill e Augusto Comte; não sabia realmente o que vinha fazer Jésus, Madalena e os sicômoros de Betânia, em pleno século XIX, à hora do Positivismo e do Socialismo ?⁴.

À Oliveira d'Azeméis, Artur qui s'ennuie mais ne veut pas perdre sa veine poétique, compose une élégie intitulée *A Morte*, dédiée à la mémoire de son père défunt. Damião, encore une fois, censure sévèrement cette production « cheias de lamentações católicas e lamartinianas »⁵ mais ne le décourage pas et lui conseille une œuvre « forte e democrática » en concluant : « Escreve páginas vivas ! »⁶. Après avoir bénéficié de la bibliothèque de Teodósio qui le plonge dans une exaltation fébrile, Artur compose un sonnet « à maneira de João de Deus, com toques de idealismo camoniano »⁷ que l'auteur qualifie de « melhor obra da sua curta carreira poética »⁸. Damião reste toutefois sur ses positions et continue de

¹ *FI*, p. 8.

² *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 108.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. 126

⁶ *Ibid.*, p.146

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

critiquer ce qu'il qualifie de « os seus desesperos românticos » mais lui conseille, plus tard, de venir à Lisbonne¹.

Au cours de la lecture *Amores de Poeta* à l'hôtel Universal, toutes les réactions ne sont pas négatives même si elles alternent avec des moments de sarcasme et de moquerie, en particulier le calembour sur les « ovos estrelados »² qu'Artur regrettera amèrement par la suite :

O Carvalhosa, que a cada momento, apalpava o enfartamento das glândulas, encolheu os ombros, com uma resignação sombria : e todavia, secretamente, aquele estilo às empolas agradava-lhe como orador; e ao Savedra também, que, bamboleando a perna traçada, afectava uma distração elevada, preocupações políticas. Só o Cordeiro admirava francamente – meditando atitudes de actor, em concordância com a eloquência da prosa³.

Durant la scène du bal masqué qui présente un mélange assez hétéroclite de tous les poncifs romantiques, accumulant des lieux aussi imprécis que divers (Venise, Naples, Syracuse et même *um lugar indeterminado na Baixa*)⁴, survient la description réaliste d'un cimetière avec le *coveiro* fredonnant une chanson simple et touchante. On devine qu'Eça de Queiroz se plaît ici à opposer le clinquant romantique qui fait rire Xavier : « Xavier, experiente do teatro, comprimia o riso, roxo »⁵, à la touche réaliste qui émeut davantage le public : « A melodia impressionara. Artur explicou que realmente a ouvira a um coveiro, no cemitério de Oliveira. Extasiavam-se, ele repetiu-a. E aquela toada, dum vago melancólico, punha ali na sala, sob o gás, como um relance de cemitério de aldeia, a um cair de tarde, triste »⁶.

Cette mélodie évoquée par Artur, c'est celle qu'il entendra à nouveau dans la dernière scène du cimetière et par une mise en abyme, cette chanson lui rappellera, à son tour, la lecture de sa pièce à l'hôtel Universal. À la fin de la lecture, tout le monde est soulagé que ce soit terminé mais : « O Roma, estava desesperado : no final, reconhecera emoção, estilo, ideal [...] »⁷.

Plus tard, Nazareno lui-même, peu susceptible d'être soupçonné de flagornerie déclare à Artur : « Você tem a forma, agora é procurar a ideia. Compreende-se, num primeiro livro, de poesia, o género lírico. Mas é necessário não repetir. Victor Hugo fez as *Orientais*, uma composiçãozinha ridícula, mas tomou a sua desforra nos *Châtiments* »⁸.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 236.

³ *Ibid.*, p. 238.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 238.

⁶ *Ibid.*, p. 239.

⁷ *Ibid.*, p. 240.

⁸ *Ibid.*, p. 309.

À travers ces remarques glissées presque imperceptiblement dans la trame du récit, on s'aperçoit qu'Artur n'est pas décrit comme totalement dépourvu de talent : il n'y a pas lieu d'ailleurs, de confondre sa trajectoire sociale avec ses capacités littéraires. Si les faiblesses de la pièce *Amores de Poeta* sont impitoyablement soulignées : « Havia diálogos singulares [...] »¹, « aquele estilo às empolas »², Eça laisse cependant suffisamment de latitude à son héros pour permettre au lecteur de voir qu'il a un potentiel à déployer. Artur se cherche, c'est certain, il n'a pas encore trouvé véritablement son style ni le sujet qui le portera, mais il a vraisemblablement, dans l'esprit de l'auteur, un avenir comme semble le suggérer le sous-titre « Começos duma carreira ».

Eça a évoqué plus tard une figure de poète pour répondre à un article de Pinheiro Chagas l'accusant d'avoir voulu caricaturer Bulhão Pato sous les traits du poète Alencar dans le roman *Os Maias*. Après avoir signalé qu'il l'a déjà brièvement évoqué dans *O Crime do Padre Amaro* sous le nom de Carlos Alcoforado, il le décrit ainsi :

Não volta mais em tudo o livro. Mas nessa curta linha passa ele, real, como era, tão vivo que o revejo agora, magro, com a grenha sobre a gola, fatal e soturno, admirado das mulheres, seguido do seu terra-nova. Eu revejo-o ainda, como numa das derradeiras vezes, anos depois, passeando rente de um muro de cemitério, ao cair da tarde, numa quieta vila da província, mais grisalho, mais soturno, falando de versos e das tristezas da vida, com o chapéu desabado sobre os olhos, embrulhado num xale-mante cinzento, seguido do seu terra-nova³.

Certes, cette description est en partie absorbée dans *A Capital* par le personnage de l'avocat Silveira : « [...] mas o Silveira estava a banhos em Espinho onde fazia palpitar o coração das senhoras com o seu bigote fatal, as suas imagens, o seu cão da Terra-Nova, e a sua capa a espanhola »⁴, mais le chien de terre-neuve fait également partie des fantasmes d'Artur et le mur de cimetière, la petite ville de province nous montre ce que pourrait être l'évolution du personnage.

Artur, pícaro triste

Exploitant le thème du desengano, comme nous l'avons vu plus haut, A. Coimbra Martins opte pour un héros sous influence ibérique : « Artur Corvelo não é um pícaro alegre; é português, da terra do fado : um pícaro triste »⁵.

¹ *Ibid.*, p. 238.

² *Ibid.*

³ *Notas Contemporâneas*, lettre à Carlos Lobo de Avila, 1889, *op. cit.*, p. 153. Pinheiro Chagas est un journaliste, écrivain et homme politique contemporain d'Eça, surnommé par lui *Brigadeiro Chagas*, en raison des nombreux différents qui les ont opposés tout au long de leurs vies. L'article cité a paru dans le journal *O País* de Rio de Janeiro le 13 décembre 1888 (Campos Matos, A., (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, *op. cit.*, p. 1024.

⁴ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 110.

⁵ Coimbra Martins, António, *Ensaio Queirosianos*, *op. cit.*, p. 366.

Le *pícaro* est cette figure si particulière de la littérature espagnole du XVI^{ème} siècle¹ : c'est le héros ou plutôt l'antihéros de récits d'aventure où un jeune garçon de milieu modeste, survit en grande partie grâce à la ruse et l'escroquerie : « une mythologie inverse » selon l'expression de Maurice Molho². Il s'agit en somme de ce que nous qualifierions de nos jours de jeune délinquant particulièrement débrouillard et sans scrupule. C'est même au départ un gueux, selon le qualificatif de l'époque, de peu d'instruction et de basse naissance qui a hérité « avec le sang, de la corruption, de l'infamie paternelle ou maternelle »³. Sa personnalité est axée essentiellement sur l'escroquerie, la ruse et un rejet de l'ordre social qui lui permet de contourner les lois et les règles de la société. C'est un aventurier : il voyage non par plaisir mais par nécessité, soit qu'il se dérobe à des poursuites soit qu'il recherche de nouvelles façons d'utiliser sa ruse et sa perversité. Il veut de toute façon s'enrichir tout en s'abstenant des contraintes du travail : « il cherche à faire fortune aux dépens d'autrui »⁴ et son bien le plus cher est la liberté.

Peut-on voir dans le personnage d'Artur une figure picaresque, triste de surcroît ? À première vue, il ne présente aucune des caractéristiques du *pícaro* : fils unique d'une famille de la bourgeoisie moyenne, il a eu une enfance choyée et protégée. Même au cours de ses études à Coimbra, il est un *caloiro* sous la protection de Teodósio. Devenu orphelin il est loin d'être abandonné à son triste sort car soutenu par les amis de son père, accueilli par ses tantes, il est finalement aimé de sa cousine dans la dernière version. L'inverse en somme du *pícaro* jeté sur les routes dès son plus jeune âge tel Lazarillo de Tormes, qui survit grâce à des moyens de fortune. D'après Maurice Molho : « Sans ressources, il lui faut survivre : l'argent le hante, qu'il ne saurait gagner par un labeur honnête (entre autres le travail de la terre : le *pícaro* n'est jamais paysan). Il mettra donc en œuvre toutes sortes d'expédients pour s'en procurer : il s'avilit, il dupe, il vole »⁵.

Au contraire, Artur part à Lisbonne muni d'un viatique qu'aucun *pícaro* n'aurait jamais osé espérer. Une fois dans la capitale, il s'installe dans des hôtels confortables, accumule les bons repas et les soirées festives. Il quitte la capitale lorsqu'il n'a plus d'argent mais trouve refuge encore une fois chez la dernière tante survivante (avec la présence rassurante et affective de la *prima Cristina* dans la dernière version) ainsi qu'un emploi à la pharmacie du Vasco. Certes, il connaît des désillusions aussi bien sentimentales que littéraires

¹ Avec moins d'extension, on trouve également des figures picaresques en Angleterre avec Moll Flanders (Daniel Defoe) ou en France, *Histoire de Gil Blas* (Lesage).

² *Romans Picaresques espagnols* (Alemán, Mateo, *La Vie de Guzman d'Alfarache*, Quevedo, Francisco de, *La Vie de l'Aventurier Don Pablos de Ségovie*, Anonyme, *La Vie de Lazarillo de Tormes*, Édition établie par M. Molho et J-F. Reille, Paris, Bibliothèque de la Pleiade, Ed. Gallimard, 1968, p. XI.

³ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, introduction de M. Bardon, tome 1, Paris, Ed. Garnier Frères, 1962, p. xv.

⁴ *Ibid.*, Introduction à la pensée picaresque, Maurice Molho, p. LXXV.

⁵ *Ibid.*, p. CXL.

mais sa vie n'est pas en danger et il ne meurt pas de faim. Il ne connaît pas les aléas de la mendicité ni toutes les humiliations liées à une condition subalterne.

C'est plutôt, (ce que ne relève pas A. Coimbra Martins), du côté de la trame du récit que la veine picaresque peut être recherchée avec le rôle du hasard qui rythme en permanence la vie du *pícaro*, obligé de s'adapter à l'incertitude chronique de sa situation. De la même manière, c'est le hasard qui joue un rôle déterminant dans le voyage d'Artur à Lisbonne grâce à l'héritage inattendu du parrain. Ensuite, on peut noter, comme le signale Maurice Bardon à propos de Gil Blas, et comme nous l'avons déjà signalé, une structure particulière qui fragmente la diégèse en une juxtaposition de cercles fermés communiquant rarement : « Ainsi les événements ne s'enchaînent pas : ils se succèdent. Comme eux, les actions diverses ne s'enchevêtrent pas : elles se juxtaposent ou se coupent. [...] Les vies humaines, de même, se rencontrent, s'éloignent, se rejoignent, sans se pénétrer ni réagir l'une sur l'autre »¹.

En effet, du salon de D. Joana Coutinho, au cercle républicain en passant par le milieu des journalistes, ces cercles voulus par l'auteur qui focalise son observation sur chacun, demeurent sans échanges entre eux. On passe de l'un à l'autre et c'est chaque fois, une nouvelle aventure qui commence. Enfin, on remarque une structure en spirale, dans Guzman d'Alfarache où le *pícaro* parti de Séville, voyage à travers l'Espagne jusqu'à Rome pour finalement revenir dans sa ville d'origine, structure qui se retrouve dans *A Capital*, où le protagoniste repasse sur ses pas en élargissant toutefois le champ de ses interventions. La spirale est une forme ouverte, c'est pourquoi il n'y a pas de point final aux aventures du *pícaro*. A la fin du récit, il indique simplement : « Je soldais mon compte avec ma vie mauvaise. Celle que je menais pendant mon restant de vie, tu la verras dans la Troisième et Dernière Partie, si Dieu me l'accorde, avant l'autre, l'éternelle, en quoi nous avons tous notre espérance »².

Dans le même esprit, il n'y a pas de véritable fin à *A Capital*, d'abord en vertu du sous-titre : « Começos duma carreira », ensuite parce qu'il était prévu un déploiement de douze nouvelles dans le plan *Cenas da Vida Portuguesa*, suite à ce volume : Artur avait donc la perspective de vivre de nouvelles aventures et, dans son sillage, il en allait ainsi de tous les protagonistes croisés dans la capitale qui avaient probablement un destin de prévu. Valéry Larbaud se livre à la même remarque :

Mais surtout la question : restera-t-il à Oliveira d'Azeméis ? Retournera-t-il à Lisbonne ? Il a encore un tiers de son héritage; ici il peut travailler, écrire ou jeter les bases d'une carrière politique, et rentrer à Lisbonne dans quelques années, député d'Oliveira d'Azeméis. Ou bien repartir dans quelques mois pour Lisbonne : cette fois, il s'y prendra mieux, s'installera dans une chambre d'étudiant, vivra d'un travail quelconque tout en préparant un ouvrage littéraire. Ou encore, se laisser vivre, tout simplement, comme tous les voisins de la petite ville, prendre (elle lui est offerte) la succession du pharmacien et finir en bon petit bourgeois d'Oliveira

¹ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, introduction de M. Bardon, *op. cit.*, p. VI.

² *Romans picaresques espagnols*, *op. cit.*, *Guzman d'Alfarache*, IIe partie, livre III, chapitre IX, p. 755.

d’Azeméis et aller dormir enfin ici, dans cette terre du cimetière qui nourrit de si vigoureux pissenlits ? Il n’en conclut pas¹.

Toutes les pistes sont ouvertes comme le souligne Valery Larbaud et on peut donc poursuivre l’histoire à volonté. Il reste que si le cadre de *A Capital* présente des affinités avec le roman picaresque, le personnage principal n’y est pas à sa place. Le véritable *pícaro* est plutôt à chercher du côté de *A Relíquia*. Le Pr. Guerra da Cal s’est déjà posé la question concernant le protagoniste : Teodorico Raposo². En effet, ce dernier présente plusieurs points communs avec les plus célèbres *pícaros* de la littérature à savoir Lazarillo de Tormes ou Guzman de Alfarache³.

Le premier point, c’est que le *pícaro* prend lui-même la parole pour nous livrer ses mémoires : « Le *Je* est celui d’un homme dont on ne parlerait pas s’il n’en parlait lui-même »⁴. Le récit se présente sous la forme « [d’] une confession imaginaire »⁵, « une mythologie inverse »⁶, qui contiennent « uma lição lúcida e forte »⁷ où le personnage se livre à une réflexion sur sa propre vie. C’est le cas du prologue de *A Relíquia* : « Decidi compor, nos vagares deste Verão, na minha Quinta do Mosteiro (antigo solar dos condes de Lindoso), as memórias da minha vida [...] »⁸ où Teodorico Raposo, comme tout héros picaresque commence son récit « com um acto de cínica autodesvalorização »⁹ à savoir le déroulement d’une généalogie peu flatteuse voire quasiment inavouable mais dont il ne conçoit aucune honte car cela le dédouane en partie de la suite de son parcours. Cependant, ce dernier quoiqu’orphelin très tôt, ne vient pas d’un milieu totalement défavorisé, il n’a jamais connu la faim et a même pu faire des études au collège, puis à Coimbra. Il n’est donc pas totalement désarmé devant la vie ni abandonné d’ailleurs puisque sa dévote tante le prend en charge, ce qui constitue en revanche un point commun avec Artur.

A partir de là, toutefois, le Pr Guerra da Cal s’attache à montrer que Teodorico Raposo « é o pícaro perfeito » compte tenu de ses motivations, poussé non pas par « uma épica da fome »¹⁰ comme c’est le cas dans la plupart des œuvres de ce genre mais bien par « a épica da

¹ Larbaud, Valery, *op. cit.*, p. 260.

² Guerra da Cal, Ernesto, *A Relíquia, Romance picaresco e cervantesco*, Lisboa, Editorial Grémio Literário, 1971.

³ Alemán, Mateo, *La Vie de Guzman d’Alfarache*, Quevedo, Francisco de, *La Vie de l’Aventurier Don Pablos de Ségovie*, Anonyme, *La Vie de Lazarillo de Tormes*, dans *Romans picaresques espagnols*, Édition établie par M. Molho et J-F. Reille, Paris, Bibliothèque de la Pleiade, Ed. Gallimard, 1968.

⁴ *Ibid.*, *Introduction à la pensée picaresque*, Maurice Molho, p. CXL.

⁵ *Ibid.*, p. XI.

⁶ *Ibid.*

⁷ Guerra da Cal, Ernesto, *A Relíquia, Romance picaresco e cervantesco*, *op. cit.*, p. 14.

⁸ *A Relíquia, op. cit.*, p. 5.

⁹ Guerra da Cal, Ernesto, *A Relíquia, Romance picaresco e cervantesco*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*

sensualidade e da hipocrisia »¹. Il est vrai qu'il est prêt à tout pour mettre la main sur l'héritage de sa tante mais il a une excuse toute trouvée : « O Raposo como todo o herói picaresco encontra a sua desculpa na baixeza solapada e dissimulada de todos os componentes do espectáculo humano – que são, na feira da vida, personalidades socialmente respeitabilíssimos »². C'est la conclusion qu'il tire de l'observation des familiers de la *Titi* et même de la sécheresse de cœur de cette dernière. Comme tout *pícaro*, Teodorico voyage beaucoup, par nécessité lui aussi puisqu'il entend frapper un coup décisif, servant à la fois ses intérêts mais également la dévotion de sa tante qui ne peut que lui être reconnaissante.

La différence la plus notable surgit à la fin du roman : « Por um momento, no fim do romance parece existir uma justiça imanente, que priva o cúpido Raposo das riquezas da Titi – como castigo da sua imoralidade e da sua vida toda feita de mentiras »³. Mais Teodorico retombe habilement sur ses pieds et son examen de conscience se résume à cette conclusion : « Agora, pai, comendador, proprietário, eu tinha uma compreensão mais positiva da vida : e sentia bem que fora esbulhado dos contos de G. Godinho simplesmente por me ter faltado no oratório da titi – a coragem de afirmar ! »⁴.

Artur, par ce dernier point, est éloigné de Teodorico : dans son rôle de personnage principal de *A Capital*, il occupe en permanence le devant de la scène mais c'est l'auteur qui tire les ficelles, qui déroule sa généalogie ainsi que les influences qui l'ont façonné. Il se livre bien à un examen de conscience mais c'est à la fin du livre et avec des perspectives ouvertes. Il prépare en quelque sorte la venue d'un *pícaro* plus averti et plus roué que lui. On ne manquera pas, d'ailleurs, de noter que Eça de Queiroz était probablement sensible à cet aspect de la littérature espagnole puisqu'il cite la littérature picaresque dans une des lettres de *A Correspondência de Fradique Mendes* : « Mas se seu filho já sabe o castelhano necessário para entender os *Romanceros*, o *D. Quixote*, alguns dos «Picarescos», vinte páginas de Quevedo, duas comédias de Lope de Vega, um o outro romance de Galdós, que é tudo quanto basta ler na literatura de Espanha [...] »⁵.

Artur le lymphatique

Artur a un handicap rédhibitoire pour un *pícaro* : son caractère fluctuant et ondoyant, émanation non de la ruse ou de la fourberie mais plutôt d'une faiblesse de caractère, d'un caractère nonchalant, rêveur. Pour être un parfait *pícaro*, il lui manque la ruse, l'insolence, l'adaptation active à des situations différentes, le désir de vivre en marge de la société pour en éviter les contraintes. Artur ne souhaite pas rester en marge, il cherche désespérément au

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 22-23.

⁴ *A Relíquia*, *op. cit.*, p. 273..

⁵ *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, (Edição Crítica de Carlos Reis, Irène Fialho, Maria João Simões), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, p. 213.

contraire à entrer dans des cercles qui demeurent fermés pour lui. Il est, ce personnage sans *persona* jeté, par un *deus ex machina* symbolisé par l'héritage du parrain, sur une scène théâtrale, où tout le monde avance masqué¹. *Persona* étant, comme chacun sait, le masque qui recouvrait le visage des comédiens dans l'Antiquité, terme employé à présent en psychologie pour définir une personnalité enfermée dans un rôle auquel elle finit parfois par s'identifier complètement générant des troubles de la personnalité. Artur, au contraire en est dépourvu : il ne joue pas, c'est un être transparent, dont tout le monde peut percevoir et utiliser la naïveté.

Eça de Queiroz qui a fréquemment recours au symbolisme pour mieux cerner une réalité², utilise pour illustrer son personnage le thème de l'eau. Nombreuses sont en effet les images de l'élément liquide dans ses différents états reflétant le flou, l'imprécision et les mutations d'une personnalité fragmentée : « Tudo na sua vida era assim incompleto, esboçado, fragmentário : não encontrava nada de sólido em que se fixar, a que se dedicar : amor, relações, glória, tudo lhe escapava de entre as mãos, como a agua que uma criança quer apanhar »³.

Artur, qualifié de « temperamento linfático e calmo »⁴, écrit ses premiers vers précisément sur le thème de l'eau : « Junto a um ribeirão serpeante, eu terno amante... »⁵.

Plus tard à Coimbra, il s'inspirera tout naturellement d'Ophélie pour produire une élégie publiée dans *Pensamento*. Mais l'eau claire ne tarde pas à se transformer en brouillard : lorsque Damião se moque de son projet de réécrire l'Évangile (suite à la lecture de Renan), il se retrouve avec « a alma cheia da ambição enevoadada⁶ ». La rencontre de la prostituée Aninhas produit l'effet inverse : il a l'impression de trouver un élément solide autour duquel il va pouvoir se construire : « Na madrugada, em que ele saiu do seu leito, extenuado de amor, sentiu que toda a melancolia daqueles meses passados se lhe dissipara como uma névoa : a sua vida tinha agora um centro e uma significação [...] »⁷.

À Oliveira d'Azeméis, dans la maison de ses tantes, il croise Albuquerquezinho qui, à ses moments perdus, égaré dans son rêve maritime, « fazia navegar, no tanque do poço, o seu bote cheio de soldados de chumbo »⁸. C'est la rencontre de deux univers aussi flous l'un que l'autre au point qu'Eça écrit : « Um sopro de loucura parecia correr, naquele andar da casa

¹ Tous les personnages secondaires cachent quelque chose : Meirinho, le manque d'argent et une probable homosexualité; Melchior, les dettes et des aventures médiocres outre le fait qu'il trompe Artur avec Concha; Videirinha cache une famille dans la misère pendant qu'il se ruine pour Mercedes; D. Joana Coutinho, ses amitiés féminines etc..

² Pires de Lima, Isabel, *As Máscaras do Desengano*, *op. cit.*, p. 107 : «O recurso ao símbolo» à propos de *Os Maias*.

³ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 251.

⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁸ *Ibid.*

[...] »¹. Lorsque Artur reçoit la caisse de livres envoyés par son ami Teodósio, il lit toute la nuit, brûlant même les bougies de l’oratoire de la maison. Lorsque finalement il s’endort à l’aube, c’est pour rêver que : « [...] ia remando num barco com o Taveira, por um rio de legenda, seguindo o corpo de Ofélia que a corrente levava [...] »². Stimulé par toutes ces lectures, il se met à écrire force poésies rassemblées sous le titre *Esmaltes e Jóias* mais cet effort a épuisé ses facultés : « Mas, depois destes esforços, a corrente de imaginação onde flutuavam fragmentos de sonetos, pedaços de imagens, fôra-se pouco a pouco imobilizando como um regato que gela »³. Cet état ne dure pas, il rencontre Rabecaz dans lequel il lui semble identifier « son public » et immédiatement : « O seu cérebro parecia degelar ao sopra quente daquela admiração grosseira [...] »⁴. La rencontre de la belle inconnue du train suscite également un engouement mais ce sentiment ne se fixe pas : « [...] e, como uma água isolada e sem origens, que é absorvida ou se evapora, aquela grande amor tendia por vezes a sumir-se [...] »⁵. Il renaît à nouveau avec la perspective d’écrire une pièce de théâtre mais une fois celle-ci écrite, l’excitation retombe à nouveau : « Pouco a pouco o seu espírito , como uma água isolada e presa numa baixa, ia-se enlodando, morrendo, perdeu a transparência viva que reflectia os azuis e as nuvens [...] »⁶. Dans le train qui l’emporte vers Lisbonne, c’est encore un rêve aquatique qui occupe son esprit:

[...] reconhecia que era um lago muito azul, batido de luar : o Rabecaz e ele remavam num bote, e o almirante ia ao leme: então junto dele, no escuro, uma voz de timbre andaluz suspirava o seu nome : voltava-se, via dois olhos árabes cintilando sob uma mantilha espanhola : ia beija-los mas a mantilha, escorregando, descobriu uma caveira !⁷

Bien entendu, l’arrivée à Lisbonne produit une effervescence : « Subiu-lhe então ao cérebro um vapor excitante de emanações intelectuais [...] »⁸. C’est sans étonnement que nous relevons que le premier opéra auquel il assiste à S. Carlos se trouve être : *A Africana* avec « uma visão de navegação heróica ». Il vibre en sentant « a oração dos homens com um grande medo no coração; o bradar do mar, dando em vão nos penedos, gritos que pairavam no ar e são a alma errante dos mestres naufragados »⁹. La présence d’une eau déchaînée et menaçante semble faite pour l’impressionner et ajouter une touche supplémentaire à l’émotion de la soirée. Après le repas à l’hôtel Universal, lorsque Carvalhosa revient encore

¹ *Ibid.*, p. 142.

² *Ibid.*, p. 133.

³ *Ibid.*, pp. 133-134.

⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁸ *Ibid.*, p. 186.

⁹ *Ibid.*, p. 212-213.

sur le calembour noté dans la pièce d'Artur, il a une réaction instinctive : « Artur sentia diante dos olhos uma névoa sanguínea »¹. Mais assez rapidement il se calme : « Quando o seu furor se evaporou [...] »². Néanmoins, il reste englué dans un brouillard³ qui, parti de lui, gagne petit à petit toute la ville :

E Artur, caminhando todo triste, sentia a névoa prender-se-lhe ao bigode, às pestanas, amolecer-lhe a goma do colarinho, toda aquela humidade ia-se depositando na alma. Cheio de tédio, sentindo-se mais, só nas ruas vazias donde o nevoeiro afastara a gente, teve o desejo de se embebedar [...] ⁴.

La rencontre dramatique avec Damião qui le traite de canaille produit une violente réaction : « [...] e sentia como ferver-lhe o cérebro, e um calor, onde havia um zumbido, escaldar-lhe as orelhas [...] »⁵. Après cela, c'est tout naturellement dans un élément liquide qu'il souhaite s'anéantir en se jetant dans le Tage : « Certos reflexos mais negros da água chamavam-no, com intenções de pupilas humanas; reteve-o o horror do frio, o sentir a roupa molhada colar-lhe ao corpo [...] »⁶. C'est le signe de l'ambivalence de l'eau : « l'eau est source de vie et source de mort, créatrice et destructrice »⁷.

Après cette vision terrifiante qui le conduit finalement à renoncer à son projet, la soirée de carnaval l'entraîne dans une « vibração de lubricidade »⁸, « a bestialidade do desejo »⁹, « uma demência »¹⁰, qui s'achève dans un « turbilhão circular »¹¹. Au réveil, dans « um cubículo escuro, de cheiro infecto »¹², il a une vision qualifiée de « aurora spiritual »¹³, et en contrepoint de ce taudis ignoble, il effectue un retour à la source, à la pureté originelle :

Depois, via, um pedaço da estrada de Oliveira de Azeméis a Ovar, onde no fundo de terras baixas, um regato corre, entre altas ervas, todo escuro da sombra que derramam árvores debuxadas : uma frescura eleva-se, da água, da erva verde : e sentava-se ali, com um livro, cheio do enternecimento que lhe dava aquela florescência frescas as águas humildes [...] um

¹ *Ibid.* p. 250.

² *Ibid.*

³ Campos Matos, A., a abordé ce thème sous l'angle philosophique : *Por entre a Névoa e a Realidade*, (Eça e a Filosofia), Ribeirão, Edições Húmus, 2019.

⁴ *Ibid.*, p. 252.

⁵ *Ibid.*, p. 364.

⁶ *Ibid.*, p. 365.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain., *Dictionnaire des Symboles, tome 2, op. cit.*, p. 223.

⁸ *Ibid.*, p. 372.

⁹ *Ibid.*, p. 374.

¹⁰ *Ibid.*, P. 376.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 377.

silêncio doce, só com algum gotejar de fio de água, dava um abrigo terno a uma alma delicada¹.

Ces différents états de l'eau, solide, liquide, gazeux, rythment l'évolution d'Artur et ses différents états d'âme mais illustrent également sa personnalité qualifiée par Eça, de lymphatique : « Era de temperamento linfático e calmo »² ou encore : « [...] já nem se sentia indignado contra o Savedra – porque na sua natureza linfática, tudo se amolecia, fenecia depressa, indignação ou entusiasmo [...] »³.

Ce terme de lymphatique, vient précisément du latin *lympa* : eau. D'après la classification d'Hippocrate⁴, basée sur les quatre éléments (eau, air, feu, terre) déterminant quatre tempéraments, le lymphatique est associé à l'eau, le nerveux étant rattaché à la terre, le bilieux au feu, le sanguin à l'air.

Eça de Queiroz n'ignorait vraisemblablement pas cette classification et n'a pas utilisé au hasard ce terme de lymphatique pour qualifier son personnage. Il y a en effet un précédent dans l'école Réaliste susceptible de l'influencer dans cette prise de position : E. Zola, quelques années plus tôt avait expliqué avoir volontairement opposé dans son roman *Thérèse Raquin*⁵, deux caractères différents, le nerveux et le sanguin pour étudier les réactions des protagonistes :

Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. [...] On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout. Lorsque mes deux personnages : Thérèse et Laurent, ont été créés, je me suis plu à me poser et à résoudre certains problèmes; ainsi, j'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse⁶.

Zola s'est livré à une expérience ou plutôt il a associé la science à son travail de romancier (c'était un des fondements de l'école Naturaliste).

Artur n'est pas mis en opposition avec un autre personnage pour mener le même genre d'expérience : c'est la société de la capitale qu'il va devoir affronter. Ce qu'il ne fait pas d'ailleurs. Le propre de l'eau étant, par mutations successives, de réagir aux différentes situations en changeant d'état. Sous ses différentes, liquide, solide, vapeur ou brouillard, elle

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p.

³ *Ibid.*, p. 311.

⁴ Les quatre tempéraments d'Hippocrate (IVe siècle av. JC) déterminés par les quatre éléments : eau, terre, feu, air permettaient de soigner les malades d'après l'élément dominant de leurs personnalité. Reprise par Galien, cette théorie a fonctionné jusqu'au 18ème siècle.

⁵ *Thérèse Raquin*, troisième roman d'E. Zola a été publié en 1867.

⁶ Zola, Émile, *Thérèse Raquin* (préface de l'auteur dans la deuxième édition), Paris, Fasquelle, 1980, p. 210.

n'a jamais la même couleur, ni la même consistance. De plus, « On ne se baigne pas deux fois dans un même fleuve, parce que, déjà dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule. L'eau est vraiment l'élément transitoire »¹.

C'est ainsi que Artur évolue selon son public, il cherche d'abord tout simplement à avoir un public : « Foi esta necessidade de convivência literária que o levou, decerto, a ligar-se com um sujeito da vila, apesar de haver entre ambos um contraste radical, de temperamentos, gostos e compreensão da vida »². Dès qu'il rencontre Rabecaz, il se transforme de façon à se couler dans ses goûts :

Rabecaz era o seu público; julgava-o inteligente, de gosto muito culto, desde que ele admirava os seus versos; leu-lhe sucessivamente todas as poesias dos *Esmaltes e Jóias*; para o lisonjear nas suas antipatias clericais (espírito efeminado, adulava já servilmente, os instintos do seu público) compôs uma sátira contra os padres a quem chamava *negros serventes dum estéril dogma* ³.

Une fois à Lisbonne, pour s'intégrer dans le groupe qui fréquente l'hôtel Universal, il adopte sans hésiter leur style et leurs façons de parler : « Artur recostou-se com satisfação – feliz de ser da *panelinha*. Ria exageradamente : contou também uma porcaria – lisonjeado da gargalhada do Meirinho, do riso solene do Padilhão. Acharam-no engraçado »⁴.

Les mêmes modifications de comportement, se produisent lorsqu'il rencontre Nazareno et veut afficher des convictions républicaines : ce dernier le questionne sur les idées démocratiques en province, il n'hésite pas alors à dénigrer les gens qu'il a connus ou aimés :

Artur riu. Qual ! Estava-se tão atrasado como no tempo dos frades. Uma coleção de pequenos burgueses, imbecis, rotineiros, caquéticos; meia dúzia de ricos que seduzem as raparigas, e fazem as eleições.... Citou exemplos de Oliveira de Azeméis, não duvidando, para lisonjear o republicano, e ter graça, em fazer a caricatura da estupidez do Carneiro, dos vícios do Rabecaz, da devoção das tias...⁵

Entraîné par Concha, il tombe carrément dans la déliquescence et n'offre plus aucune résistance au milieu :

E ia-se prendendo tanto a ela, pela trama subtil do hábito, que já nem saía na rua : não trocaria aquele quarto com saias amarfanhadas por cima das cadeiras, e trouxas de roupa enxovalhada debaixo da cama, pelas galerias do Vaticano : e as paisagens do Paraíso não lhe dariam mais satisfação e enternecimento, que a contemplação das fachadas sujas dos prédios vizinhos : havia ali, naquele espaço abafado, um cheiro de roupa de mulher, de pó de arroz, de dormido, que o deleitava : e estirado na cama, com o cigarro na boca, ouvindo o Melchior tocar o fado,

¹ Bachelard, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 13.

² *A Capital!*, 1992, op. cit., p. 137.

³ *Ibid.*, p.141.

⁴ *Ibid.*, p. 227.

⁵ *Ibid.*, p. 273.

vendo a sua Andaluzia arrastar a cauda, tinha horas regaladas de madracice, de torpor lascivo : o gemer da viola, o gingar da Concha – mergulhavam-no num sentimentalismo baixo e pandilha [...]¹.

Lors de la rencontre avec Manolo, le bel espagnol réfugié au Portugal et avec lequel Concha s'enfuira, Artur adopte à nouveau une attitude républicaine dont il s'était pourtant éloigné après son expulsion du club républicain : « Um destino tão patético impressionou Artur. O rapazola pareceu-lhe grande como Danton. E, por necessidade súbita e instintiva de lhe conciliar a simpatia declarou-se também republicano; falou vagamente no *club* democrático, disse-se entusiasta de Castelar [...] »².

À force de passer par toutes ces étapes, Artur prend conscience de sa faiblesse et de son manque de résistance face à l'adversité : son adaptation n'est pas une stratégie en vue de modifier la situation ; elle relève plutôt de la résignation voire de la soumission au milieu :

Teve a consciência da sua fraqueza moral, da sua debilidade efeminada – revoltou-se contra si. Tinham-lhe chamado canalha, e ficara aparvalhado, numa tremura ! Teve ódio à sua estrutura anémica do seu corpo, à debilidade romanesca da sua alma : sentiu-se um fraco, um maricas, um trémulo, um piegas ...De que servia na vida ?– Mais valia morrer, desaparecer, como uma bola de sabão que quebra, num cuspo de espuma³.

Le pire est à venir avec la soirée de carnaval où il sombre dans une sorte de démence, possédé par l'alcool et l'ivresse ambiante : « [...] o álcool dava-lhe a raiva dos movimentos convulsivos; punha uma cólera no bater dos pés, um frenesi no agitar dos braços; o capuz do dominó caíra-lhe; o botão soltara do colarinho saltara : e com a face lívida, manchada, suada, torcia-se numa demência, soltando uns ganidos »⁴.

Ayant en quelque sorte, touché le fond, il ne lui reste plus qu'à remonter et c'est naturellement vers l'eau, son élément naturel qu'il se retourne pour retrouver une pureté perdue dans la vision virgilienne d'un paysage de campagne :

[...] Depois via, um pedaço da estrada de Oliveira de Azeméis a Ovar, onde no fundo de terras baixas, um regato corre, entre as altas ervas, tudo escuro da sombra que derramam árvores debruçadas : uma frescura eleva-se, da água, da erva verde : e sentava-se ali, com um livro, cheio do enternecimento que lhe davam aquela florescência fresca e as águas humildes [...]⁵.

Le passage d'Artur dans la capitale n'a pas été sans utilité : s'il n'a pas modifié le milieu à la manière d'une eau active qui s'infiltré de façon brutale ou insidieuse, il a servi de

¹ *Ibid.*, p. 334.

² *Ibid.*, p. 343. Emilio Castelar y Ripoll, est un homme politique et écrivain espagnol du 19^e siècle, président du gouvernement de la première république espagnole.

³ *Ibid.*, p.364.

⁴ *Ibid.*, p. 376.

⁵ *Ibid.*, p. 377.

miroir à la société tel un plan d'eau reflétant un paysage. Dans un même temps, il s'est penché lui-même comme Narcisse, sur ce miroir. Il y a d'ailleurs plusieurs passages où il contemple son reflet ou son image : « No seu quarto, foi direito ao espelho : achou-se bonito, com um ar próspero »¹, « Quando entrou no quarto foi-se ver ao espelho, enternecido de se sentir tão bom »², « E retorcia o buço ao espelho, ajeitava a gravata »³. Toutes les images que lui renvoie le miroir sont là pour le conforter, le valoriser en quelque sorte jusqu'à ce qu'il rencontre « no fundo azulado dos espelhos »⁴, nuance qui n'est pas sans rappeler la couleur de l'eau, un reflet étrange dans lequel il ne se reconnaît pas, tel une réminiscence des *Nuits* d'Alfred de Musset⁵ où le poète rencontre son double. À une différence près : dans ce passage, Artur est désincarné : il est réduit à son paletot, la bacchante n'étant plus qu'un corps classique c'est à dire sans réelle identité non plus, presque un symbole. Ce sont deux reflets qui passent et dont on peut douter de la réalité comme ils semblent en douter eux-mêmes : « [...] e vinha-lhe uma sensação estranha, que o entristecia, lhe fazia perder o sentimento real da vida, do lugar em que estava – vendo passar, no fundo azulado dos espelhos, o seu *paletot* escuro junto àquele corpo de bacante clássica »⁶.

Le thème de l'eau, s'il contribue à cerner et à illustrer la personnalité d'Artur, ne donne pas, toutefois, une idée complète de sa trajectoire et de son évolution : il faut pour cela explorer une autre piste.

Un voyage initiatique

Dès le premier scénario de *A Capital (O Conspirador Mateus)*, puis dans la première version (*FI*), Eça de Queiroz situe la scène initiale sur le quai d'une gare, dans l'attente d'un train. Ce n'est certainement pas anodin : le train est bien sûr au XIXe siècle, synonyme de modernité, de communication facile et rapide avec d'autres pays à la portée d'un plus grand nombre, générant une découverte du monde et des différentes cultures. Mais il ne se réduit pas ici à une image du progrès : si le choix de ce lieu s'impose d'emblée et ne varie pas au cours des trois versions du roman c'est que le thème du voyage avec les symboles qui y sont

¹ *Ibid.*, p. 218.

² *Ibid.*, p. 278.

³ *Ibid.*, p. 281.

⁴ *Ibid.*, p. 373.

⁵ « La nuit de Décembre », Musset, Alfred de, *Poésies - Comédies*, Paris, Bibliothèque Hachette, s.d., p.18.

Dans ce poème, le poète rencontre son double :

« Du temps que j'étais écolier,
Je restais un soir à veiller
Dans note salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir
Un pauvre enfant vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère ».

⁶ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 373.

rattachés à savoir modification des points de vue, évasion, multiplication des expériences et des contacts, est un thème majeur qui peut déboucher sur des perspectives plus larges : une découverte du monde étroitement liée à la découverte de soi-même accélérant la maturité de l'individu.

Eça de Queiroz était sensibilisé à ce thème puisqu'il avait déjà lui-même pas mal voyagé au moment où il écrivait *A Capital*. Outre le voyage accompli pour l'inauguration du canal de Suez en compagnie de son futur beau-frère Luís de Castro, comte de Résende, il était déjà parti à la Havane pour son premier poste de consul et avait effectué au retour, un périple à travers les États-Unis et le Canada. Il a fait l'expérience des changements que peuvent produire en nous le simple fait de se déplacer et de contempler le monde sous un autre angle :

Saí pois, de New-York e fui aos centros operários de Pensilvânia : não imagine preocupações sociais – não : os nervos misteriosos que vibravam constantemente em mim com um rebate tão revolucionário – adormeceram. Os pesados dias de Cuba, os Americanos, 3000 léguas de mar, New-York – tudo isto se tem combinado para acalmar, sossegar, o meu temperamento de conspirador : vejo capitalistas sem empalidecer – e cheguei a poder examinar uma serra ou um martelo – sem sentir a necessidade de exalar un hino¹.

Pour Eça de Queiroz, dans le projet initial, (*FI*), il s'agissait de transporter son personnage sur le théâtre des opérations à savoir la capitale, dans le cadre du projet *Cenas da Vida Portuguesa*. Artur, à la fin, revenait à son point de départ sans aucune perspective d'avenir : l'auteur se désintéressait totalement de son sort et l'abandonnait assez sommairement, pauvre et syphilitique dans sa petite ville : fin de l'expérience.

La gare d'Oliveira d'Azeméis initialement choisie a dû être modifiée en raison de son emplacement improbable (le train Porto-Lisbonne ne passant pas par là), plus tard (*FII et FIII*) l'auteur optera pour la gare d'Ovar. De même, Artur se rend d'abord à la gare pour envoyer un télégramme à son parrain (*FI*), dans la version suivante, il est question de le rencontrer lors du passage du Sud-Express mais on sait que le parrain ne viendra pas.

Dans la deuxième version, un vrai retour d'Artur, plus complexe et plus étoffé est envisagé. Se pose alors le problème de son destin personnel dans ce qui n'était au départ qu'un roman de généralités selon la formule de l'auteur². Désormais, il semble qu'Eça s'occupe moins de la suite de son grand projet (*As Cenas*) et se concentre davantage sur l'évolution de son héros. En s'intéressant au devenir de son personnage, aux modifications et aux enseignements procurés par le voyage, il donne à ce retour une signification, une portée qui influera probablement sur tout le déroulement du roman justifiant par la suite, les modifications de la troisième version inachevée.

¹ *Correspondência*, lettre du 20 juillet 1873 à Ramalho Ortigão, *op. cit.*, p. 84,

² *Ibid.*, lettre du 28 novembre 1878 à Ramalho Ortigão.

Pour Artur, le voyage est essentiellement celui de la province vers la capitale : on reste dans le même pays mais ce sont deux mondes différents, surtout à cette époque-là. Il y a d'ailleurs à plusieurs reprises une opposition entre les moyens de transport provinciaux à savoir le char-à-banc pour Oliveira d'Azeméis, char-à-banc qui passe comme une obsession dans les rues de la petite ville tantôt de façon alerte ou triste, reflétant les sentiments ambiants : « [...] e todos se voltavam numa pasmaceira triste, quando a um trote cansado, com os tirantes lassos, passava na rua o *char-à-bancs* »¹. Ou encore : « O *char-à-bancs*, que batia a meio galope para a estação de Ovar, obrigou-o a refugiar-se num portal : teve um momento a tentação de se atirar para dentro, ir tomar o comboio para Lisboa, começar a batalha [...] »².

En imagination, Artur a déjà accompli maintes fois ce voyage vers Lisbonne mais, nous l'avons vu, il s'agit essentiellement d'une capitale perçue à travers le prisme de la littérature, en particulier à travers les romans de Balzac³. Lisbonne lui apparaît donc comme une capitale particulièrement brillante aussi bien dans le domaine intellectuel que dans les milieux politiques. Pourtant, il aurait dû être alerté par les descriptions de son ami Rabecaz pour qui Lisbonne se résumait aux *pândegas* et aux belles espagnoles : «Então, meu caro senhor, não sabe o que é o gado ! Não faz ideia de que é um pé catita ! Então não sabia o que era a *pândega*! »⁴. L'ancien camarade de Coimbra rencontré sur le quai de la gare, le *Chouriço* a exactement la même vision de la capitale: « Há-de se encher este ventrezinho ! E então que vamos ter um rico Inverno em Lisboa ! Sassi em S. Carlos, canonistas francesas no Casino... Naturalmente fornada nova de espanholas... Não lhe digo mais nada »⁵.

Tel n'est pas le projet d'Artur qui a un but précis et espère bien trouver au terme de son voyage, l'amour et la gloire. Du reste, il a, pour contrebalancer la perception assez primaire des deux compères, une vision de la capitale beaucoup plus austère : celle de son ami Damião : « Eu, caro poeta, vivo muito longe da sociedade estabelecida; habito estes quintos andares das cidades modernas, que são para a Democracia o que foram as catacumbas para o Cristianismo... »⁶. Ces diverses appréciations, presque des mises en garde, ne sont pas prises en compte et Artur poursuit un objectif comme il l'explique à sa cousine Cristina :

– Pra que vais tu para Lisboa ? Perguntou, muito séria, muito grave.

Boa pergunta ! Pra quê ? Para ter uma posição ! É necessário não se fazerem ilusões. Seis contos de réis era bonito : mas não era uma fortuna : mas com aquela base, as suas faculdades, influências, tinha a certeza de obter um emprego; um nome, uma situação no Estado...⁷.

¹ *Ibid.*, p. 159.

² *Ibid.*, p. 169.

³ *Ibid.*, p. 148 : «[...] era de resto pelos romances franceses que reconstruía a Sociedade de Lisboa».

⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁷ *Ibid.*, p. 173.

Il faut noter que cette déclaration, plus lucide que les précédentes, provient du chapitre II de la dernière version inachevée du roman. L'auteur comptait-il modifier la trajectoire de son personnage ? Artur, dans cette nouvelle optique avait-il réellement l'intention de chercher un travail ? Voyait-il, à ce moment là, l'héritage comme un tremplin et non comme une fin ? Cela n'aurait peut-être pas évité les échecs mais le personnage aurait eu probablement une autre envergure, peut-être même d'autres combats à mener d'autant que, parallèlement, l'introduction de la *prima Cristina* dans le récit, ouvre d'autres perspectives.

Quoiqu'il en soit, dès son arrivée à Lisbonne, Artur qui n'est pas initié aux mœurs de la capitale, doit franchir une série d'épreuves qui s'apparentent à des rites de passage. L'héritage qu'il a reçu, ne lui ouvrira pas toutes les portes mais va au contraire faire de lui, la proie d'un certain nombre d'escrocs. C'est ainsi qu'il ne maîtrisera pas le repas donné à l'hôtel Universal pour la lecture de sa pièce, pas plus que la soirée chez D. Joana Coutinho. Il ne connaît pas les codes qui régissent ce monde mais il ne sait pas non plus exactement de quel côté se situer ; il est comme un explorateur en pays inconnu :

Nunca recebera o amparo da Amizade, nem sentira o calor fortificante da Simpatia, sem a qual o homem vai pela vida, como para uma floresta escura, tropeçando contra os troncos que o magoam, atirando-se a silvados que o ferem – sem encontrar a estrada real, onde está a luz, a paz¹.

La société se présente effectivement comme une forêt obscure et le chemin initiatique, semé d'embûches, doit conduire vers la lucidité, la lumière, le « Connais-toi toi même » inscrit au fronton du temple de Delphes. Au cours de ce voyage, Artur reçoit un certain nombre de leçons mais ne manque pourtant pas totalement de lucidité . De même qu'il avait déjà perçu à Oliveira de Azeméis la personnalité de Rabecaz : « Aquela brutalidade scandalizou Artur; deitou-se, pensando que o Rabecaz era um grosseiro, sem educação literária, duma lubricidade de bode »², il n'est pas sans remarquer, à Lisbonne, les défauts des uns et les faiblesses des autres. Ainsi, lorsqu'il lit ses vers à Melchior en essayant d'élever le débat, ce dernier reste sur son terrain favori :

E que tal de mulheres lá por Oliveira ?

– Um horror !

– Pezinho descalço, cheirinho a suor ! ... E, reclinando-se com satisfação : Não deixa de ter cabimento...

Artur achou-o «grosseirão», mas sorriu para o lisonjeir³.

¹ *Ibid.*, p. 399.

² *Ibid.*, p. 140.

³ *Ibid.*, p. 202.

Plus tard, après le départ de Concha, Artur se montrera plus sévère encore : « Aos menos a paixão para Manolo tinha a sua justificação : era bonito, era valente, era romanesco, era divertido ! Mas este, o Melchior – pelintra, caloteiro, covarde, debochado, imbecil, bêbado ? Pouh »¹.

De la même manière, Artur repousse la proposition de Meirinho d'écrire des « versinhos frescos »² en entrevoyant un autre aspect de la personnalité de ce dernier : « Artur, ainda vermelho, estava indignado. Havia na voz compenetrada , nos movimentos de olhos do Meirinho, fazendo o elogio da poesia obscena, uma satisfação langorosa, que lhe fazia lembrar, por vagas semelhanças, o velho do café do Rossio »³.

Devant le caractère un peu sec et rigide du républicain Nazareno, Artur se rétracte surtout quand il entend fustiger sans pitié ses auteurs favoris, Musset, Garrett : « Artur, atónito, procurava razões, frases, – parecendo-lhe agora que o republicano era tão seco, tão fictício, como os burgueses da soirée de D. Joana »⁴. Mais ce qu'il découvre surtout au cours des différentes étapes de son parcours, c'est sa propre personnalité et les faiblesses qu'elle comporte :

Todo na sua vida era assim incompleto, esboçado, fragmentário : não se encontrava nada de sólido em que se fixar, a que se dedicar : amor, relações, glória, tudo lhe escapava de entre as mãos, como a agua que uma criança quer apanhar. E sentia uma solidão, uma frialdade – que a noite enevoadada aumentava⁵.

Lorsque Melchior lui annonce que le journal *O Século* ne publiera pas de commentaire sur son livre *Esmaltes e Jóias* pas plus que sur le livre de Damião, Artur est profondément indigné mais cette indignation ne va pas loin : « Mas pouco a pouco, no amolecimento que lhe dava aquele tépido meio-dia de Inverno, veio-lhe como a indefinida consciência da sua inabilidade para a luta : necessitaria ter uma amizade forte, ou um amor inspirador, apoiar-se a alguma coisa de duradouro, de consolador... O quê ? »⁶.

Il envisage alors de construire quelque chose lui-même au lieu d'attendre un appui venu de l'extérieur mais ce projet reste aussi vague qu'un rêve. Néanmoins, on ne peut s'empêcher de relier cette aspiration à l'introduction de *a prima Cristina* dans la version suivante, qui lui permettrait éventuellement de la concrétiser :

E as duas crianças correndo, brancas e cor-de-rosa, frescas como flores, apetitosas como frutos, dando-lhe vagos desejos de paternidade, veio a pensar na família, numa casa bonita,

¹ *Ibid.*, p.358.

² *Ibid.*, p. 253.

³ *Ibid.*, p. 254.

⁴ *Ibid.*, p. 275.

⁵ *Ibid.*, p. 251.

⁶ *Ibid.*, p. 310.

toda sonora de risos de crianças, onde o frou-frou de um vestido daria ao ar ambiente como uma ternura subtil¹.

Artur, à mesure qu'il avance sur le chemin difficile de la désillusion, passant obstacle après obstacle, entrevoit parfois la lumière : « [...] e ele pensava vagamente que, para além daquele quarto, onde ele vivia numa concubinage mole, havia ares lavados, campos bonitos, e existências digons em interiores asseados : e desejou alguma coisa de mais elevado, de mais puro...»².

Mais les épreuves ne sont pas terminées et il finit par envisager la mort comme un refuge en pensant qu'il n'est pas assez fort pour faire face aux vicissitudes de la vie :

Porque merecia tudo o que lhe sucedia ? Que tinha feito ? Era bom, era amante, era inteligente, era honrado – e a cada passo que dava na vida, surgia-lhe uma indiferença, um escárnio, uma humilhação, uma traição, uma desfeita ! – Teve consciência da sua fraqueza moral, da sua debilidade efeminada – revoltou-se contra si. Tinham-lhe chamado canalha, e ficara aparvalhado, numa tremura ! Teve ódio à estrutura anémica do seu corpo, à debilidade romanesca da sua alma : sentiu-se um fraco, um maricas, um trémulo, um piegas...³.

Eça qui appréciait particulièrement Baudelaire, connaissait, à n'en pas douter, les vers du poème *Le Voyage* : « Amer savoir celui qu'on tire des voyages...»⁴ et surtout les derniers vers : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?

Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau »⁵.

C'est bien dans l'enfer que plonge Artur lors de la soirée de carnaval mais à la sortie de cet enfer, il entrevoit « Como se [...] uma aurora espiritual se levantasse devagar [...] »⁶. De retour à Oliveira d'Azeméis, après une dernière épreuve qui est celle de la disparition d'une gloire locale éphémère, il prend conscience que le combat a pris fin et qu'il peut se reposer avec une conscience accrue de ses capacités :

Considerou-se então, sentimentalmente, um convalescente da vida : saíra daquele Inverno em Lisboa, como um vencido numa batalha, com feridas por toda a parte : – no seu amor traído; na sua ambição, iludido. Precisava descanso, a santa influência dum lugar recolhido. Oliveira servia-lhe, ali ficaria !⁷.

¹ *Ibid.*, p. 310-311.

² *Ibid.*, p. 342.

³ *Ibid.*, p. 364.

⁴ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Gründ, 1957, *Le Voyage*, p. , 177.

« Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !

Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,

Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image :

Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !»

⁵ *Ibid.*

⁶ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 377.

⁷ *Ibid.*, p.398.

Pour Eça de Queiroz, comme nous le retrouverons plus tard chez Gonçalo Ramires¹, les héros ne sont pas les êtres forts, courageux et sans peur qui surmontent les difficultés sans effort mais les individus faibles, soudain conscients de leurs fragilités et qui décident de les surmonter. Artur comptait découvrir le monde et la société, il s'est surtout découvert lui-même. Dans une lettre plus tardive, l'auteur détaille sa position sur le thème du voyage : « Todos os filósofos e todos os donos de hotéis são unânimes em dizer que se viaja para ver o que há de interessante no mundo. Ora no mundo só há de interessante, verdadeiramente, o Homem e a Vida »².

Artur a besoin, au terme de ce voyage, de trouver sa place, dans la société bien sûr et il s'y emploie en reprenant un travail, en envisageant peut-être même des relations affectives qui combleront sa solitude, si on prend en compte la *prima Cristina*. Mais pas seulement. Dans le cimetière d'Oliveira de Azeméis, il rencontre un nouvel élément, celui de la terre, celle que creuse le *coveiro*, celle où poussent les fleurs ainsi que l'herbe pour les lapins. Ce contact avec la terre l'aide à trouver une stabilité, à s'enraciner, à s'inscrire dans un lieu précis : il abandonne les fluctuations de l'eau et du rêve pour s'ancrer dans un terrain plus solide. D'autre part, le printemps règne sur ce cimetière. Après l'hiver, l'enfer même, à Lisbonne, c'est une promesse de renouveau avec la végétation qui renaît et encore une fois la présence des enfants qui sont là pour illustrer la vie.

Symboliquement, c'est également une nouvelle naissance. Si l'on se rattache encore une fois à la mythologie, après la bacchanale de la nuit de carnaval, le personnage de Dionysos est encore présent mais sous une autre forme, non seulement parce que son culte est lié à la végétation et à l'arrivée du printemps mais parce qu'il est le deux fois né : *Diogonos*³. Comme lui, Artur connaît une deuxième naissance après sa mort symbolique et l'aurore spirituelle qui a suivi. Il se sent en harmonie avec le monde en s'inscrivant dans une continuité, dans des cycles où la vie et la mort s'enchaînent. Plus important encore que trouver une place dans la société, vivre en accord avec le cosmos paraît être le but ultime.

¹ Queiroz, Eça de, *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Livros do Brasil, 2.^a edição (s.d.)

² *Correspondência*, lettre au Conde de Arnoso, du 24 mai 1885, *op. cit.*, p. 362.

³ Selon la légende, Dionysos, fils de la mortelle Sémélé et de Zeus, fut tiré du ventre de sa mère, réduite en cendre par la jalousie d'Héra, récupéré par son père Zeus qui le cousit dans sa cuisse pour qu'il finisse sa croissance. Dionysos est donc considéré comme né deux fois. De là vient également l'expression : « se croire sorti de la cuisse de Jupiter (Zeus) ».

Chapitre 2. Racines et rhizomes

Le parcours significatif d'Artur s'inscrit entre un héritage et un cimetière. Ces deux thèmes entrent en profonde résonance dans le roman : si le premier (l'héritage) met l'accent sur ce que l'on reçoit et l'usage qu'on peut en faire, le second (le cimetière) peut générer un changement profond de l'individu face à sa finitude et, plus largement, à sa place dans la famille, la société, voire dans le monde. Le dialogue entre ces deux instances fortement symboliques, se joue sur plusieurs niveaux : il constitue non seulement la trame de *A Capital* mais se poursuit comme un fil rouge à travers les œuvres suivantes. Pour illustrer ce jeu les termes de racines et rhizomes ont été retenus : si le premier est suffisamment explicite, celui de rhizome est plus complexe de par sa propagation plus anarchique. Ces deux notions se croisent selon deux axes différents : verticalité pour les *racines* (génétique, éducation, milieu social)¹, horizontalité pour les *rhizomes* traçant leur chemin à travers les différentes œuvres (héritage historique, sentiment de décadence). En botanique, le rhizome est défini comme : « Tige souterraine des plantes vivaces qui pousse des bourgeons au dehors et émet des racines adventives à sa partie inférieure »². Gilles Deleuze et de Félix Guattari l'ont rendu pour leur part célèbre sur le plan linguistique: « À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas à des traits de même nature [...] Il n'y a pas de commencement ni de fin mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde »³. La permanence de ce rhizome souligne une des préoccupations principales de Eça de Queiroz mais également de toute la génération dite *a geração de 70*⁴.

2.1. Le thème du cimetière

Dès ses premières publications, on remarque chez Eça de Queiroz, une fascination pour les cimetières. Elle ne s'attache initialement, ni à l'environnement ni au décor, mais se

¹ Dans le droit fil de Taine, qu'il avait lu dès ses études à Coimbra, l'auteur ne manque pas de souligner cette forme d'héritage que constitue le milieu, la race et le moment.

² *Dictionnaire Le Robert*, Paris, Société du Nouveau Littré, 1972, tome sixième, p. 23.

³ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille Plateaux 2*, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 6-7.

⁴ « Há quase doze anos, apareceu, vinda parte de Coimbra parte daqui, parte de acolá, uma extraordinária geração, educada já fora fora do catolicismo e do romantismo, ou tendo-se emancipado deles, reclamando-se exclusivamente da Revolução e para a Revolução. Que tem feito ela ? A não ser Teófilo Braga, constantemente, Oliveira Martins, nos intervalos das empresas industriais, e Guerra Junqueiro, o grande poeta moderno da Península – quem trabalha ? Onde estão os livros ? Esta geração tem o aspecto de ter *falhado*». *Correspondência, op.cit.*, p.172, lettre du 25 février à Joaquim de Araújo.

Voir également : Medina, João, *Revue Vertice*, n°325, Coimbra, Fevereiro 1971, p.118.

focalise essentiellement sur les transformations de la matière. Jaime Batalha Reis évoquant d'ailleurs la période où son ami écrivait ses premiers feuilletons dans la *Gazeta de Portugal*, n'hésite pas à les qualifier de « novidade extravagante e burlesca »¹. Ce qui les caractérisait, selon Teixeira de Vasconcelos, directeur de la revue, c'était « [...] que haja nos seus contos, sempre dois cadáveres amando-se num banco do Rossio [...] »². C'est résumer de façon humoristique le sujet central des premiers textes d'Eça, influencé par des auteurs comme Baudelaire, Gérard de Nerval, Victor Hugo mais également, et de façon de plus en plus prégnante, par le mouvement scientifique mené par Auguste Comte mais initié par Lavoisier³ pour qui « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». Dans le sillage du mouvement scientifique qui a régné sur la deuxième moitié du XIXe, le cimetière est vu comme une sorte de laboratoire où le devenir de l'homme est observé jusque dans ses états ultimes : « Via de noite perto de si aquela terrível decomposição das carnes, aquelas brancuras inertes, aquelas moles curvas sugadas pela terra. Via, aterrado, os cardos, as papoulas, as gramíneas, os ciprestes serenos comerem a sua bem-amada fria, muda, esverdeada e inchada ! »⁴.

Dans ces premiers écrits, Eça de Queiroz conjugue ces deux courants (le romantique et le réaliste) tentant de mettre de la poésie dans ses observations concernant la décomposition de la matière humaine. C'est ce que l'on peut observer dans *A Ladainha da Dor*⁵ à travers les réflexions du peintre Lyser⁶ sur la tombe de sa sœur :

Então aqueles corpos das raparigas desfazem-se. Alguém que sabe e que vê aproveita aquelas formas e aqueles coloridos; da pele do seio fazem-se pétalas de camélia, dos olhos tristes fazem-se violetas, da cor dos lábios fazem-se os rainúnculos, dos palitos perdidos fazem-se os cheiros bons, e do olhar, da meiguice, do desejo delas faz-se a Primavera, o doce ar das madrugadas de Maio⁷.

Cette période charnière entre le romantisme et le réalisme, vécue par l'auteur, est illustrée dans *A Capital* par l'échange de correspondance entre Damião et Artur. Lorsque ce dernier adresse à son ancien camarade de Coimbra « uma longa elegia intitulada *A Morte*, dedicada à memória de seu pai »⁸, Damião lui renvoie son manuscrit en lui conseillant de laisser de côté les préoccupations individuelles et les lamentations lamartiniennes : « [...] a morte, dizia, é uma transformação banal da Substância, e não compreendo produzir

¹ *Prosas Barbáras*, Lisboa, Livros do Brasil, 2e édition, introduction de Jaime Batalha Reis, s.d, p. 15.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Déclaration apocryphe de Antoine Lavoisier à partir de son *Traité élémentaire de Chimie* (1789). Auguste Comte a créé le *Positivisme*, mouvement qui cherche à tout expliquer par la science.

⁴ *Prosas Barbáras*, *op. cit.*, p. 101.

⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁶ Johann Peter Lyser, artiste allemand, 1803-1870 a exécuté entre autres des croquis du violoniste Paganini animant une danse macabre.

⁷ *Ibid.*, p. 99-100.

⁸ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 126.

adjectivos tão espantosos, verbos tão plangentes, e esses fileiras de interjeições que parecem reques de ciprestes. Só a vida é interessante, porque é fenómeno único »¹.

Ce qui n'empêche pas Artur d'intégrer une scène de cimetière totalement romantique dans son drame *Amores de Poeta* : « [...] batiam-se de madrugada num cemitério, depois dum monólogo em que, à maneira de Hamlet, Álvaro, tomando crânios na mão, meditava na Morte; ferido, ia morrer no regaço da duquesa que corria, vestida de branco, dentre dos ciprestes [...] »². Ce qui n'empêche pas non plus Eça de Queiroz, dans une mise en abyme, de replacer Artur dans la même situation, ce dernier s'identifiant ainsi au personnage qu'il a créé : « [...]mas a sua mesma melancolia, lhe dava uma vaga satisfação romântica : e instintivamente pensava, comparava-se à Hamlet, errando no cemitério de Elzenem, argumentado com os coveiros, erguendo do pó, nas suas mãos de príncipe triste, a caveira de Yorick »³.

Dans *Notas Marginais*, et dans *Os Mortos*, Eça n'est pas seulement intéressé par les transformations de la matière mais par le lien qui en unit les différents états : les amours mortes, les affections maternelles, la religion même avec le sens étymologique de relier, de ne rien perdre de ce qui a été vécu.

Ó santa Natureza toma os nossos corpos para fazer deles árvores cheias de sombra e ramos resplandecentes»⁴. [...] Assim é na Natureza que devemos ir procurar as consolações, estremecer com os amores mortos, chorar no seio das maternidades passadas. É na Natureza que se deve procurar a religião; não é nas hóstias místicas que anda o corpo de Jesus – é nas flores das laranjeiras»⁵.

Le texte *Misticismo Humorístico* permet à l'auteur de donner une idée plus précise de ce qu'il entend par Matière par rapport à Nature :

E a matéria vai pelos ares, pelas planícies, amolece-se nas sombras, vivifica-se nos raios claros, é rochedo, floresta, torrente, fluido, vapor, ruído, movimento, estremecimento confuso do corpo de Cibele : e a matéria sente a vida universal, a palpitação do átomo debaixo da forma, sente-se banhada pelas claridades suaves e pelos cheiros dos fenos, sente-se impelida para a luz magnética dos astros, e dilacerada nos ásperos movimentos da terra. A matéria tem a consciência augusta da sua vitalidade. E assim, sob a tua impassibilidade, há uma angústia imensa, uma vida ardente, impiedosa, uma alma terrível, ó formidável Natureza !⁶.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 151.

³ *Ibid.*, p. 400.

⁴ *Prosas Barbáras, op. cit.*, p. 116.

⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁶ *Ibid.*, p. 166-167.

Eça de Queiroz a beau se qualifier de dilettante : « Eu era e sou ainda, em filosofia, um turista facilmente cansado [...] »¹, il ouvre là un débat fondamental entre les rôles distincts de la Matière (ou Substance) et de la Nature, débat qui n'a cessé d'agiter les philosophes et les scientifiques de son temps. En 1867, dans une lettre à Carlos Mayer, évoquant les amis dispersés, après les années d'étude à Coimbra, il souligne leur absence mais surtout la disparition de ceux qui sont morts : « Todos se perderam. [...] Outros apodrecem debaixo da erva, e o que nós amávamos neles – a alma – dissipou-se, e o que víamos – o corpo – anda em redor de nós, nas metempsicosas, no ar, nas plantas, e nas pedras [...] »².

De tous ces textes découle une vision panthéiste (comme l'auteur la qualifie lui-même³), décrivant le cimetière non comme un lieu de mort mais comme le siège de transformations successives, de recyclage de la matière participant à l'énergie du monde. Le cimetière n'est pas évoqué en tant que théâtre des opérations (il y a peu de descriptions des lieux) mais uniquement à travers les forces qui s'y exercent. Ces forces peuvent s'observer de manière scientifique mais Eça n'est pas prêt à en rester là.

Le cimetière : lieu de mort

C'est une tautologie d'avancer qu'à travers les auteurs romantiques, le cimetière est bien un lieu de mort. Chez les poètes qu'Eça de Queiroz admirait comme Alfred de Musset, Alphonse de Lamartine ou Victor Hugo, les sentiments mis en exergue, la sensibilité exacerbée de ces auteurs font de la mort un évènement spectaculaire et donc du cimetière une sorte de théâtre où, à l'instar de certains lieux antiques, la catharsis peut opérer. Plus que sur la fin de l'être humain, la mort est essentiellement axée sur le deuil, le sentiment de la perte lié à une réflexion sur le temps qui passe et vient à bout de toute chose. *Le lac* de Lamartine, les stances que Musset dédia à la Malibran⁴, illustrent cette attitude. Ce n'est pas le sort du mort, de son devenir dans l'au-delà ou dans la Nature qui occupe la première place mais le chagrin des vivants.

Le cimetière devient à cette époque un lieu où l'on passe davantage de temps : on s'y recueille, on vient pleurer les êtres disparus que l'on a aimés. Du fait de l'éloignement des cimetières au XIXe siècle (pour des raisons de salubrité), Philippe Ariès signale comme un fait nouveau, la visite au cimetière qui se transforme en promenade dans des lieux arborés où les tombeaux se transforment en monuments artistiques⁵. C'est ainsi qu'au cours de sa promenade dans le cimetière d'Oliveira d'Azeméis, Artur sourit devant le tombeau de

¹ *Correspondência, op. cit.*, p.170, lettre à Joaquim de Araújo du 25 février 1878.

² *Ibid.*, p. 218.

³ « Já havia naquela erva, pensou, – porque sempre, de Coimbra, conservava ideias panteístas – havia já alguma coisa da doce velha », *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 405.

⁴ Musset, Alfred de, *Poésies. Comédies*, Paris, Bibliothèque Hachette, s.d., Stances à la Malibran, p. 63.

⁵ Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 496.

Carneiro « um monumento estimado, muito admirado, com o Anjo da Melancolia chorando sobre uma coluna truncada »¹ . Philippe Ariès note encore : « C'est sur la tombe qu'on viendra se souvenir, se recueillir, prier, pleurer »². Ainsi Victor Hugo, pleurant la mort de sa fille Léopoldine s'adresse à elle en ces termes :

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps³.

Musset demandait que l'on plante un saule au cimetière car il aimait son feuillage éploré :

Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimetière.
J'aime son feuillage éploré,
La pâleur m'en est douce et chère,
Et son ombre sera légère
À la terre où je dormirai⁴.

Lors de son voyage en Orient, Eça de Queiroz visite le cimetière du Caire qu'il qualifie de lugubre : « Nada conheço mais lúgubre do que a cidade dos mortos, ao pé do Cairo, na base de Mokattam »⁵. Mais ce qui le frappe précisément, c'est l'absence de végétation :

Nem uma árvore, nem uma sombra, nem uma relva, nem um pássaro ! Dorme ali o silêncio. Por vezes, um abutre, um corvo passam no ar. Uma luz crua, farta, vinda do imóvel azul, cai abundante e magnífica : a planície, as pedras tumulares, cintilam numa brancura hostil; esbatendo-se numa arquitectura uniforme, os monumentos confundem-se com o lívido chão. Nada mais lúgubre! Os nossos cemitérios com as suas sombras, as suas relvas, as suas espessuras frescas, são ao pé da Morte, uma paisagem, uma presença de vida. A natureza está junto das sepulturas, e é quase dormir estar morto sob as árvores que deram sombra ao nosso cansaço, frutas à nossa fome. Aquela natureza é um traço de união entre os mortos e os vivos⁶.

Cette vision du cimetière s'éloigne des premiers textes de l'auteur : on est loin dans ce contexte de promenade dans des lieux arborés, de la dissolution des corps dans la nature avec tous les détails anatomiques donnés plus haut : la visite au cimetière se doit d'être agréable pour les vivants. Dans les deux romans qui ont précédé *A Capital*, (*O Crime do Padre Amaro*

¹ *A Capital* 1992, p. 402.

² Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, op. cit., p. 519.

³ Hugo, Victor, *Les Contemplations*, Paris, Classiques Larousse, 1949, p. 59.

⁴ Musset, Alfred de, *Poésies. Comédies*, op. cit., *Élégie à Lucie*, p. 61.

⁵ *O Egypto*, Porto, Lello & Irmão, 1946, p. 181.

⁶ *Ibid.*, p. 182.

et *O Primo Basílio*), il y a de nombreux morts mais conjointement assez peu de scènes dans les cimetières. En ce qui concerne *O Crime do Padre Amaro*, après les décès successifs du *pároco* José Miguéis, du père et de la mère d’Amaro, de la marquise de Alegros qui le protégeait, plus tard la mort de D. Josefa chez qui Amélia passera ses derniers jours, celle de la Totó, la pauvre infirme qui servait d’alibi aux amours d’Amaro et d’Amélia et au final, la mort d’Amélia et de son enfant. Pour tous ces décès, une seule scène dans le cimetière : la promenade du *Padre Amaro* qui se sent seul et triste depuis qu’Amélia est éloignée de lui :

Às vezes, ao voltar, entrava no cemitério, ia passeando entre os renques de ciprestes, sentindo àquela hora do fim da tarde a emanação adocicada das moitas de goivos; lia os epitáfios; encostava-se à grade dourada do jazigo da família Gouveia, contemplando os emblemas, em relevo, um chapéu armado e um espadim, seguindo as negras letras da famosa ode que adorna a lápide :

*Caminhante, detém-te a contemplar
Estes restos mortais;
E, se sentires a mágoa a trasbordar,
Detém teus ais [...].*

Algumas vezes, ao fundo do cemitério, junto a um muro, via um homem ajoelhado ao pé duma cruz negra, que um chorão assombrava, ao lado da vala dos pobres. Era o tio Esguelhas, com a sua muleta no chão, rezando sobre a sepultura da Totó¹.

Le texte de la troisième version est plus axé encore sur la tristesse dans laquelle le *Padre Amaro* cherche volontairement à s’enfoncer. Il effectue la démarche inverse : se fondre dans la tristesse ambiante, faire corps avec elle, pour trouver la paix

Muitas vezes, vinha-lhe uma melancolia, uma vaga necessidade de estar triste, de ver lugares tristes – ir ao cemitério. E aquele silêncio de pedras tumulares, de cruces negras, de goivos imóveis, de ciprestes escuros – davam-lhe uma certa paz, como se o seu espírito entrasse num elemento amado².

Dans *O Primo Basílio*, l’accent est mis sur la fin de Luísa puis sur le discours ampoulé que le *conselheiro* Acácio lui consacre, mais le cimetière est à peine évoqué (si ce n’est par Reinaldo, d’une manière péjorative, quasi ironique « [...] da pobre senhora que estava naquele horror dos Prazeres »³). En revanche, on y compte un certain nombre de morts avec la mère de Jorge, celle de Juliana puis de Luísa.

Dans le premier scénario de *A Capital (O Conspirador Mateus)*, on ne relève pas de visite au cimetière. La fin se résume en quelques mots pour Artur : « Foi o último golpe. Perdia a sua última ilusão e desanimado, pobre e doente entrou de novo como empregado na farmácia do Vasco »⁴. À partir de la première version (*FI*), sans constituer à proprement

¹ *O Crime do Padre Amaro*, *op. cit.*, Livros do Brasil, p. 399-400.

² *O Crime do Padre Amaro*, *op. cit.*, Lello & Irmão Ed, p.303.

³ *O Primo Basílio*, *op. cit.*, p. 451.

⁴ *O Conspirador Mateus*, p. 13.

parler une scène, une première allusion au cimetière d'Oliveira d'Azeméis apparaît : elle tient seulement en quelques lignes mais on y relève déjà cette affinité entre les fantômes des deux protagonistes au sujet de la capitale : la gloire littéraire pour Artur et la magnificence des tombeaux pour le fossoyeur.

Quem o tinha amado ? A tia Sabina...Estava morta ! Voltou e dirigiu-se ao cemitério. O coveiro abriu uma cova cantarolando.

– Não são como as da capital.

– Não.

E foi ajoelhou-se sobre a sepultura da tia Sabina¹.

À partir de ce bref paragraphe, l'auteur donne une amplitude nouvelle à cette séquence en lui accordant quinze pages dans la deuxième version². On peut s'interroger sur l'utilité d'un tel développement concernant un épisode dont, a priori, il n'entrevoit pas l'intérêt. D'autant que ce développement, placé en fin du roman, prend, de ce fait, tout son relief et retient l'attention du lecteur.

La visite d'Artur au cimetière, dans cette ultime version, s'ouvre sur une vision classique : c'est le premier volet de la scène. Il voit la grille du cimetière ouverte et veut se recueillir sur la sépulture de la tante Sabina : « Por todos o terreno, ciprestes negros aguçavam-se na sua imobilidade triste, chorões dobravam-se com as longas ramagens corredia e pálidas : e pela erva verde, misturada de florescências, lápidas branquejavam - ou viam-se cruces negras, inclinadas na terra mole [...] »³.

On retrouve ici les mêmes ingrédients que dans le texte tiré du *Crime do Padre Amaro* : le cyprès, le saule pleureur, les croix noires, « o ar triste e calado »⁴ : un décor plutôt conventionnel, propre à la désolation. Ces deux arbres incontournables : le saule et le cyprès, sont associés à la mort depuis la plus haute antiquité mais également à une forme d'immortalité puisque le cyprès en particulier ne connaît pas de morte saison. Le saule, quant à lui, par le port tombant de ses branches évoque un sentiment de tristesse mais suggère également un élément féminin par son assimilation à une chevelure, comparaison à rapprocher de celle d'Ophélie flottant au gré du courant. D'autre part, sa proximité, aussi bien en français qu'en portugais avec le verbe pleurer le situe immédiatement dans le registre du deuil.

Le cyprès, chez les Grecs et les Anciens, est associé aux divinités de l'enfer : « il est l'arbre des régions souterraines ; il est lié au culte de Pluton, dieu des enfers »⁵. Il s'associe également aussi bien à l'idée de fin qu'à celle d'immortalité.

¹ *FI*, p. 191v.

² *F II*, p. 259v à 266v du chapitre X.

³ *A Capital* 1992, *op. cit.*, p. 400.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, tome 2, p. 165.

Artur, à son arrivée dans le cimetière, s'immerge totalement dans cette vision romantique au point de se comparer à Hamlet, comme nous l'avons déjà noté. Il ne cherche pas la communion avec la tristesse ambiante mais, selon son habitude, une évasion dans la littérature. Ne retenant que cette attitude mélancolique et jouant sur le sens de l'ancien mot français *trepas*, le Pr Coimbra Martins perçoit chez Artur, une résignation devant la mort : « Da farmácia de Oliveira à Academia dista um passo; dois passos, ao cemitério. Entre estas três estâncias da paz, vai Artur, dali por diante, viver a sua vida. Ou talvez não : simplesmente durar »¹.

Valery Larbaud, au contraire, s'inscrit en faux contre cette vision qu'il qualifie de « méditation anti-romantique », avec ce commentaire : « Ce n'était, ce n'est que cela ? »². Il ajoute encore comme projet d'avenir pour Artur : « [...] finir en bon petit bourgeois d'Oliveira d'Azeméis; et aller dormir enfin ici dans cette terre du cimetière qui nourrit de si vigoureux pissenlits ? »³.

Il faut noter que la tante Sabina occupe peu de place dans le début de cette séquence : c'est le *tio Jacinto* qui doit demander à Artur, perdu dans ses réminiscences poétiques, s'il souhaite voir sa tombe. On s'attendrait à ce qu'il ait eu le désir de la voir plus tôt, dès son arrivée à Oliveira d'Azeméis par exemple ou bien après avoir fait le tour de ses désillusions et pris conscience de la valeur des sentiments qu'elle lui portait :

E ia resumindo a sua existência, procurando explicá-la : donde vinha que só recebera no mundo desilusões ? Da falta de simpatia, pensou. Quem o tinha estimado, amado, desde que seu pai morrera, e que ele entrara na vida ? Ninguém ! [...] Não, enganava-se : alguém o amava, uma pobre velha, simples, de coração amante, que ela mesma havida só tivera lágrimas – e que estava, agora, sob uma lousa, naquele cemitério, de que ele via, ao fundo do atalho por onde ia caminhando, os ciprestes agudos⁴.

Mais en fait, Artur erre dans le cimetière, en promeneur curieux ayant presque oublié le but de sa visite, son attention détournée par la chanson du *tio Jacinto* qui le ramène à l'épisode de l'hôtel Universal à Lisbonne. Cette circonvolution sur son passé lui permet de se livrer à une sorte de bilan.

Le cimetière : lieu de vie

Avec la chanson du fossoyeur, le climat se modifie subtilement : on passe des préoccupations de la mort et de l'au-delà à des éléments plus tangibles : la terre n'est plus un lieu de l'anéantissement et de disparition de l'être mais « la nature où tout se perd et tout se

¹ Coimbra Martins, António, *Ensaio Queirosianos*, op. cit., p. 362.

² Larbaud, Valery, *Jaune Bleu Blanc*, op. cit., p. 260.

³ *Ibid.*

⁴ *A Capital !*, 1992, op. cit., p. 399.

recrée »¹. Les arbres traditionnels du deuil abandonnent le devant de la scène au profit d'un pied de rosier ou des pommes de terre plantées par le tio Jacinto qui s'en explique auprès d'Artur en termes prosaïques²:

– Então vocemecê plantava batatas no cemitério, homem ?

– Então, porque não, senhor ? Mas là o senhor Alves, o da Câmara, começou a implicar. Diz que até era pecado. Pecado é tirar a um pobre o bocadinho do seu negócio. Ricas batatas, também lhe digo. Isto não há terra de sementeira como isto : – E com um gesto largo indicava as sepulturas, o cemitério...É tudo o que V.Sa lhe plante. Está abarrotadinha de estrume ! Não há nada como o cadáver para estrumar...³.

On note un renversement de situation, un hiatus même : devant la tombe de la tante Sabina, à côté du cyprès, symbole de mort, voisine l'herbe qui pousse, signe de vie. Artur, au lieu de tomber naturellement dans l'attendrissement, l'émotion voire le chagrin : (« [...] se desesperava de não sentir, nem emoção nem saudade »⁴), s'efforce même de ressentir de la tristesse, voudrait être ému, pleurer, se sentir malheureux mais n'y parvient pas. Il s'en veut, se juge sans cœur, s'efforce de rappeler des souvenirs susceptibles de l'émouvoir :

[...] e forçava a sensibilidade, procurando recordar as lágrimas dela ao separarem-se, o cuidado pela sua roupa, a afeição do seu olhar, batendo sobre o seu coração para arrancar dele a emoção, como uma pederneira quando se necessita uma faísca. Mas o seu coração como um mau sílex, ficou inalterável, todo ocupado na função orgânica, sem obedecer à imaginação que o excitava à saudade⁵.

Au lieu de cela, c'est la vie qui l'attire : il est distrait par deux petites filles qui jouent à se cacher dans les fosses, à faire *la morte*⁶, puis par la vision du tombeau de Carneiro : « um monumento estimado, muito admirado, com o Anjo da Melancolia chorando sobre uma coluna troncada »⁷, montrant que les vanités de la vie se poursuivent bien au-delà⁸.

En dernière tentative, il tente encore de : « [...] penetrar-se duma melancolia mística, misturar-se, ele, para quem a existência que ia recomeçar era uma meia-morte, àqueles

¹ Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, op. cit., p. 467.

² Cette pratique était assez répandue cf. Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, op. cit., p. 352 : « La proximité d'un cadavre accélère aussi la végétation d'une plante, les terres chargées d'os étant les plus fertiles : l'usage des cadavres comme engrais, que la science moderne a justifié, n'est pas séparé des autres usages médicaux. La corruption est féconde, la terre des morts comme la mort elle-même, est source de vie : *exquisitum alimentum est*. Une idée qui deviendra commune au XVIIIe et au début du XIXe siècle, jusqu'à la révolution pasteurienne».

³ *Ibid.*, p. 401.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 402.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, op.cit., p.528 : « [...] ces tombeaux où la vanité des héritiers se cache sous le prétexte d'honorer les défunts».

mortos a desfazer-se sob as raízes das florzinhas agrestes. Mas o seu espírito resistia a perder-se na penumbra lúgubre da ideia de aniquilação, e de fim »¹.

Cette fusion qu'il recherche avec un monde souterrain, à l'instar du *Padre Amaro* recherchant la tristesse, cette idée d'une demi-mort qui l'attend, lui est refusée par la nature exubérante qui l'entoure et qui sollicite tous ses sens avec des bruits, des odeurs, des couleurs, un monde de sensations qui le ramène inexorablement dans le présent et à la surface des choses :

Era sem dúvida a influência daquele cemitério, que como disse o tio Jacinto, era uma terra de sementeira : uma fecundação palpitava no solo bem adubado : ervas vivazes faziam, ao rés-do-chão, uma espessura; o tio Jacinto continuava a apanhá-las, a levar braçados para os coelhos; toda a sorte de florzinhas azuis, roxas, amarelas, miúdas e prolixas, apertavam-se nas fendas das lajes mal juntas : no muro onde a cal, sob a humidade, se despegava, torciam-se eras dum verde escuro, – e clavinhas pendiam em florescências. Havia um cheiro forte de ervagens – e nas árvores, pássaros chilravam desesperadamente²

Certes, plusieurs temporalités s'offrent à lui : parallèlement à ce présent extrêmement vivant, se côtoient le passé où se défait la tante Sabina, celui de ses aventures dans la capitale dont il fait le deuil, et un futur prometteur avec les petites filles qui jouent, l'herbe qui sera plus tard mangée par les lapins, le printemps qui se déploie et finalement, ses illusions qui se transforment en souvenirs, souvenirs qui deviennent si prégnants qu'il a honte de penser aux seins de Concha devant la tombe de sa tante.

Le cimetière : lieu de renaissance

Le troisième volet de la scène attire l'attention sur les modifications que le cimetière peut opérer sur le vivant et non plus sur le mort. Artur, dans le cimetière, pense finalement très peu à la tante Sabina. La proximité de la mort agit sur lui comme un révélateur : si la mort dissout l'individu, désunit ce qui constituait l'existant, apportant en quelque sorte le chaos dans une structure organisée, la proximité de cette mutation produit l'effet inverse : elle incite Artur à la réflexion. Face au chaos, il met de l'ordre dans ce qu'il a vécu. Le cimetière permet d'établir des hiérarchies, organise des perspectives. Artur revoit tout son périple à la lumière de l'anéantissement.

[...] porque não acreditava que a alma se separasse do corpo para uma vida transcendente : tudo o que fora *ela* estava ali, sob a lousa e as ervas duras : a terra cobria iniludivelmente, o seu corpo, a sua inteligência, a palavra, a consciência, a parte da essência divina que havia

¹ *A Capital* 1992, *op. cit.*, p. 402.

² *Ibid.*, p. 403.

nela : nada escapara para regiões transcendentas : ali jazia o corpo, com ele a alma – e de ambos se alimentam as ervas altas¹.

La place à occuper dans la société lui semble secondaire : c'est pour cela qu'il sourit devant la vanité toute terrestre du tombeau de Carneiro, devant les rêves du tio Jacinto.

Ce qu'il lui faut trouver, c'est sa place dans le monde, dans l'ordre cosmique. Il peut effectuer un retour sur ce qu'il a déjà entraperçu, qualifié de : « Foi a hora mais nobre da sua vida »², avant son départ pour Lisbonne : une vision de ce qui pourrait être le but spirituel à atteindre à savoir prendre conscience d'appartenir à un ordre qui le dépasse. C'est un moment où il a ressenti la Nature comme un être vivant : « [...] daquela natureza estendida em baixo parecia sair a respiração dum ser consciente adormecido »³, où il s'est perdu dans la contemplation de la voûte céleste : « Então, diante daquelas profundidades, enterneceu-se religiosamente : sentiu-se muito puro, muito elevado [...] »⁴.

C'est cette même vision qui touchera Jacinto de *A Cidade e As Serras* au bord de la fenêtre de *Tormes* :

Quando um Sol que não avisto, nunca avistarei, morre de inanição nas profundidades, esse esguio galho de limoeiro, em baixo na horta, sente um secreto arpejo de morte – e, quando eu bato uma patada no soalho de Tormes, além o monstruoso Saturno estremece, e esse estremecimento percorre o inteiro Universo ! Jacinto abateu rijamente a mão no rebordo da janela. Eu gritei :
– Acredita !... O Sol tremeu⁵.

Dans ce cimetière, Artur tente d'établir une liaison entre le passé et le présent. Il s'inscrit dans un cycle qui le fait passer d'un hiver rude à un printemps exubérant, à l'instar de la nature et dans cette terre qui transforme tout, il doit être prêt à accepter des mutations successives mais également s'enraciner, trouver ses repères et sa place. Artur n'a pas encore trente ans, ce premier apprentissage ne lui a pas apporté ce qu'il en attendait mais ce n'est qu'un échec dans une société montrée comme une caricature.

Ce rôle déterminant du cimetière, qui n'a cessé d'intéresser Eça de Queiroz depuis ses premiers écrits, est mis en exergue dans deux autres œuvres : *A Ilustre Casa de Ramires* et *A Cidade e as Serras*.

¹ *Ibid.*, p. 404.

² *Ibid.*, p. 156.

³ *Ibid.*, p. 155.

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ *A Cidade e as Serras*, *op. cit.*, p. 146.

Le cimetière dans *A Ilustre Casa de Ramires*

Lorsque Gonçalo Ramires se rend dans les ruines du vieux monastère de Santa Maria de Craquede pour rencontrer sa cousine Maria et surtout la belle et riche D. Ana Lucena, il n'a en tête qu'une rencontre amoureuse au milieu des antiques tombeaux des Ramires qu'il évoque avec humour et légèreté : « Oh, antepassados... Simples punhados de cinza vã – Pois não é verdade, sra. D. Ana? ... Realmente ! quem conceberia que a prima Maria, tão viva, tão sociável, tão engraçada, descendesse duma poeira tristonha guardada dentro de uma pia de pedra ? Não! Não se podia ligar tanto *ser* a tanto não *ser*... »¹.

La campagne est belle aux alentours : « Em torno a relva crescia, mais silvestre e florida com os derradeiros malmequeres e botões-de-ouro que o sol de Agosto poupara »², Gonçalo sait charmer les visiteuses par des anecdotes familiales savoureuses mais une fois seul, il décide de visiter le cloître où se trouve la tombe de son légendaire aïeul, sorti de son cercueil, après avoir déterré son cheval pour aller combattre les maures à la bataille de *Las Navas de Tolosa*. Le soir tombe, l'atmosphère change et lorsque il se penche sur la tombe de son aïeul où subsistent encore quelques ossements, il est soudain pris de terreur :

E de repente estremeceu, no arrepiado medo de que outra tampa estalasse com fragor e através da fenda surdissem lívidos dedos sem carne! Repuxou desesperadamente a égua pelo muro dismantelado, nas ruínas da nave, pulou para o selim, e varou num trote o portal, galgou o adro com ânsia – só sossegou ao avistar, ao fim do pinhal, a cancela do caminho de ferro aberta, e uma velha que passava, tangendo o seu burro carregado de ervas³.

Cette peur quasi enfantine s'ajoute aux autres peurs ou échecs ressentis par Gonçalo : « Ao mesmo tempo todo o seu ser se desesperava contra aquele desgraçado *medo*, encolhimento da carne, arrepio da pele, que sempre, ante um perigo, uma ameaça, um vulto surdindo duma sombra, o estonteava, o impelia furiosamente a abalar, a escapar! »⁴.

C'est après cette visite au cloître de Craquede qu'il fait ce rêve où tous ses ancêtres apparaissent au pied de son lit pour venir à son secours et lui apporter leur soutien :

Sem temor, erguido sobre o travesseiro, Gonçalo não duvidava da realidade maravilhosa ! Sim ! Eram os seus avós Ramires, os seus formidáveis avós históricos, que, das suas tumbas dispersas corriam, se juntavam na velha casa de Santa Ireneia nove vezes secular – e formavam em torno do seu leito, do leito em que nascera, como a assembleia majestosa da sua raça ressurgida⁵.

Ici encore, le cimetière agit comme un révélateur. Il met en évidence le contraste entre l'histoire de ses valeureux ancêtres dont il rédige quotidiennement la chronique et sa peur

¹ *A Ilustre Casa de Ramires, op. cit.*, p. 221.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 230-231.

⁴ *Ibid.*, p. 210.

⁵ *Ibid.*, p. 278.

devant leur tombe. Non seulement il a été effrayé par les provocations des vivants (le chasseur qui l'a déjà insulté deux fois et devant lequel il a fui), mais il a peur devant les ossements des morts. Cependant, le rêve survient à point et ne lui inspire, au contraire, aucune terreur. C'est même à partir de là qu'il va prendre sur lui et répondre à la troisième provocation de l'arrogant paysan. La vision du tombeau de son ancêtre l'a certes effrayé mais elle a mis en perspective ce qui est important, qui mérite d'être sauvé et qui survivra à sa propre existence. Si le cimetière est un lieu de légendes pour l'histoire des Ramires, c'est également l'endroit où le présent se joue pour leur descendant.

Le cimetière dans *A Cidade e as Serras*.

Lorsque Jacinto apprend qu'une tempête a détruit la vieille église de Tormes où reposaient les os de ses ancêtres, il se contente dans un premier temps d'envoyer de l'argent à son régisseur pour régler le problème. Mais Jacinto, pourvu matériellement de tout ce qu'un individu peut désirer sur le plan matériel, s'ennuie à mourir au point que lorsqu'on lui demande comment il vit, il répond : « Como um morto »¹. Aussi, finalement, décide-t-il, une fois la chapelle restaurée, de venir assister au déplacement des os. Certes, il n'a connu aucun de ces aïeux, mais il conserve un attachement particulier à celui surnommé *avô Galeão* dont il a hérité l'appartement parisien, le fameux 202, Champs Elysées. Reprenant la formule utilisée par Artur avant lui : *Alea jacta est!*, il se met en route pour Tormes.

Le terme de cimetière ne convient pas ici : il s'agit en effet d'un domaine privé réservé à une famille, celle qui a participé à la construction de la chapelle à l'instar du cloître où sont enterrés les ancêtres de Gonçalo Ramires. Le lieu se constitue autour d'un espace réduit dont la signification en est d'autant plus forte. D'ailleurs l'auteur n'utilise pas ici le mot *cemitério* mais celui de *adro* qui correspond au latin *atrium* et à l'ancien français *aitre* à savoir le lieu qui entourait une église et servait de sépulture². Ce lieu constitue donc un facteur déterminant dans la trajectoire du héros : celui du retour vers ses origines. Sans cet incident climatique, Jacinto n'aurait peut-être pas eu l'opportunité ou même l'intention de se rendre à Tormes.

Le fait que ce soit précisément des os, comme c'était le cas dans la tombe des Ramires, nous éloigne des préoccupations premières de l'auteur concernant la décomposition de la matière. Celle-ci, dépouillée, parvenue au stade ultime de son évolution a perdu son intérêt scientifique et même toute personnification : « Os incertos ossos dos incertos Jacintos »³. Le contexte avec le cloître de Craquede est cependant complètement différent : les tombes sont dispersées par la tempête mais pas abandonnées. Ce n'est pas le soir mais une radieuse matinée de printemps et Jacinto au lieu de ressentir de la frayeur comme Gonçalo

¹ *A Cidade e as Serras*, op. cit., p. 102.

² Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, op.cit., p. 58.

³ *Ibid.*, p. 168.

Ramires, semble, en même temps que la Nature, s'éveiller d'un long sommeil. C'est la sérénité qui préside à cette scène bucolique : « – Que lindo vamos ! Ora vê tu a natureza.. Num simples enterrar de ossos, quanta graça e quanta beleza !», commente Jacinto. Eça de Queiroz retrace ici une vision virgilienne: « Ils arrivent enfin dans une riche plaine aux prés délicieux, aux fortunés bocages, séjour des Bienheureux. L'air pur y est plus large et revêt d'un éclat de pourpre les campagnes. Ces beaux lieux ont aussi leur soleil et leurs astres »¹. Aucune tristesse d'ailleurs dans cette cérémonie même si les rites sont respectés : « Em torno dos esquifes, pousados sobre bancos, que pesados veludilhos recobriam, o abade murmurava um suave latim, enquanto ao fundo as mulheres, sumidas na sombra dos seus negros lenços, gemiam améns agudos, abafavam um respeitoso soluço »².

On note donc une évolution de l'idée du cimetière à travers les œuvres du romancier. Commencée sous le signe d'une attirance mi-scientifique, mi-baroque, cette idée, à partir de *A Capital*, a joué un rôle plus important : celui de catalyseur dont l'intervention modifie le comportement des individus et influe sur leur destin. Comme le résumait le vieil abbé dans *A Cidade e as Serras* : « E por fim, quem muito se demora no mundo, como eu, termina por se convencer que no mundo, não há coisa ou ser inútil »³.

2.2. Le Thème de l'héritage

L'héritage entretient un lien étroit non seulement avec le passé mais également avec l'avenir : c'est la transmission d'un patrimoine, au sens étymologique du terme (qui nous vient de nos pères), susceptible d'enrichir de façon réelle ou symbolique les bénéficiaires à charge pour eux de prolonger la chaîne ou l'interrompre. Les héritages sont multiples et dès ses premiers romans, Eça les met en évidence comme des lignes de force constituant les racines de ses personnages : structures familiales, culturelles, religieuses, dans lesquelles ils ont baigné. L'héritage financier n'en représente qu'une partie infime même s'il est particulièrement mis en exergue dans *A Capital* où Artur reçoit d'un parrain quasi inconnu, un pactole qui change le cours de sa vie, le projetant dans de nouvelles aventures. Cette intervention inopinée attire l'attention sur le procédé et nous conduit à rechercher à travers l'œuvre d'Eça de Queiroz (grand amateur de théâtre) si cette *ficelle*, n'a pas été utilisée dans d'autres œuvres pour infléchir le cours des événements.

De fait, ce thème est déjà initié dans *O Crime do Padre Amaro*. Amaro voit sa destinée orientée par l'héritage que lui laisse la marquise de Alegros : « Deixava no seu testamento um legado para que Amaro, o filho da sua criada Joana, entrasse ao quinze anos no seminário e se

¹ Virgile, *L'Énéide*, Paris, Diane de Selliers Ed., 2013, Chant VI, p. 64.

² *A Cidade e as Serras*, op. cit., p. 168.

³ *Ibid.*, p. 169.

ordenasse »¹. Personne ne lui demande son avis, il n'a rien cependant contre cette décision, bien au contraire : « [...] convinha-lhe aquela profissão em que se cantam bonitas missas, se comem doces finos, se fala baixo com as mulheres – vivendo entre elas, cochichando, sentindo-lhe a calor penetrante – e se recebem presentes em bandejas de prata »².

On peut seulement noter le terme de *profissão* qui loin d'être l'équivalent d'une vocation, représente plutôt une occupation rémunérée et reconnue par la société. On peut également relever que le donateur (la marquise) est fortement impliqué dans cette action : il souhaite, en faisant ce legs, laisser une trace. C'est bien ce que fait la pieuse marquise en favorisant l'accession d'une personne à la prêtrise.

Amaro a été non seulement « afeiçoado às coisas de capela » mais également influencé par le milieu féminin dans lequel il a été élevé ce qui développera chez lui une sensualité exacerbée : « As criadas, de resto, feminizavam-no; achavam-no bonito, aninhavam-no no meio delas, beijocavam-no faziam-lhe cócegas, e ele rolava por entre as saias, em contacto com os corpos, com gritinhos de contentamento »³.

C'est seulement dans la troisième version⁴, au moment d'ailleurs où il écrit *A Capital*, (ce n'est probablement pas une coïncidence), qu'Eça de Queiroz introduit une autre facette de l'héritage dans ce premier roman : celui de l'héritage historique, destiné à avoir un grand avenir par la suite et que nous avons qualifié de *rhizome* du fait de sa propagation horizontale à travers l'ensemble de l'œuvre. En effet, dans la première puis la seconde version du *Crime do Padre Amaro*, la fin ressemblait à une pirouette au cours de laquelle le père Amaro déclarait ne plus confesser que les femmes mariées pour ne plus avoir les ennuis rencontrés avec des jeunes filles comme Amélia. Dans la troisième version, la conclusion prend une autre tournure : on franchit un palier allant de l'héritage individuel à l'héritage collectif. Amaro rencontre le comte de Ribamar avec lequel s'engage une conversation politique au sujet de la situation en France après la chute de Napoléon III ainsi qu'en Italie avec la situation critique du pape Pie IX. À la question d'Amaro se demandant si de pareilles perturbations pourraient gagner le Portugal, le comte répond avec assurance qu'il n'y a aucune inquiétude à avoir et il ajoute :

– A verdade, meus senhores, é que os estrangeiros invejam-nos...E o que vou a dizer não é para lisonjear a vossas senhorias : mas enquanto neste país houber sacerdotes respeitáveis como vossas senhorias, Portugal há-de manter com dignidade o seu lugar na Europa ! Porque a fé, meus senhores é a base da ordem !⁵.

¹ *O Crime do Padre Amaro, Livros do Brasil, op. cit., p. 36.*

² *Ibid., p. 38.*

³ *Ibid., p. 35/36.*

⁴ La première version de *O Crime do Padre Amaro*, fut publiée en feuilleton dans la *Revista Ocidental* de février à mai 1875. La seconde fut éditée à frais d'auteur l'année suivante et enfin la troisième par l'éditeur Lello & Irmão en 1880. Eça de Queiroz y travailla de Octobre 1878 à Octobre 1879.

⁵ *O Crime do Padre Amaro, Lello & Irmão Ed., op. cit., tome 2, p. 480.*

Succédant à cette déclaration, le comte de Ribamar montre d'un geste large la place du Loreto en commentant : « Que paz, que animação, que prosperidade ! », ce que l'auteur souligne différemment en relevant en opposition : « movimentos derreados..., palidez clorótica de uma degeneração de raça..., algum moço de nome histórico, com a face esverdeada da noitada de vinho..., gente estirava-se num torpor de vadiagem..., fadistas gingavam...E todo este mundo decrépito se movia lentamente »¹. Cela n'empêche pas toutefois le *padre* Amaro et son collègue, le *Cónego* Dias, de voir la situation de la même manière et tous les trois : « gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do seu país »². Mais toute la scène se déroule devant la statue de Luís de Camões, témoin historique de la grandeur du Portugal. Face à la mollesse et au laisser-aller général, il est représenté comme un personnage « erecto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a Epopeia sobre o coração, a espada firme »³ et le décalage entre ces deux visions du pays : le passé glorieux et le présent décadent, inspire à l'auteur cette réflexion finale : « pátria para sempre passada, memória quase perdida ! »⁴.

1. *A Capital!* ou l'héritage perdu

À l'exemple du *Crime do Padre Amaro*, l'héritage joue sur plusieurs niveaux dans *A Capital!*. Sur un plan génétique, Artur s'inscrit dans une longue lignée de poètes dont le premier « o bisavô paterno » est rangé par l'auteur dans un groupe de « poetas parasitas, que se entusiasmavam platonicamente nos botequins por Mirabeau e Robespierre »⁵. Son père est l'auteur de deux « *Meditações* funerárias »⁶ ce qui anticipe les méditations auxquelles se livrera Artur dans le cimetière. Quant à sa mère comparée dans son jeune âge à « uma *Virgem* de Ossian »⁷, elle a choisi pour lui le prénom d'Arthur en souvenir de ses lectures romantiques des chevaliers de la Table Ronde. Au-delà de cet environnement littéraire et romantique, Artur est élevé par une mère exagérément protectrice :

¹ *O Crime do Padre Amaro*, Livros do Brasil, *op. cit.*, p. 500. Ce passage n'est pas sans rappeler la lettre qu'Eça de Queiroz adresse à Joaquim de Araújo le 25 février 1878 : «Quando chego a Portugal, depois dum ano de Inglaterra [...] desola-me a população anémica. Que figuras ! O andar desengonçado, o olhar mórbido e acarneirado, cores de pele de galinha, um derreamento de rins, o aspecto de humores linfáticos, a passeata triste duma raça caquética em corredores de hospital : e depois um ar de vadiagem, de *ora aqui vou, sim senhor*, de madracice, olhando em redor com fadiga, o crânio exausto, e a unha comprida, para quebrar a cinza do cigarro, à *catita*», *Correspondência*, *op. cit.*, p. 178, tome 1.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *A Capital!*, 1992, *op. cit.*, p. 99.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.* Ossian serait un barde écossais du III^e siècle, traduit en anglais par le poète James Macpherson. Malgré son origine fortement contestée, cette œuvre eut une influence considérable sur l'époque préromantique du XIX^e siècle.

[...] de Verão e de Inverno, cobria-o de flanelas, e se o ouvia espirrar fazia-o beber água quente, nunca o deixava adormecer sem verificar e ele tinha aos pés a botija quente, à cabeceira Nossa Senhora, e ao lado a campainha, a lamparina, a chamada, o açucareiro, e um ladrilho de marmelada [...]¹.

Pour ne pas être en reste, son père va le chercher à l'école « para impedir que os outros pequenos o fizessem correr ou lhe dissessem chufas »². L'auteur conclut en disant : « O rapaz, sob este regímen, não se desenvolveu, tinha a palidez, a graça nervosa duma menina ». Vu sous cet angle, l'héritage familial s'apparente davantage à un atavisme qu'à un avantage et les influences culturelles subies à Coimbra ne stimuleront pas davantage notre héros et contribueront même à l'égarer. Placé sous la protection de Teodósio Margarido, il rencontre toutes les personnalités excentriques du *Cenáculo* qui vont le détourner de l'étude du Droit sans vraiment l'amener à concrétiser ses aspirations littéraires. Après la mort de ses parents, il bénéficie encore de la protection de ses tantes et de sa cousine Cristina. De protection en protection, Artur se retrouve complètement désarmé devant les difficultés à affronter.

L'héritage de son parrain apparaît comme le *deus ex machina* d'une comédie pour le projeter sur la scène de la capitale. Sans cette intervention quasi magique, Artur, quelles que soient les vellétés évoquées, n'aurait jamais eu la volonté et la force de caractère suffisante pour quitter Oliveira d'Azeméis en dépit de projets aussi vagues qu'éphémères³ :

Porque não iria para Paris, ser um operário, amar uma Mimi republicana do faubourg St. Antoine, e conspirar contra o Império ? Lembrou-se de ir para Lisboa, fazer-se escudeiro numa casa fidalga, onde a sua figura, as suas réplicas profundas, lhe dariam bem depressa o amor da senhora condessa, ou mulher de banqueiro...⁴.

Découragé par les réponses ironiques de Damião, il est décidé à partir en troisième classe pour la capitale où Damião lui-même pourrait l'aider à trouver un travail dans la rédaction d'un journal ou chez un éditeur. En dernier recours, il pourrait, vu son expérience trouver du travail dans une pharmacie. Plus tard, il déclare également à sa cousine Cristina qu'il va demander au fameux parrain de lui trouver à Porto « um nicho...Escrevente de cartório, caixeiro, qualquer coisa »⁵. Mais ce sont des intentions fugaces et c'est finalement l'intervention de ce parrain qui est décisive, parrain dont il hérite le destin en même temps que la fortune puisque ce dernier, «o rico Guedes Craveiro », surnommé *o Carola*, finira ruiné par une espagnole et son comparse, anticipant la situation qu'Artur vivra à Lisbonne :

¹ *A Capital!* 1992, *op. cit.*, p. 100.

² *Ibid.*

³ Comme le fait remarquer António Sérgio, à propos de Luísa (*O Primo Basílio*), tous les déterminants sont extérieurs et ne proviennent pas d'un mécanisme interne. Sérgio, António, *Ensaio*, Tomo VI, Lisboa, Livraria Sá da Costa Ed., 1971, p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁵ *Ibid.*, p.166.

Era uma história triste : o pobre *Carola*, com uma destas paixões brutais que fazem irrupção por vezes numa existência devota, apaixonara-se furiosamente por uma Lola, comparsa de zarzuela do Baquet : e teria decerto casado com ela; mas Gadrucina tinha já um marido, um bandido, que se instalara na quinta do Guedes, bebia-lhe o vinho, vestia-lhe a roupa branca, e arrancava-lhe o dinheiro com ameaças de suicídio¹.

Cet héritage n'est pas le premier que dilapide Artur : à la mort de son père, il vend aux enchères les quelques meubles et objets laissés par ses parents. Si sa première impulsion est de vivre sagement deux années à Coimbra en étant économe des quarante cinq livres en or qu'il a récupérées, cela ne dure pas. Et en deux semaines, il gaspille toute la somme en offrant à ses amis du *Cenáculo* « uma Orgia na Tia Poncia »², en achetant les œuvres de V. Hugo, un revolver, un costume et autres fantaisies. Le symbole de cette dilapidation se retrouve dans l'image de la statue de la fortune le pied en l'air dans le jardin de ses tantes, fortune qui ne se fixe pas, prête à s'envoler à la première occasion³.

En revanche, il y a bien dans la maison d'Oliveira d'Azeméis une héritière qui se soucie de ce qu'elle a reçu, qui le gère pour l'avantage de tous et qui sera capable de le transmettre à son tour : c'est la *prima* Cristina. La double dilapidation dont Artur se rend coupable montre en revanche qu'il n'est pas en mesure de faire fructifier son patrimoine ni même de l'utiliser à bon escient.

L'héritage historique (*rhizome*) dans ce roman est évoqué plusieurs fois mais surtout incarné par Albuquerquezinho. Ce personnage, simple ami et conseiller des deux sœurs dans les premières versions, se transforme ensuite en une image réduite (y compris par le diminutif) du célèbre vice-roi des Indes, le grand Afonso de Albuquerque, grand navigateur du XVI^e siècle, sillonnant les mers pour l'expansion et la plus grande gloire du Portugal. Ici les mers se limitent à un petit bassin : « [...] o Albuquerquezinho fazia navegar, no tanque do poço, o seu bote cheio de soldados de chumbo »⁴ et les victoires se comptent en termes de gain de patiences notés scrupuleusement par la cousine Cristina dans un cahier. Au demeurant, le personnage qui séjourne à présent dans la maison des tantes n'est pas dans le besoin : il est même riche comme l'explique Cristina à son cousin « Tinha uma fazenda, muito boa, ao pé de St^a. Eufrásia »⁵.

Dans son analyse de *A Capital*, A. Coimbra Martins ramène Albuquerquezinho à un comparse de comédie tout en faisant remarquer qu'Eça a su admirablement «lusitanizá-lo» :

Lembra antes, e de uma maneira flagrante, aquele *presidente* tocador de corneta, que dá tremendos assaltos pela escada do salão ao primeiro andar, e vive também na casa burguesa e

¹ *Ibid.*, p. 143.

² *Ibid.*, p. 113.

³ *Ibid.*, p. 123.

⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁵ *Ibid.*, p. 118.

provinciana de duas irmãs decrepitas, na comédia *Arsenic and old laces*, que vimos em Portugal, na versão cinematográfica de Frank Capra¹.

Il ne fait pas totalement abstraction cependant du côté symbolique du personnage mais pour lui c'est un être malicieux et inoffensif s'activant dans un milieu conservateur qualifié de «museu de múmias»². Loin de prendre en compte sa dimension historique, il ajoute encore : « O nome de Albuquerquezinho é um símbolo, com que o romancista opõe o almirante de Oliveira, pacífico berrador de glória, ao vice-rei das Índias, tal como Vitor Hugo opusera Napoleão, o Pequeno, ao Imperador Bonaparte »³. Il représente, conclut enfin A. Coimbra Martins, un des deux chemins qui s'offre à Artur à son retour : la pharmacie de Vasco « escolha lúcida da mediocridade » ou bien « uma loucurazinha mansa e portátil, sonífero da dor e da frustração »⁴.

L'affaiblissement de la grandeur nationale est rappelé également lors du premier spectacle auquel Artur assiste à S. Carlos : *A Africana*, qui évoque d'une façon baroque les grandes heures des découvertes maritimes⁵, spectacle qui le touche malgré ou en raison des connaissances fragmentaires qu'il a de cette période glorieuse. Artur n'a pas de toute façon de grandes connaissances en matière d'histoire de son pays. Lorsqu'il entreprend l'écriture d'une pièce de théâtre, il est tenté par le drame historique en vers « ornado de arquiteturas curiosas e de chapéus de plumas »⁶ (dans lequel on peut probablement discerner une allusion aux pièces de V. Hugo pour lesquelles Eça avait une grande admiration), mais il est vite arrêté par son manque de connaissances, lacune dans son héritage culturel que l'auteur ne manque pas de souligner en raison certainement de son amitié avec Oliveira Martins⁷ :

Sabia tão pouco a história do Portugal ! Empreendera outrora lê-la, mas desde as primeiras páginas, o estudo das raças ibéricas, godas, visigodas, galo-romanos, lusitanas, todo aquele mundo bárbaro e defunto, sem episódios e sem personalidades, enfastiava-o prodigiosamente; desistiu; e todo o passado da sua pátria era para ele como uma vasta treva, ode destacava, aqui e além, num débil ⁸.

¹ Coimbra Martins, António, *Ensaio Queirosianos*, op. cit., p. 300.

² *Ibid.*, p. 301.

³ *Ibid.* Il semble plus vraisemblable de voir un symbole dans le personnage d'Albuquerquezinho que de chercher du côté des maladies mentales. Cf l'article *Albuquerquezinho* de Barahona Fernandes dans *Campos Matos, A, (org.), Dicionário de Eça de Queiroz*, op. cit., p. 64/65.

⁴ *Ibid.*

⁵ Kaminski, Piotr, *Mille et Un Opéras*, Paris, Fayard, 2003, p. 961 : *L'Africaine* est une œuvre posthume de Giacomo Meyerbeer. Commencée en 1838, elle fut jouée à Paris en 1865, un an après la mort du compositeur . L'auteur rapporte que Meyerbeer était en panne d'inspiration lorsqu'il prit connaissance en 1849 de *Os Lusíadas* de Luís de Camões dans une traduction française ce qui l'incita à reprendre son opéra qui manquait, trouvait-il de fond historique.

⁶ *A Capital* !, 1992, op. cit., p. 151.

⁷ Campos Matos, A, (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, op. cit. p. 970 : Maria Teresa Pinto Coelho : *Oliveira Martins e Eça de Queiroz : A visão da História Portuguesa*.

⁸ *Ibid.*

Ainsi, le sentiment de décadence du pays, ébauché dans *O Crime do Padre Amaro* (essentiellement dans la dernière version) se développe ici pour la première fois d'une façon insistante renforcée du fait que cette histoire est doublement perdue puisque les héritiers s'en désintéressent.

Artur, de son côté, a perdu l'héritage ni gagné ni mérité : la magie n'a pas fonctionné et cet avantage financier venant inopinément de l'extérieur, ne lui a servi en rien. Peu armé, projeté dans un monde lui-même en perte de vitesse, notre héros a parcouru un chemin ardu et décevant mais utile en revanche à la connaissance de lui-même. D'autres héritages ou avantages sont en vue comme se plaisent à le souligner aussi bien António Coimbra Martins¹ que Valery Larbaud², qui ne connaissaient pas l'existence de la troisième version de *A Capital* ni l'existence de la *prima* Cristina. Mais les héritages évoqués ne laissent entrevoir que des apports purement matériels.

2. *O Mandarin* ou l'héritage volé

Contrairement à *A Capital*, *O Mandarin* ne s'ouvre pas sur l'héritage génétique du personnage principal. Peut-être parce que, comme l'indique Eça dans le prologue, « [...] repousemos do áspero estudo da realidade humana...Partamos para os campos do Sonho »³. De fait, le personnage de Teodoro s'inscrit dans un présent qui n'est pas pour autant facile à cerner vu qu'il bascule très vite dans un monde imaginaire. En dehors de son métier et de son environnement, nous ne connaissons rien de ses antécédents ni de ses ancêtres : il se présente donc comme un individu isolé sans liens particuliers, sans racines.

Teodoro a cependant quelques aspirations : « Não posso negar, porém, que nesse tempo eu era ambicioso [...] »⁴. Mais, cette ambition n'est pas de grimper dans l'échelle sociale ni de « [...] dirigir vastos rebanhos humanos »⁵. Non, l'ambition de Teodoro correspond en fait à la vie qu'Artur a menée à Lisbonne et qui peut se résumer à « gozar a vida » : « [...] mas pungia-me o desejo de poder jantar no Hotel Central com champagne, apertar a mão mimosa de viscondessas, e, pelo menos, duas vezes por semana, adormecer numa êxtase mudo, sobre o seio fresco de Vénus »⁶.

À l'inverse d'Artur, avide de gloire littéraire, Teodoro ne se sent ni malheureux ni frustré parce que, comme il le reconnaît lui-même « A vida humilde tem doçuras »⁷. De

¹ Coimbra Martins, António, *Ensaio Queirosianos*, op. cit., p. 359 : « Por outro lado, a tia Sabina morreu, a tia Ricardina seguirá em breve o mesmo caminho. Artur terá a sua segunda herança ».

² Larbaud, Valery, *Jaune Bleu Blanc*, op. cit., p. 260 : « Il a encore un tiers de son héritage; ici il peut travailler, écrire ou jeter les bases d'une carrière politique et rentrer à Lisbonne dans quelques années, député d'Oliveira d'Azeméis ».

³ *O Mandarin*, Lisboa, Livros do Brasil (s.d.), p. 17.

⁴ *Ibid.*, p.23.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p.24.

surcroît, il n'est pas affligé des mêmes tourments qu'Artur : « Nunca fui excessivamente infeliz – porque não tenho imaginação »¹. Il se vante même d'être un positif qui ne rêve ni d'amour ni de renommée sociale : « Só aspirava ao racional, ao tangível, ao que já fora alcançado por outros no meu bairro, ao que é acessível ao bacharel »². S'il place ses espoirs dans l'avenir et fait tout ce qu'il peut pour faire avancer les choses, c'est, comme le souligne sarcastiquement l'auteur, à la manière portugaise : « como português e como constitucional : – pedia-as todas as noites a nossa Senhora das Dores, e comprava décimos de loteria »³. Sur cet individu rationnel et sans ambition, assez content de son sort médiocre va tomber cependant cette proposition assez singulière de tuer un mandarin. On notera que le livre ancien qu'il feuillette au chapitre prémonitoire de « Brecha das almas »⁴, est affectée d'une ponctuation significative qui nous rattache de façon plus imagée à la présence du point d'exclamation rajouté à *A Capital* : « [...] as virgulas tinham o retorcido petulante de rabos de diabinhos, entrevistos numa alvura de luar; no ponto de interrogação final eu via o pavoroso gancho com que o Tentador vai fisingando as almas que adormeceram sem se refugiar na inviolável cidadela da Oração »⁵.

On notera également dans la plaidoirie du Diable, des éléments d'évolution de la matière utilisés dans la scène finale de *A Capital* qui offrent ici l'avantage de déshumaniser l'opération : « Mas a transformação da Substância existe: garanto-lha eu, que sei o segredo das coisas... Porque a terra é assim : recolhe aqui um homem apodrecido, e restitui-o além ao conjunto das formas como vegetal viçoso »⁶.

En dehors de ces similitudes qui rappellent que *O Mandarim* fut écrit alors que *A Capital* était encore en gestation, le point commun le plus significatif, c'est que Teodoro, comme Artur, héritent de personnes qu'ils ne connaissent pas, qu'ils n'ont même jamais vues. Dès lors, l'héritage apparaît comme une simple transaction financière, sans portée affective ou sentimentale. Cette acceptation s'accompagne d'un refus de lien, de filiation et cet héritage, dans l'esprit de l'auteur, ne peut être productif car il ne générera qu'une satisfaction matérielle et éphémère.

Difficile, d'autre part, de dissocier cette catégorie d'héritage des problèmes financiers que l'auteur connaissait à l'époque et qui vont le conduire à essayer de pratiquer une sorte de chantage littéraire à propos de *A Batalha do Caia*⁷. De là, la leçon de morale finale, vite escamotée par une pirouette de sincérité :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 33

⁷ *Correspondência, op. cit.*, p. 212/213, lettre à Ramalho Ortigão du 10 novembre 1878 : « [...]este trabalho representa para mim *capital* : e se ao ministério *regenerador* não convém que *se diga de antemão, o que há-de-acontecer em breve* – e se me força a inutilizar um capital, deve indemnizar-me. Isto é claro como o bom *Bordeaux*. Não lhe parece? Talvez V. não ache estritamente moral : responderei como Darwin : – *na luta da vida ser fraco é quase ser culpado*».

E a vós, homens, lego-vos estas palavras : « Só sabe bem o pão, que dia a dia ganham as nossas mãos : nunca mates o mandarim! » – E todavia, ao expirar, consola-me, prodigiosamente, esta ideia : que do Norte ao Sul, e do Este a Leste, desde a grande Muralha da Tartária até às ondas do Mar Amarelo, em todo o vasto império da China, – nenhum mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, os pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões, ô leitor, criatura feita por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão¹.

Teodoro devenuto rico, se heurte au même problème qu'Artur : il attire les escrocs et les profiteurs et perd ses illusions : « [...] de cima do meu ouro deixei cair sobre a Inocência, o Pudor, e outras idealizações funestas, a ácida gargalhada de Mefistófeles : e organizei friamente uma existência animal, grandiosa e cínica »².

Cette fortune d'ailleurs ne lui apporte qu'ennui et même, très vite, satiété³. (Rappelons que Jacinto, bien que richissime, « sofre de fartura » : — Jacinto anda tão murcho, tão corcunda... Que será, Grilo? O venerando preto declarou com uma certeza imensa: — S. Exa. sofre de fartura. Era fartura!)⁴. Teodoro ne sait pas utiliser cette richesse soudaine de façon active⁵. Bien au contraire, elle le conduit vers cette bestialité déjà relevée dans les milieux lisboètes comme le salon de D. Joana Coutinho : « [...] eu, tomado súbitamente como Heliogábalo de um furor de bestialidade, de um ódio contra o Pensante e o Consciente, atirava-me ao chão a quatro patas e zurrava formidavelmente de burro... »⁶.

Comme Artur, après une nuit de débauche, il prend conscience de sa situation : « Foi uma manhã, depois de um destes excessos, à hora em que nas trevas da alma do debochado se ergue uma vaga aurora espiritual – que me nasceu, de repente a ideia de partir para a China!⁷ ».

La recherche du véritable héritage se présente sous la forme d'un voyage : retrouver les traces du mandarin ou plutôt de sa famille, à savoir créer un lien là où il n'y en avait pas, rencontrer cette famille qu'il a dépouillée, approfondir en quelque sorte le sens du mot héritage. En effet, à mesure qu'il avance dans ses réflexions, ce qui le gêne le plus, c'est que le mandarin sans consistance réelle au moment où il a appuyé sur la sonnette, se concrétise et que l'idée d'avoir assassiné un vieux⁸ devient intrusive au point de déclarer : « Preciso matar este morto ! »⁹. Le mandarin finit par occuper plus de place que sa fortune : « Quando

¹ *Ibid.*, p. 267.

² *O Mandarim, op. cit.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 61 : « E eu, no entanto vivia triste... »

⁴ *A Cidade e as Serras.*, Lisboa, Livros do Brasil, 9^{ème} édition (s.d.), p.81.

⁵ Sérgio, António, *Ensaios*, Tomo VI, op. cit., p. 65 : « O Tédio do Ócio : tal é, conjecturo eu, o fenómeno psicológico fundamental na obra romanesca queirosiana ».

⁶ *O Mandarim, op. cit.*, p. 71.

⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁹ *Ibid.*

desembarquei em Lisboa, no Cais das Colunas, a sua figura bojuda enchia todo o arco da Rua Augusta [...] »¹.

Le sentiment de la décadence est sous-jacent avec le caractère faible et le manque d'énergie et d'ambition de Teodoro qui a pour habitude de *corcovar* ² ce qui, d'après lui « mantém a disciplina num Estado bem organizado »³. Il n'hésite pas pourtant à critiquer son pays répondant à cette réflexion du général Camilloff : « Portugal é um belo país », par : « É uma choldra, general ».

3. A *Relíquia* ou l'héritage détourné

Teodorico ne bénéficie pas, comme Artur, d'une enfance protégée : il perd sa mère très tôt puis son père alors qu'il a sept ans. Recueilli par sa redoutable tante : D. Patrocínio das Neves, il se retrouve assez vite pensionnaire au collège *dos Isidoros* et doit s'imprégner des principes de base de sa nouvelle famille à savoir : « É necessário gostar muito da titi...É necessário dizer sempre que sim à titi »⁴, et surtout : « Que rica que era a titi ! Era necessário ser bom, agradar sempre à titi ! »⁵.

Cette obéissance à sa tante, motivée par la perspective d'un héritage, l'enferme dans un schéma dont il restera longtemps prisonnier. Petit, Teodorico semble fragile (« [...] a face, que eu tinha feminina e macia ») mais en grandissant la situation évolue : « Um dia, um rapaz já de buço chamou-me no recreio *lambisgóia*. Desafiei-o para as latrinas, ensanguentei-lhe lá a face toda, com um murro bestial. Fui temido. Fumei cigarros »⁶. Enfin à Coimbra, un peu plus libre de ses gestes, sa force de caractère s'accroît encore :

[...]je conheci logo, sem moderação, todas as independências e as fortes delícias da vida. Nunca mais rosnei a delambida oração a S. Luís de Gonzaga, nem dobrei o meu joelho viril diante da imagem benta que usasse auréola na nuca : embebedei-me com alarido nas camelas; afirmei a minha robustez esmurrando sanguinolentamente um marcador do Trono; fartei a carne com saborosos amores no Terreiro da Erva; vadei ao luar, ganindo fados; usava moca; e como a barba me vinha, basta e negra, aceitei com orgulho a alcunha de *Raposo*⁷.

Parallèlement à cette personnalité virile qui s'affirme dans tous les domaines, Teodorico adopte auprès de sa tante l'attitude humble qui convient au bon chrétien dont il a endossé le rôle, générant un véritable dédoublement de personnalité. L'héritage attendu mais surtout l'héritage subi sous la forme du poids de l'église dans sa vie, finissent par l'envahir totalement. Contrairement à Artur, dépourvu de *persona*, le masque adopté pour complaire à

¹ *Ibid.*, p. 147.

² *Ibid.*, p.23.

³ *Ibid.*

⁴ *A Relíquia*, Lisboa, Livros do Brasil, (s.d), p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 22.

la *titi* lui colle à la peau et lui enlève toute capacité de réaction et même d'action. Avec le temps, la distorsion entre son attitude servile et sa virilité naturelle s'accroît au point que, si par crainte de sa tante, il ne vient pas au secours de son cousin Xavier dans la misère, il supporte mal en revanche de se voir insulter en public : « [...] pensava em abandonar para sempre a casa daquela velha medonha, que assim me ultrajava diante da Magistratura e da Igreja, sem consideração pela barba que começava a nascer, forte, respeitável e negra »¹.

Il souffre de sa position ambiguë, lorsqu'à la sortie d'une église, il rencontre un de ses anciens camarades d'université : « [...] topava com algum condiscípulo republicano, dos que me acompanhavam em Coimbra, nas tardes de procissão, chasqueando o Senhor da Cana Verde »². Plus tard, lorsqu'il s'enquiert des occupations qu'il pourrait avoir au terme de ses études, le père Casimiro lui répond : « – Olhe Teodorico, eu parece-me que a titi não quer que você tenha outro mister, senão temer a Deus »³. Dès lors, il se renie totalement et s'engage dans la voie la plus facile en apparence, celle d'être entretenu par sa tante dans l'oisiveté moyennant certains renoncements : « Começou daí, farta e regalada, a minha existência de sobrinho da sr.^a D. Patrocínio das Neves »⁴. Toutefois cette existence a un prix : il n'est déjà plus Teodorico, sa personnalité se limite à être le neveu de D. Patrocínio das Neves et à lui obéir totalement. Au moment où sa tante relâchant un peu ses exigences, il a l'impression de se libérer, le nœud se resserre et il est, en fait, plus prisonnier que jamais de son rôle : « E este foi o começo dessa anelada liberdade que eu conquistara laboriosamente, vergando o espinhaço diante da titi, macerando o peito diante de Jesus ! »⁵. Au point qu'il envisage finalement, lorsqu'il comprend que l'héritage risque de tomber entre les mains d'une communauté religieuse, d'abandonner le peu d'autonomie qui lui reste et de se dissoudre totalement dans l'Église :

Sim ! Eu devia identificar-me tanto com as coisas eclesiásticas e submeir-me nelas de tal sorte que a titi, pouco a pouco, não pudesse distinguir-me claramente desse conjunto rançoso de cruces, imagens, ripanços, opas, tochas, bentinhos, palmitos, andores, que era para ela a Religião e o Céu [...]»⁶.

S'ensuit un comportement fébrile et un parcours caricatural d'églises en églises, illustrant l'impact de la religion non seulement sur la *titi* confite en dévotion, sur son neveu qui s'est laissé totalement phagocyter mais également sur la société portugaise de la fin du XIXe, qu'Eça de Queiroz entend encore et toujours, dénoncer.

Chargé de ramener une relique de Terre Sainte, Teodorico va, à travers un rêve éveillé remonter aux sources, rencontrer un Jésus fort différent de celui adulé par la *titi* : un Jésus

¹ *Ibid.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 36

⁶ *Ibid.*, p. 43.

humain, tel celui évoqué par E. Renan¹ : « [...] e logo os meus olhos mortais encontraram lá em baixo – a forma encarnada do meu Deus ! »². La rencontre est décisive : il se débarrasse d'un héritage religieux imposé par sa tante, lourd à porter et totalement éloigné du message initial du Christ par sa rigidité et son intolérance : « Era como se de repente me tivesses fugido da memória longos, laboriosos séculos de história e de religião »³. Il fait un retour sur lui-même mais également dans le temps : « E aquele homem não era Jesus, nem Cristo, nem Messias – mas apenas um moço de Galileia que, cheio de um grande sonho, desce da sua verde aldeia para transfigurar todo um mundo e renovar todo um céu [...] »⁴.

Après cet épisode, on peut comprendre que la confusion des paquets que ramène Teodorico (celui contenant la relique pour sa tante et l'autre, la chemise offerte par Mary) ne résulte pas d'une simple distraction ou d'un fait hasardeux mais prend au contraire ici une signification symbolique illustrant la dichotomie du caractère de Teodorico et le choix nécessaire : d'un côté le sacré ou plutôt un avatar de sacré avec la fausse couronne d'épines, de l'autre la chemise bien réelle de Mary qu'il pense avoir offert à une pauvre femme rencontrée dans le désert. Inconsciemment, il n'a gardé que ce qui représente la partie la plus authentique de sa personnalité à savoir le côté vivant et charnel (la chemise de Mary). Le Pr. Topsisius s'est montré plus clairvoyant, rapportant dans ses mémoires que Teodorico se déplaçait avec, dans un paquet, les os de ses ancêtres. C'est bien en effet son histoire et son héritage que transporte le personnage (niant cette anecdote cependant) : le poids de l'église et de la société écrasant sa vie.

Le thème du *desengano* portugais est illustré par Alpedrinha, compatriote au destin malheureux, rencontré à Alexandrie. Après des études, qui ne lui laissent que le souvenir de quelques vers de Soares de Passos, il a suivi le parcours classique de l'héritier provincial : « [...] correra à fatal Lisboa, a gozar »⁵, gaspillant son héritage auprès d'une espagnole qui, bien entendu, l'a trahi. Son parcours peut être, à juste titre, qualifié de picaresque « [...] e, durante anos arrastou-se, como um frangalho social, através de misérias inenarráveis. Foi sacristão em Roma. Foi barbeiro em Atenas. Na Moreia, habitando uma choça junto a um pântano, empregara-se na pavorosa pesca das sanguessugas; e de turbante, com odres negros ao ombro, apregoou água para vielas de Esmirna »⁶. À présent, il se trouve porteur de bagages à l'*Hotel das Pirâmides*, et surtout triste. C'est pourquoi il réclame les journaux de Lisbonne pour avoir des nouvelles de sa patrie. Au retour, Teodorico le retrouve au même

¹ Renan, Ernest, *Vie de Jésus*, Paris, Calman-Levy Ed., cent trentième édition, s.d.

² *A Reliquia*, op. cit., p. 154.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 155. « Un culte pur, une religion sans prêtres et sans pratiques extérieures, reposant toute sur les sentiments du cœur, sur l'imitation de Dieu, sur le rapport immédiat de la conscience avec le Père céleste, étaient la suite de ses principes. Jésus ne recula jamais devant cette hardie conséquence qui faisait de lui, au sein du judaïsme, un révolutionnaire au premier chef ». Renan, Ernest, *Vie de Jésus*, op. cit., p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 71 à 72.

⁶ *Ibid.*, p. 72.

endroit et l'auteur se livre à nouveau à une comparaison avec la grandeur passée des navigateurs et les pauvres expédients dont doivent se contenter les contemporains :

Desventuroso Alpendrinha ! Só eu, em verdade, compreendi a tua grandeza ! Tu eras o derradeiro lusíada, da raça dos Albuquerque, dos Castros, dos varões fortes que iam nas armadas à Índia ! A mesma sede divina do desconhecido te levava, como eles, para essa terra de Oriente, donde sobem ao céu os astros que espalham a luz e os deuses que ensinam a Lei. Sòmente, não tendo já, como os velhos Lusíadas, crenças heróicas concebendo empresas heróicas, tu não vais como eles, com um grande rosário e com uma grande espada, impor às gentes estranhas o teu rei e o teu Deus. Já não tens Deus por quem se combata, Alpedrinha ! nem rei por quem se navegue, Alpedrinha ! ... Por isso, entre os povos do Oriente, te gastas nas ocupações únicas que comportam a fé, o ideal, o valor dos modernos Lusíadas – descansar encostado às esquinas ou tristemente carregar fardos alheios...¹.

Contrairement à Teodorico, le Dr. Topsius est extrêmement fier de sa patrie : « Era intoleravelmente vaidoso da sua pátria. Sem cessar, erguendo o bico, sublimava a Alemanha, mãe espiritual dos povos; depois ameaçava-me com a irresistibilidade das suas armas. A onisciência da Alemanha ! A onipotência da Alemanha ! »². Au final, lorsque Topsius signe sur le registre de l'hôtel en ajoutant « em letras tesas e disciplinadas como galuchos : *Da Imperial Alemanha* », Teodorico, que cette attitude patriotique irrite, rétorque en utilisant « curvas mais enfunadas que vela de galeões : Raposo, Português, de Aquém e de Além-Mar »³ ce qui n'est pas sans rappeler la grandeur passée du Portugal.

Teodorico, déshérité par sa tante, au comble de la colère et de la déception, croit voir et entendre le Christ :

Tinhas duas existências : uma ostentada diante dos olhos da titi, toda de rosários, de jejuns, de novenas; e longe da titi, sorrateiramente, outra, toda de gula, cheia de Adélia e da Benta... Mentiste sempre – e só eras verdadeiro para o Céu, verdadeiro para o mundo, quanto rogavas a Jesus e a Virgem que rebentassem depressa a titi⁴.

Dés lors, il se débarrasse de sa double personnalité et trouve un emploi (remplaçant ironiquement un employé « louvando Renan e ultrajando a Eucaristia »), grâce à un vieux camarade de collègue dont il épouse la sœur. Il trouve une place authentique et honorable dans la société, constitue un patrimoine qu'il va pouvoir léguer à ses fils, devenant ainsi le maillon d'une chaîne de transmission.

¹ *Ibid.*, p. 229.

² *Ibid.*, p. 71.

³ *Ibid.*

⁴ *A Relíquia, op. cit.*, p. 266.

4. *Os Maias* ou l'héritage caché

Afonso da Maia se voulait, dans sa jeunesse, l'héritier spirituel de la révolution française. D'après son père, il était même « o mais feroço jacobino de Portugal ! »¹. En réalité, ces enthousiasmes révolutionnaires se limitaient à la lecture de Rousseau, Volney et les encyclopédistes accompagnés de quelques excentricités vestimentaires « de chapéu à liberal e alta gravata azul »². Cependant, cet espace de liberté lui a permis de reconsidérer l'héritage culturel et familial à travers, entre autres, les loges maçonniques et le « Supremo Arquitecto do Universo »³.

Plus tard, forcé de s'installer en Angleterre pour des raisons politiques, il découvre une situation qui correspond davantage à ses aspirations : « Ali estava ele pois no seu sonho, numa digna residência inglesa, entre árvores seculares, vendo em redor nas vastas relvas dormirem ou pastarem os gados de luxo, e sentindo em torno de si tudo são, forte, livre e sólido – como o amava o seu coração »⁴.

Ayant ainsi apprécié d'autres coutumes, d'autres pratiques politiques et religieuses, il souhaite que son fils, Pedro, bénéficie de l'enseignement anglais qui lui semble plus stimulant et pragmatique que le portugais. Mais ce dernier, choyé par une mère bigote et possessive, outrageusement protégé et élevé dans la religion catholique la plus stricte, ne peut s'adapter à ce système éducatif. En grandissant, il devient un être faible, tourmenté, sujet à des crises de mélancolie : « Era em tudo um fraco; e esse abatimento contínuo de todo o seu ser resolvía-se a espaços em crises de melancolia negra, que o traziam dias e dias mudo, murcho, amarelo, com as orelhas fundas e já velho »⁵. Amoureux excessivement romantique de Maria Monforte, il l'épouse, a deux enfants et se suicide lorsqu'elle l'abandonne pour partir avec un bel Italien, amenant avec elle sa petite fille.

Afonso da Maia recueille le petit-fils restant, Carlos, désormais quasiment orphelin. Comme Thétis voulant sauver son fils Achille de la guerre en l'habillant en fille, ou Œdipe abandonné pour éviter la malédiction qui pèse sur lui, il décide, à la manière antique, de contrarier le destin. Il choisit pour son petit-fils le mode de vie qu'il n'a pas réussi à imposer à son fils Pedro : une éducation à l'anglaise avec horaires fixes, sport, douches froides et un percepteur anglais au lieu de l'apprentissage du latin qu'il qualifie de « luxo de erudito »⁶. D'après lui, « Nada mais absurdo que começar a ensinar a uma criança numa língua morta quem foi Fábio, rei dos Sabinos, o caso dos gracos, e outros negócios de uma nação extinta, deixando-o ao mesmo tempo sem saber o que é a chuva que o molha, como se faz o pão que come, e todas outras coisas do universo em que vive... »⁷.

¹ *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, (s.d.), p. 13.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷ *Ibid.*

Il cherche à endurcir l'enfant et lui impose une discipline de fer qui révolte Teixeira, le majordome : « Não tinha a criança cinco anos já dormia num quarto só, sem lamparina; e todas as manhãs, zás, para dentro de uma tina de água fria, às vezes a gear lá fora »¹. Tout se passe comme si Afonso voulait faire table rase de l'héritage culturel et religieux portugais dont il a pu observer les méfaits sur son fils.

D'autant qu'il peut déplorer à loisir les résultats de cette éducation sur Eusébiozinho, fils de D. Eugénia, une voisine, éducation qui suit le schéma classique portugais, rappelant celui d'Artur dans *A Capital*. Décrit tout en diminutifs (*crâniozinho, crescidinho, perninhas, linguazinha, facezinha trombuda*²) et en formules soulignant l'immobilisme (*estar a um canto, embrulhado num cobertor, curvado, permanecia horas imóvel numa cadeira*³), Eusébiozinho traduit à merveille le manque de curiosité et d'activité caractérisant la société.

Afonso da Maia est indigné qu'il dorme encore «no choco com as criadas»⁴, qu'on ne le lave pas de peur de l'enrhumer, qu'il passe ses journées dans les jupes de sa tante à réciter des pages entières de catéchisme dans lesquelles il note avec stupeur que l'on enseigne encore : «que o sol é que anda em volta da Terra (como antes de galileu), e que Nosso Senhor todas as manhãs dá as ordens ao Sol [...]»⁵. Son destin est d'ailleurs tout tracé : « Era rico, havia de ser primeiro bacharel, e depois desembargador »⁶. L'héritage se résume donc pour ce jeune portugais, à ne pas innover, à mettre ses pas dans ceux de ses ancêtres sans se poser de questions, à utiliser sa mémoire en lieu et place de la réflexion. On peut relever au passage, qu'Eça de Queiroz dénonce, comme il l'a déjà fait d'ailleurs dans *O Crime do Padre Amaro* et *A Capital*, une éducation dans un milieu exclusivement féminin qu'il juge émollissante pour les garçons.

Pour Afonso da Maia, le projet est tout autre : « O primeiro dever de um homem é viver. E para isso é necessário ser são, e ser forte. Toda a educação sensata consiste nisto : criar a saúde, a força e os seus hábitos »⁷. Dans cette dialectique nature/culture, Afonso gagne la première manche : Carlos, physiquement, se développe harmonieusement avec un attrait pour la Nature et une curiosité le poussant vers des études de médecine. Les amis de la famille réprouvent ce choix, voyant dans le Droit la seule carrière possible, argument qu'Afonso da Maia rejette en expliquant que « Num país em que a ocupação geral é estar doente, o maior serviço patriótico é incontestavelmente saber curar »⁸.

Au début de ses études, Carlos reste dans la lignée des enseignements de son grand-père : il vit certes dans un luxe supérieur à celui de l'étudiant moyen : « Para esses longos

¹ *Ibid.*, p. 57.

² *Ibid.*, p. 69.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸ *Ibid.*, p. 89.

anos de quieto estudo o avô preparara-lhe uma linda casa em Celas, isolada, com graças de *cottage* inglês [...] »¹, mais il s'imprègne de l'esprit de sa génération (et surtout de celle de l'auteur) en lisant Proudhon, Auguste Comte, Herbert Spencer et « considerava também o país uma choldra »².

Toutefois, ce projet d'éducation si bien structuré commence à se fissurer. Le caractère de Carlos prend le dessus : il abandonne bientôt ses livres de médecine, se laisse absorber par la littérature et l'art, commence même à écrire divers articles pour des revues au point qu'il est recalé en deuxième année. S'il se ressaisit pour ne pas décevoir son grand-père, il semble toutefois que sa nature le pousse dans une autre direction : « Mas tinha nas veias o veneno do diletantismo e estava destinado, como dizia João da Ega, a ser um desses médicos literários que inventam doenças de que a humanidade papava se presta logo a morrer ! »³. Plus tard, son installation en tant que médecin souffre d'ailleurs de ce manque d'engagement : « [...] desejava ser útil. Mas as suas ambições flutuavam, intensas e vagas; ora pensava numa larga clínica; ora na composição maciça de um livro iniciador [...] »⁴.

Au-delà de ce trait de caractère indécis qu'aucune éducation ne saurait modifier complètement et que son grand-père n'avait pas discerné, un autre héritage va intervenir dans la vie de Carlos qui va totalement bouleverser sa vie. Le destin qu'a voulu défier Afonso da Maia fait un retour en la personne de Maria Eduarda, la sœur de Carlos que l'on croyait morte et dont il va tomber amoureux au point de souhaiter l'épouser. C'est d'ailleurs, sous les traits d'une déesse qu'elle lui apparaît la première fois : « [...] uma senhora alta, loira, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnação ebúrnea. [...] ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro, e um aroma no ar »⁵. Lorsqu'il la revoit, Carlos revient encore sur cette vision : « [...] uma senhora – que ele reconheceu logo, por esse andar que lhe parecia de uma deusa pisando a terra [...] »⁶. Mais cette déesse se transforme tragiquement lorsqu'il connaît la vérité :

Fora de pois aquela corpo dela, adorado sempre como um mármore ideal, que de repente lhe aparecera, como era na sua realidade, forte demais, musculoso, de grossos membros de amazona bárbara, com todas as belezas copiosas do animal de prazer. Nos seus cabelos de um lustre tão macio, sentia agora inesperadamente uma rudeza de juba. Os seus movimentos na cama, ainda nessa noite o tinham assustado, como se fossem os de uma fera, lenta e ciosa, que se estirava para o devorar⁷.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ *Ibid.* p. 98.

⁵ *Ibid.*, p. 156-157.

⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁷ *Ibid.*, p. 666.

On retrouve ici la description de la Bacchante dans la soirée de carnaval de *A Capital*. Pour Carlos, comme pour Artur, (plus dramatiquement toutefois pour le premier), c'est le signe d'un désenchantement, d'une confrontation à la réalité qui se révèle plus brutale et plus sauvage même que prévu parce que trop souvent niée.

Carlos, comme son ami Ega, a certes un fond de dilettantisme, mais il a également été plongé dans un milieu favorisant ce penchant. Comme le souligne Isabel Pires de Lima : « Como teremos ocasião de verificar, Carlos, à medida que o romance vai avançando, vai deixando cair por terra todos aqueles brilhantes planos, vai-se deixando envolver pela atmosfera dolente da vida lisboeta e por uma espécie de pessimismo nacional onde tudo estiola »¹.

Ce roman, signe le fait qu'il n'est pas facile de modifier les héritages (ni le dessein des Dieux) et qu'il ne suffit pas de modifier un élément (ici l'éducation) pour que tout le reste suive. La pirouette finale, toujours présente chez Eça de Queiroz, qui se garde bien de vouloir donner des leçons de morale, c'est ce que déclare Carlos à son ami Ega : « Falhámos a vida, menino ! »², à quoi son ami répond : « Creio que sim... Mas todo o mundo mais ou menos a falha. Isto é, falha-se sempre na realidade aquela vida que se planeou com a imaginação »³.

5. *A Ilustre Casa de Ramires* ou l'héritage démesuré

Gonçalo Mendes Ramires, rejeton d'une des plus anciennes familles du Portugal, bénéficie, à ce titre, de l'héritage le plus glorieux qui soit : un nom et une histoire. Les exploits de sa famille remplissent les livres d'histoire depuis des temps immémoriaux même si : « Já, porém, com a nação, degenera a nobre raça »⁴. Gonçalo lui-même se révèle assez médiocre étudiant: « Gonçalo, esse, era bacharel formado com um R no terceiro ano »⁵. En revanche, il bénéficie d'une belle prestance et d'un heureux caractère : « moço muito afável, esbelto e louro, de uma brancura de porcelana, com uns finos e risonhos olhos que facilmente se enterneciam, sempre elegante e apurado na batina e no verniz dos sapatos [...] »⁶.

Son camarade de Coimbra, José Castanheiro, à rebours de l'époque, a le souci de préserver et même de remettre en valeur l'héritage national : « [...] fundara um seminário, a *Pátria* – com o alevantado intento (afirmava sonoramente o prospecto) de despertar, não só na mocidade académica, mas em todo o país, do cabo Sileiro ao cabo de santa Maria, o amor tão arrefecido das belezas, das grandezas e das glórias de Portugal! »⁷. Il a pour cela, une formule, quasiment une devise : « a necessidade, caramba, de reatar a tradição!, de desatolar,

¹ Pires de Lima, Isabel, *As Máscaras do Desengano*, Lisboa, Editorial Caminho, 1987, p. 51.

² *Os Maias*, op. cit., p.713-714.

³ *Ibid.*, p. 714.

⁴ *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Livros do Brasil, 2.^a edição, (s.d.), p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 9

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

caramba, Portugal da aluvião do estrangeirismo! »¹. À sa demande, Gonçalo écrit une nouvelle romantique avec « um final choroso »², intitulée *D. Guiomar*. Qualifié après cela, par ses camarades, de « o nosso Walter Scott »³, il propose, dans un moment d'exaltation, une œuvre de plus grande envergure : deux volumes sur les annales de sa famille avec, entre autres un de ses ancêtres les plus célèbres : « Tructesindo Mendes Ramires, o amigo e alferes-mor de D. Sancho I »⁴.

Toutefois il semble avoir surestimé ses capacités littéraires et se borne plus modestement à une nouvelle intitulée *A Torre de D. Ramires*, brochant laborieusement pour l'écrire, sur un poème romantique emprunté à son oncle Duarte : « na realidade só lhe restava transpor as fórmulas fluidas do Romantismo de 1846 para a sua prose tersa e máscula (como confessava o Castanheiro), de óptima cor arcaica [...] »⁵. Dans cette double récupération non seulement de l'histoire de sa famille mais également du travail d'un de ses membres, Gonçalo ne trouve ni sa place ni l'inspiration, écrasé par le poids de l'Histoire et de son propre héritage familial illustré par les « pesantes estantes de pau preto onde repousavam no pó e na gravidade das lombadas de carneira, grossos fólhos de convento e de foro » ou encore, « [...]pelos rijos volumes da *História Genealógica*, todo o *Vocabulário* de Bluteau, tomos soltos do *Panorama*, e ao canto, em pilha, as obras de Walter Scott [...] »⁶. À l'inverse d'Artur, Gonçalo ne se bat pas contre la déliquescence du présent mais plutôt contre les grandeurs du passé qu'on lui oppose sans cesse. En effet outre son ami Castanheiro, Videirinha, simple assistant de pharmacie, a composé un fado à la gloire des Ramires dans lequel s'illustre, entre autres, Lopo de Ramires célèbre pour être sorti de sa tombe monté sur un cheval mort pour se rendre à la bataille des *Navas de Tolosa*.

Mais Gonçalo n'a pas hérité du courage légendaire de sa famille. Il fait des cauchemars lorsqu'on lui rappelle les faits de ses féroces ancêtres : « Mas no quarto, que se povoou de sombras, começou para ele uma noite revolta e pavorosa »⁷. En fait, il se sent presque agressé par eux « o medonho Ramires morto, com a ossada a ranger dentro da armadura »⁸ ou encore « seu primo de Espanha, Gomes Ramires, Mestre de Calatrava, debruçado do negro ginete, lhe arrancava os derradeiros cabelos [...] »⁹. Lorsqu'il se rend à l'ancien monastère de Craquede, il a même peur lorsque la nuit tombe, devant les tombeaux de sa famille : « E de repente estremeceu, no arrepiado medo de que outra tampa estalasse com fragor e através da

¹ *Ibid.* Cette réflexion est également à rapprocher de l'article « O Francesismo » : *Cartas e outros escritos*, Lisboa, Livros do Brasil, (s.d.), p. 322, dans lequel EDQ dénonce l'influence de la France dans tous les domaines : « Portugal é um país traduzido do francês em vernáculo ».

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 5-6.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ *Ibid.*, p.50.

⁹ *Ibid.*, p. 50.

fenda surgissem lívidos dedos sem carne! »¹.

On pourrait même dire que plus il décrit les glorieux exploits de ses ancêtres, plus il accumule les lâchetés dans sa propre vie. C'est ainsi qu'il s'enferme dans sa chambre en poussant la commode contre la porte, lorsqu'un paysan jette des pierres contre les vitres de la bibliothèque². Il ne tient pas parole dans une tractation avec les métayers : ayant promis un arrangement avec Casco, il le dénonce pour une somme plus forte en faveur de Pereira³. Il se fait agresser deux fois sur la route par un chasseur arrogant et surtout, il met en danger sa sœur Gracinha pour un compromis politique avec son ancien ami André Cavaleiro⁴. De plus, il se sent trahi par son ami Titó qui lui déconseille sans explication son mariage avec la riche D.Ana.

Il se livre après cela, à l'instar d'Artur dans le cimetière de Oliveira d'Azeméis, à un examen de conscience ou plutôt un bilan de tout ce qui, dans sa vie, ne s'est pas déroulé selon ses souhaits : « Até noite alta Gonçalo, passeando pelo quarto, remoeu a amarga certeza de que sempre, através de toda a sua vida (quase desde o colégio de S. Fiel !), não cessara de padecer humilhações»⁵.

Il attribue cela à une faiblesse du corps qui ne réagit pas à bon escient devant le danger : « Ali, no segredo do quarto apagado, bem o podia livremente gemer – ele nascera com a falha, a falha de pior desdouro, essa irremediável fraqueza da carne, que, irremediavelmente, diante de um perigo, uma ameaça, uma sombra, o forçava a recuar, a fugir...»⁶. Mais il n'y a pas que cela : à cette faiblesse du corps s'ajoute une faiblesse de l'âme qui le livre sans défense à toutes les influences : « E a alma...Nessa calada treva do quarto bem o podia reconhecer também, gemendo. A mesma fraqueza lhe tolhia a alma. Era essa fraqueza que o abandonava a qualquer influência, logo por ela levado como folha seca por qualquer sopro »⁷.

Après ce triste constat, il se demande s'il ne reste pas en lui une parcelle de l'énergie de sa race qu'il suffirait d'aviver pour qu'elle joue à nouveau son rôle. C'est alors qu'il fait un rêve dans lequel, tous ces ancêtres lui apparaissent, entourant son lit :

Sem temor, erguido sobre o travesseiro, Gonçalo não duvidava da realidade maravilhosa ! Sim, eram os seus avós Ramires, os seus formidáveis avós históricos, que, das suas tumbas dispersas corriam, se juntavam na velha casa de Santa Ireneia nove vezes secular – e formavam em torno do seu leito, do leito em que ele nascera, como a assembleia gloriosa da sua raça ressurgida⁸.

¹ *Ibid.*, p. 230.

² *Ibid.*, p. 20-21.

³ *Ibid.*, p. 63-64.

⁴ *Ibid.*, p. 202.

⁵ *Ibid.*, p. 275 .

⁶ *Ibid.*, p. 276.

⁷ *Ibid.*, p. 277.

⁸ *Ibid.*, p. 278.

Le rêve est un élément déclencheur : après lui, non seulement Gonçalo ne redoute plus ses terribles ancêtres mais il ressent même leur soutien: « [...] Gonçalo sentiu que a sua ascendência toda o amava – e da escuridão das tumbas dispersas acudira para o velar e socorrer na sua fraqueza »¹.

Fort de cet appui, son comportement se modifie: il trouve la force de se révolter contre l'ascendant qu'exerce sur lui son domestique Bento, contre le chasseur qui l'a agressé deux fois sur la route et qu'il corrige à coups de fouet, contre son ami André tentant à nouveau de séduire sa sœur Gracinha et auquel il refuse avec hauteur le titre de marquis de Treixedo demandé au roi en sa faveur : « [...] sentia a incoerência de que, ao chefe de uma casa dez vezes secular, mãe de dinastias, edificadora do Reino, com mais de trinta varões mortos sob a armadura, se atirasse agora um oco título, através do *Diário do Governo*, como a um tendeiro enriquecido que subsidiou eleições »².

Après avoir touché le fond des peurs et des désillusions en tout genre, il prend conscience de ses ressources personnelles et, en prenant appui sur ses ancêtres, il va essayer de mettre en adéquation ce qu'il a reçu et ce qu'il peut donner, dans une scène comparable à celle d'Artur devant la nuit étoilée :

E o Fidalgo da Torre, imóvel no eirado da Torre, entre o céu todo estrelado, e a terra toda escura, longamente revolveu pensamentos da vida superior – até que enlevado, e como se a energia da longa raça, que pela Torre passara, refluisse ao seu coração, imaginou a sua própria encaminhada enfim para uma acção vasta e fecunda, em que soberbamente gozasse o gozo do verdadeiro viver, e em torno de si criasse vida, e acrescentasse um lustre novo ao velho lustre de seu nome, e riquezas puras o dourassem e a sua terra inteira o bem-louvasse, por que ele inteiro e num esforço pleno bem servira a sua terra³.

Dès lors, plus rien ne l'arrête : il part en Afrique où il fait fortune et épousera certainement Rosa, la jeune et jolie fille du vicomte de Rio-Manso. Comme le commente J. Gaspar Simões qui pointe les incohérences du personnage⁴, Eça de Queiroz a écrit là une œuvre patriotique : « É certo que Ramires tem as suas fraquezas, mas Ramires também é Portugal. Nas suas virtudes e nos seus defeitos, que rapaz encantador... »⁵.

Gonçalo se réconcilie avec son histoire, il y puise même des forces et utilise cet héritage à son profit. Contrairement aux romans précédents où le passé servait à mettre en relief la décadence du présent, le passé ici sert à restaurer le présent. Gonçalo se rapproche du passé en prenant conscience de ce qui en subsiste, symbolisé ici par la vieille Tour de Santa Ireneia. Il comprend ainsi qu'il a dans ses propres racines, étroitement liées au patrimoine

¹ *Ibid.*, p. 279.

² *Ibid.*, p. 336.

³ *Ibid.*, p. 344.

⁴ *Ibid.*, p. 362 : João Gouveia souligne à son tour toutes les contradictions du caractère de Gonçalo.

⁵ Simões, João Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queiroz*, Lisboa, Livraria Bertrand, 2^{ème} édition, 1973, p.656.

national, un héritage qui ne doit pas rester inexploité. Gonçalo est cependant le seul cas où l'héritage personnel fusionne autant avec l'héritage historique d'où la comparaison finale de sa personne avec le pays¹.

6. *A Cidade e as Serras* ou l'héritage retrouvé

Jacinto se différencie des autres personnages d'Eça de Queiroz : il semble avoir reçu à la naissance l'héritage le plus favorable, toutes les fées se sont penchées sur son berceau. En dépit d'un père faible : « Era um moço mais esguio e lívido que um círio, de longos cabelos corredios, narigudo, silencioso, encafudado em roupas pretas, muito largas e bambas »², il se révèle, en grandissant, beau et doté d'une santé robuste : « Jacinto medrou com a segurança, a rijeza, a seiva de um pinheiro das dunas »³ ce qui lui permet de s'imposer très tôt : « Foi logo o vencedor, o rei que se adula, e a quem se cede a fruta das merendas »⁴. Ajouté à cela, de grandes facilités intellectuelles qui lui permettent d'assimiler sans effort toutes les connaissances : « e a sua inteligência, nos anos alegres de escolas e controvérsias, circulava dentro das filosofias mais densas como enguia lustrosa na água limpa de um tanque »⁵. Bien entendu, Jacinto est riche, heureux propriétaire d'un luxueux hôtel particulier au 202 Champs-Élysées, hérité de son grand-père, l'illustre Jacinto *Galeão*. Pour tout ce que la vie lui a offert dès sa naissance, il mérite, selon son ami Zé Fernandes, le titre de : « Príncipe de Grã-Ventura »⁶.

Mais Jacinto est un déraciné : il n'a aucun contact avec le Portugal en dehors de cet ami, camarade d'étude rencontré au quartier latin, et ne semble en avoir ni conscience ni regret. Ce n'est pas vers le passé qu'il se tourne mais vers l'avenir, ne s'intéressant par ailleurs ni à l'état ni à la politique. Seul le motive le progrès et les connaissances à acquérir que l'on ne peut trouver, selon lui, que dans une ville, seul véritable foyer de civilisation. Il ne souhaite pas non plus, à l'inverse d'Artur, rencontrer le grand amour : « Sem coração bastante forte para conceber um amor forte, e contente com esta incapacidade que o libertava, do amor só experimentou o mel – esse mel que o amor reserva aos que o recolhem, à maneira das abelhas, com ligeireza, mobilidade e cantando »⁷.

Sans passé et sans liens, exceptée une amitié réduite à son ami Zé Fernandes, Jacinto n'a pas d'ancrage solide. Il ne se reconnaît comme héritage que celui de la spéculation philosophique et comme avenir, celui du progrès technique « [...] a felicidade dos indivíduos

¹ *A Ilustre Casa de Ramires*, op. cit., p.362.

² *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Livros do Brasil, 9ème édition,(s.d.), p. 14.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 14-15.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 15.

como a das nações, se realiza pelo ilimitado desenvolvimento da Mecânica e da Erudição »¹. Aussi, au bout de quelques années, est-il gagné par l'ennui, ces deux perspectives ne lui permettant pas de construire quelque chose et générant même quelques déconvenues.

Comme Artur, faute de repères, Jacinto finit par se perdre dans la brume : « Claramente percebia eu que o meu Jacinto atravessava uma densa névoa de tédio, tão densa, e ele tão afundado na sua mole densidade, que as glórias ou os tormentos de um camarada não o comoviam, com muito remotas, intangíveis, separadas da sua sensibilidade por imensas camadas de algodão »². D'ailleurs, du haut de la basilique de Montmartre où les héros balzaciens lancent un défi à la cité³, Jacinto ne voit que cendres et grisaille : « Sob o céu cinzento, na planície cinzenta, a Cidade jazia, toda cinzenta, como uma grossa camada de calíça e telha »⁴. Toute la cité lui apparaît alors comme une illusion et sa vie comme un profond ennui.

Pour ne rien arranger, Jacinto oriente ses lectures en fonction de son état d'esprit : « Foi então que meu Príncipe começou a ler apaixonadamente, desde o *Ecclesiastes* até Schopenhauer, todos os líricos e todos os teóricos do Pessimismo »⁵. Zé Fernandes, évoquant l'envergure des Jacintões qui ont fait la grandeur du Portugal, se battant contre les maures ou les espagnols « edificando o reino com a lança e com a enxada »⁶, s'indigne de voir cette dérive de son ami : « Assim viera findar, desfeita em Civilização, naquele super-requintado magricelas sem músculo e sem energia, a raça fortíssima dos Jacintos »⁷. Jacinto devient, à ses yeux, ce que l'on peut qualifier de fin de branche.

Cette période affligeante prend fin avec le projet de partir pour Tormes où le transfert des os de ses ancêtres doit s'opérer dans la petite chapelle nouvellement restaurée.

Les os des ancêtres reviennent, rappelant ceux que Teodórico aurait transporté avec lui en Palestine comme le raconte le Dr. Topsius, évoquant également la présence du cimetière dans *A Capital*. Aussi, le jour de son anniversaire, Jacinto lève sa coupe de champagne en prononçant : « – *Ad manes*, aos mortos! »⁸, invocation romaine aux ancêtres⁹ avec lesquels il a l'intention de renouer d'autant que son ami lui reproche : « Essa tua ignorância trapalhona das coisas de Portugal »¹⁰.

Au cours du voyage au Portugal, Jacinto perd symboliquement ses bagages ainsi que quantité de choses inutiles dont il prétendait ne pouvoir se passer. En prenant possession de la

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 80.

³ Comme Eugène de Rastignac à la fin du *Père Goriot*.

⁴ *A Cidade e as Serras*, op. cit., p. 85.

⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁸ *A Cidade e as Serras*, op. cit., p. 110.

⁹ Les inscriptions funéraires romaines sont souvent précédées de la mention : DIS MANIBVS, ou, en abrégé D. M. : Aux Dieux Mânes.

¹⁰ *A Cidade e as Serras*, op. cit., p. 116.

vieille maison de Tormes, assis dans le vieux fauteuil ancestral, savourant un repas rustique, il effectue un retour aux sources, récupérant en même temps que l'appétit, le goût de la simplicité et tout un monde de sensations dont il s'était éloigné. Plus tard, dans la contemplation du ciel, au bord des fenêtres dépourvues de vitres, il expérimente une nouvelle approche du monde :

Na cidade (como notou Jacinto) nunca se olham, nem se lembram os astros – por causa dos candeeiros de gás ou dos globos de electricidade que os ofuscam. Por isso (como eu notei) nunca se entra em comunhão com o universo que é a única glória e única consolação da Vida. Mas na serra, sem prédios disformes de seis andares, sem a fumaraça que tapa Deus, sem os cuidados que, como pedaços de chumbo, puxa a alma para o pó rasteiro – um Jacinto, um Zé Fernandes, livres, bem jantados, fumando nos pois de uma janela, olham para os astros e os astros olham para eles¹.

Cette scène fait contrepoint à une scène antérieure, à Paris, depuis le belvédère vitré du 202 Champs-Élysées, où à l'aide d'un télescope, les deux amis avaient également observé le ciel. Il ne s'agissait pas alors de contact direct mais de théories concernant les progrès de la science : « Tens aqui pois o olho primitivo, o da Natureza, elevado pela Civilização à sua máxima potência de visão », le tout devant parvenir à « a incansável acumulação de noções ». De cette vision abstraite et lointaine, Jacinto est passé à une communion avec la nature. Après ce premier lien avec le ciel, s'établit un lien avec la terre :

«[...] Jacinto lançara ráizes, e rijas, amorosas ráizes na sua rude serra. Era realmente como se o tivessem plantado de estaca naquela antiquíssimo chão, donde brotara a sua raça, e o antiquíssimo húmus refluísse e o penetrasse todo, e o andasse transformando num Jacinto rural, quase vegetal, tão de chão, e preso ao chão, como as árvores que ele tanto amava².

Dans une parodie virgilienne, Zé Fernandes note la transformation de son ami dans ce nouveau milieu :

Tormes dormia no esplendor da manhã santa. E, penetrado por aquela consoladora quietação de convento rural, terminei por me estender numa cadeira de verga junto da mesa, abri languidamente um tomo de Virgílio, e murmurar, apropriando o doce verso que encontrava :

Fortunate Jacinthe! Hic, inter arva nota

E fontes sacros, frigus captabis opacum..

Afortunado Jacinto, na verdade! Agora, entre campos que são teus e águas que te são sagradas, colhes enfim a sombra e a paz³.

¹ *Ibid.*, p. 145.

² *Ibid.*, p. 176.

³ *Ibid.*, p. 154.

Les vers de Virgile parodiés sont tirés de : R.Morisset et G. Thevenot, *Lettres Latines*, Paris, Les Éditions de l'École, 1950, p. 482. « O fortunatos nimium, sua si bona norint, Agricolas » : Trop heureux les hommes des champs s'ils connaissaient leur bonheur. (Géorg. II).

Jacinto prend possession de son héritage dans tous les sens du terme : la cérémonie dans la nouvelle chapelle est à cet égard, significative. Si dans un enterrement, il est coutume de pleurer les personnes perdues, ce sont au contraire des retrouvailles pour Jacinto qui célèbre, à cette occasion, la reconnaissance de ses ancêtres :

E foi quietinha, de uma rústica e doce singeleza, a cerimónia daqueles altos senhores. Cedo, por uma manhã, levemente enevoadada, os oitos caixões pequeninos, cobertos de um veludo vermelho mais de festa que de funeral, com molhos de rosas espalhados, contendo cada um o seu montesinho de ovos incertos, saíram aos ombros dos coveiros de Tormes e dos moços da quinta, da Igreja de S. José, cujo sino leve tangia¹.

Ayant finalement trouvé sa place, il assume sa succession en se mariant avec la cousine Joanhina, engendrant des enfants et s'occupant de ses terres. Il n'est plus « Jacinto punto final »²: il a une descendance. Après avoir été un novateur dans les domaines de la technique et de la pensée, il découvre à présent qu'il peut être un héritier avec tous les liens que cela comporte. Un équilibre s'installe entre la reconnaissance de ce qu'il a reçu et son apport personnel.

¹ *Ibid.*, p. 166.

² *Ibid.*, p. 229. Il faut se souvenir que Jacinto est un enfant posthume ce qui signifie que son père est mort avant sa naissance. Mais étymologiquement en latin, *postumus* signifie le dernier et c'est le rapprochement avec le terme *humus* qui a fait dériver le mot vers son sens actuel.

POST-HUMUS

Conclusion

Notre objectif dans ce travail de recherche a été de démontrer que *A Capital!*, roman qui n'aurait jamais dû voir le jour, constituait une œuvre centrale, voire une œuvre charnière dans la production littéraire d'Eça de Queiroz en dépit de son profond sommeil pendant plus de trente ans (dernière allusion en 1884). Le terme *post-humus* utilisé ici, volontairement scindé, insiste sur le sens étymologique du mot. En latin classique *postumus*, superlatif de *posterus* qualifie le dernier enfant, né après la mort de son père. Avec l'ajout du H en bas latin, « il est tombé dans l'attraction de *humus* (terre) et de *humare* (enterrer)¹. Par la suite, le terme s'est étendu et ne se limite plus à la personne : il inclut désormais tout évènement survenant après la mort de quelqu'un. Dans le contexte particulier de cette publication *post mortem*, retrouvée au fond d'un coffre vingt cinq ans après la mort de l'auteur, ce terme semble convenir pour accompagner notre parcours à travers *A Capital!*. *Humus* illustrant la capacité d'une terre fertile, susceptible de donner des fruits. Nous rejoignons même, symboliquement, l'image du cercueil caché dans le tableau de Millet évoqué en introduction.

Ce roman est en effet doublement *postumus* car si un livre échappe à son auteur sitôt publié, Roland Barthes parle de « mort de l'auteur »², la naissance du lecteur se faisant à ce prix selon lui, on peut dire que l'intervention des héritiers est la cause d'une seconde échappée de l'œuvre comme elle a signé la double mort de l'auteur. Le lecteur de *A Capital* en 1925³ s'est emparé d'une œuvre composite, prise comme un tout cohérent, sur lequel il a pourtant porté des jugements se trompant en fait totalement de cible. C'est le produit de cette publication que Luís Fagundes Duarte a baptisé : « A Fábrica dos textos »⁴, produit dont il a démêlé et identifié les différentes superpositions et pour lequel il a proposé une édition critique. Mais s'il est parvenu à cerner le travail des héritiers par déduction, en rapprochant les manuscrits de leur père, de l'œuvre publiée, c'est la découverte des copies des deux frères, José Maria et Alberto, qui nous a permis d'entrer concrètement dans ce patient travail de

¹ Dauzat, Albert, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française*, Paris, Librairie Larousse, 1938, p. 576.

² « [...] nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur », Barthes, Roland, *Le Bruissement de la Langue*, Essais critiques IV, Éditions du Seuil, Paris, 1984, p. 69.

³ Rappelons que la version éditée en 1925 ne comportait pas de point d'exclamation.

⁴ Duarte, Luiz Fagundes, *A Fábrica dos Textos*, op. cit. Marc Gruas a également utilisé ce terme de *Fabrique* dans son étude sur Eça de Queiroz, journaliste : Gruas, Marc, *La fabrique du journalisme d'Eça de Queiroz*, op. cit.

suppressions, d'ajouts, d'emprunts sur plusieurs niveaux, bref de palimpseste, débouchant sur la publication du roman non sans quelques incohérences.

Dans un premier temps, nous avons procédé à un bilan concernant les méthodes utilisées pour effectuer la publication de *A Capital*. Il ne s'agissait pas en effet de discuter du bien-fondé de cette œuvre posthume, d'autres l'ont fait avant nous dès sa publication, ni de l'étudier en tant que philologue, Luiz Fagundes Duarte a largement approfondi cette piste, mais plutôt d'examiner la démarche adoptée puisque nous avons des matériaux nouveaux pour mener à bien cette recherche. En effet, parmi les copies inédites de José Maria et Alberto retrouvées, figuraient treize *provas de granel* venant compléter la partie imprimée de *A Capital!* et la copie du premier scénario du roman (*O Conspirador Mateus*).

Il est ressorti de cette analyse que cet énorme travail de copistes auquel se sont astreint les fils d'Eça de Queiroz, a été déterminant pour comprendre la compilation finale. Leur connaissance des différentes versions de *A Capital* a rendu possible, même si c'est sujet à caution, le comblement des parties manquantes en jouant sur plusieurs plans. Les deux frères se sont, de cette manière, approprié l'œuvre de leur père : le mimétisme évoqué dans le style de leurs interventions par Luiz Fagundes Duarte¹ provient certainement de ce bain prolongé dans les manuscrits d'autant que la copie des différentes versions de *A Capital*, pour abondante qu'elle soit (900 pages), n'est pas unique. D'autres œuvres ont été recopiées dans le même temps, entre autres *O Conde d'Abranhos e A Catástrofe* ou encore *O Egipto, Alves & Companhia, Correspondência*. José Maria fait d'ailleurs allusion à deux mille pages². Ces copies sont le témoignage de leurs recherches, de leurs hésitations dans le déchiffrement et si la démarche nous semble aujourd'hui plus contestable qu'elle ne l'était peut-être à l'époque, on ne peut négliger le fait qu'ils se soient assignés un travail aussi scrupuleux que possible³. Il faut également ajouter à leur crédit le fait d'avoir augmenté ou plutôt complété le *corpus* existant à l'aide des nouvelles pièces signalées (*provas de granel* et *O Conspirador Mateus*). Si ce dernier n'a pas été utilisé directement pour la publication, il a pu jouer le rôle de fil conducteur pour assembler les différentes pièces.

Mais la publication de *A Capital!* ne se résume pas à cette compilation de textes, c'est aussi une aventure géographique avec le parcours accompli par certains manuscrits venant de France ou du Brésil, une chronologie ensuite, toutes les pièces n'arrivant pas en même temps, obligeant à des réajustements au fur et à mesure. C'est enfin une campagne de publication menée par les amis et les fils auprès des journaux de l'époque, assez habilement du reste, pour entretenir la curiosité. Mais il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit avant tout d'une affaire familiale : la veuve d'Eça, D. Emília, d'une morale assez intransigeante, était encore

¹ Duarte, Luiz Fagundes, *A Gênese de um Romance, incursão na escrita queiroziana. Tomo I, op. cit.*, p. 224 : « [...] o que não há dúvida é que ele (José Maria d'Eça de Queiroz) parece ter captado muito bem o estilo do escritor [...]. »

² *A Capital* 1971, *op. cit.*, p. 8, « [...] as duas mil e tantas páginas manuscritas da obra póstuma [...] ».

³ On peut ajouter un bémol à cette remarque, en faisant observer qu'actuellement, en Angleterre, les ayants droit de l'auteur Roald Dahl, veulent expurger de ses romans pour enfants certains termes jugés sensibles.

en vie à cette époque. On racontait d'ailleurs dans la famille qu'elle n'avait pas du tout apprécié la statue de son époux tenant une femme nue dans ses bras, même s'il s'agissait de la Vérité !¹. Elle avait également, pour les mêmes raisons, refusé la publication de *A Tragédia da Rua das Flores*. Même si nous n'avons aucune trace de son intervention dans ce cadre précis, on peut supposer *a minima*, que ses enfants ont voulu éviter de la contrarier. Ont donc été supprimées impitoyablement des copies, toutes allusions érotiques ou susceptibles de porter atteinte à la religion. Le bilan de ce travail peut donc se faire en demi-teintes : il a eu le mérite de faire sortir *A Capital* de l'oubli d'autant que son absence aurait intrigué le public au vu de sa présence fréquente dans la correspondance de l'auteur. D'autre part, comme l'a signalé Luiz Fagundes Duarte, l'édition de 1925 a son importance : « [...] na medida em que é o único testemunho que veicula partes do texto perdido »².

Dans un deuxième temps, c'est le cœur de l'œuvre proprement queirozienne qui nous a intéressé. S'étendant sur les sept années les plus productives de la vie d'Eça (1877 à 1884), on peut dire que *A Capital!* a fonctionné comme un miroir captant les changements, les évolutions de l'auteur, traversée également par d'autres productions la repoussant sans cesse au second plan. Cette œuvre commencée en pleine période réaliste, visant essentiellement à une critique de la société portugaise, en tête d'une série de douze nouvelles, a, petit à petit, infléchi sa trajectoire. Il n'est pas impossible d'ailleurs que le titre *A Capital* ait joué initialement sur le fait qu'elle s'intitulait ainsi au regard de sa position en tête du projet *Cenas da Vida Portuguesa*. Son développement a pris, par la suite, le pas sur le projet global au point de devenir un roman à part entière. De courrier en courrier, l'auteur annonce à son éditeur E. Chardron l'extension du livre qui, de deux cents pages passe à quatre cents ce qui lui fait écrire : « Mas V. Ex^a. é uma pessoa de muito boa fé e muito justo para não ver que eu vou a dar 400 páginas e por cada 200 convencionadas estou fazer *une bien mauvaise affaire*. Não é verdade ? »³. Un an après, il avance même le chiffre de six cent pages⁴. Ceci constitue probablement une (parmi tant d'autres) des raisons possibles pour justifier l'abandon de *A Capital*. En effet, à la mort de Chardron, en 1885, Eça n'a pas l'intention de renouveler, auprès de son successeur, Jules Genelioux, les accords qu'il avait passé auparavant : « Eu estou quase decidido a não admitir a teoria – de que os arranjos particulares que eu fiz com o Chardron, por meio de cartas e conversas particulares – lhe sobrevivem, e passam, com todos as vantagens da Libraria e todas as desvantagens minhas, para os seus herdeiros ou sucessores »⁵. De fait, le contrat passé pour *A Capital* abandonnée un an auparavant, n'est ni évoqué ni renégozié.

¹ La statue d'Eça de Queiroz, due au sculpteur Teixeira Lopes, Largo Barão de Quintela, fut inaugurée le 9 novembre 1903, à l'initiative du Comte d'Arnos, ami proche du romancier.

² *A Capital!*, 1992, *op.cit.*, p. 55.

³ *Correspondência, op. cit.*, p. 199, lettre du 15 juin 1878 à E. chardron.

⁴ *Ibid.*, p. 247, lettre à E. Chardron du 20 octobre 1879 : « Da *Capital* não falemos, vendi-lhe um volume de 200 páginas por 20 libras, e estou-lhe a fazer um volume de 600 págs. E quando aceitei o seu preço tinham-me oferecido do Brasil 150 libras por um romance meu !! ».

⁵ *Ibid.*, p. 375, lettre du 19 juillet 1885 à Ramalho Ortigão.

De ce développement de la première version de 191 pages, sont issues une deuxième version en partie imprimée puis une troisième inachevée. À travers ses mutations diverses, nous avons pu suivre l'évolution d'un certain nombre de thèmes ou de personnages, surtout celui d'Artur dont le destin se modifie sensiblement. Selon J. Gaspar Simões, « *A Capital* é uma obra típica de entre duas fases : a fase de estudo social objetivo e a de fantasia humorística baseada na crítica social »¹. Effectivement, à partir de *A Capital*, l'auteur n'est plus le disciple soumis aux impératifs réalistes : il intervient plus directement dans le roman et le point d'exclamation du *livrinho I* constitue un des indices de cette évolution où l'on voit qu'il s'adresse au lecteur². La mutation du personnage d'Artur, évoluant dans une société caricaturée, illustre également cette phase de transition. Utilisé, initialement, pour mettre en valeur les travers d'une société, sorte de marionnette promenée de scène en scène dans le but de susciter ce que l'auteur feignait assez hypocritement de craindre : « [...] receio que se repitam as acusações de escândalo, desta vez mais sérias [...] »³, Artur a pris au fur et à mesure, davantage d'envergure. C'est sur son destin personnel que l'auteur s'est davantage attardé, peuplant le récit de ses rêves, de ses visions et même de sa descente aux enfers, réinvestissant pour ainsi dire la catabase classique. La scène finale du cimetière dans la seconde version, couronne l'accomplissement d'un parcours initiatique où, après bien des épreuves une anabase, le héros parvient à l'apaisement, prenant conscience de son véritable héritage et se mettant en harmonie avec le monde. Cette interprétation est confortée par la troisième version inachevée où l'arrivée de la *prima Cristina* ajoute une possibilité d'apaisement supplémentaire à ce destin, version que la majorité des critiques n'ont pu prendre en compte puisqu'elle n'a été publiée *in extenso* qu'en 1992 (même si José Maria y fait allusion dans l'Introduction de *A Capital*)⁴. C'est sans doute dans ce moment charnière que prend place *O Baptizado de Artur* dont nous avons montré comment logiquement il peut se rattacher à cette période, autre manière d'étoffer le personnage central. C'est seulement en mettant en perspective les trois versions de l'œuvre que l'on peut comprendre sa signification profonde et l'évolution de l'auteur.

En effet, l'interprétation que nous donnons, en nous basant sur la dynamique des textes, entre en contradiction avec certains biographes d'Eça de Queiroz comme João Gaspar Simões qualifiant Artur de : « [...] pobre diabo ambiciosa e malogrado »⁵ qui inspire même de la pitié à son créateur. Il émet l'hypothèse qu'Eça de Queiroz aurait créé avec Artur, un double chargé de tout ce qu'il y avait de négatif dans sa propre personnalité : « [...] *um duplo*, onde tudo quanto nele, Eça de Queirós, era natural e mesquinho, inferior e recalcado, prudente e hábil, sensual e grosseiro, ressentido e amargo, desaparecesse sob a alvaiade da

¹ Simões, João Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queiroz*, *op. cit.*, p. 45.

² L'utilisation des rêves, des symboles, fournit d'autres indices.

³ *Correspondência*, *op. cit.*, p. 189, lettre à Ramalho Ortigão du 4 avril 1878.

⁴ *A Capital* 1971, *op. cit.*, p. 29.

⁵ Simões, João Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queiroz*, *op. cit.*, p. 455.

distinção, da *pose*, do diletantismo, do aristocratism, do cepticismo, da *sophistication* »¹. C'est ainsi qu'Artur Corvelo se résumerait à une caricature du propre Eça : « [...] aplica a si mesmo o exagero deformante, a impiedade caricatural. Eis como nasce Artur Corvelo »². Ce serait même, continue J. Gaspar Simões, la raison principale de l'abandon de *A Capital* : « [...] em toda a sua obra é este o único livro em que Eça tenta um retrato de si mesmo sem recorrer a complacências de elegância nem a máscaras literárias »³. Eça n'aurait pas voulu exposer au monde sa face sombre déclarant même avoir écrit *A Capital* « como quem cumpre uma penitência »⁴.

João Medina, abonde dans ce sens en déclarant : « Quanto à *Capital* – que só seria editado quase cinquenta anos depois⁵ (em 1925) –, compôs aqui Eça uma das suas obras mais sombrias, penetrantes e autobiográficas, facto que a maioria dos estudiosos do escritor displicentemente desdenha ou ignora »⁶. Ces deux appréciations davantage axées sur la psychologie que sur la critique littéraire négligent le fait que « a impiedade caricatural » évoquée par Gaspar Simões ne s'applique pas seulement à Artur mais pourrait tout aussi bien concerner un personnage comme Teodorico Raposo, l'auteur ayant expliqué lui-même qu'il décrivait toujours le même homme, un type en quelque sorte⁷. D'autre part, n'est pas relevé le fait que, dans cette œuvre précise, Eça ne fait pas porter la critique sur son personnage principal mais plutôt, comme nous l'avons signalé, sur la capitale, son rôle, son influence politique et intellectuelle. Artur (du moins dans la première version) n'est que le prétexte pour mettre en évidence le fait que, d'après l'auteur, le Portugal est un pays sans tête.

Une autre des raisons pour laquelle la publication de *A Capital* n'a pas abouti, résiderait donc selon Gaspar Simões dans le fait que « E a pintura do meio político e literário da capital era tão crua, tão viva, tão directa, tão à clef que, se publicasse *A Capital*, todos os amigos o condenariam »⁸. Il rapporte également en note une anecdote sans date ni référence : « Eça leu vários capítulos de *A Capital* a Batalha Reis, quando este residia em Paris, e, perguntando lhe ele por que não publicava o romance, Eça de Queirós respondeu-lhe "Então é que eu nunca mais podia voltar a Lisboa" »⁹. Cette interprétation allant dans le sens d'un roman à clé est certainement possible. Eça a eu d'ailleurs à se défendre contre d'autres

¹ *Ibid.*, p. 454.

² *Ibid.*, p. 455.

³ *Ibid.*, p. 454.

⁴ Simões, João Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queiroz*, *op. cit.*, p. 458.

⁵ La durée de trente ans serait plus juste que « cinquante » puisque, nous l'avons vu dans la correspondance, *A Capital!* n'a été déclarée abandonnée qu'en juillet 1884 (lettre à Cristovão Aires de Magalhães Sepúlveda, p. 336).

⁶ Medina, João, *Eça de Queiroz e o seu tempo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972, p. 138.

⁷ *Correspondência*, *op. cit.*, tome I, p. 560, lettre à Fialho de Almeida du 8 août 1888 : « Em Portugal, há só um homem que é sempre o mesmo ou sob a forma de dandí, ou de padre, ou de amanuense, ou de capitão : é um homem indeciso, débil, sentimental, bondoso, palrador, *deixa-te ir* : sem mola de carácter ou de inteligência, que resista contra as circunstâncias ».

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

accusations de la même veine avec notamment le personnage d'Alencar dans *Os Maias* ce qui ne l'a pas empêché, en revanche, de publier ce roman¹.

Dans l'introduction de *A Capital* en 1925, José Maria développait un autre point de vue. Il juge que, sans toutefois fournir de véritables arguments : « O facto mesmo de *A Capital* e *A Tragédia da Rua das Flores* terem sido mais tarde condensadas nos dois volumes de *Os Maias*, não me parece ainda razão suficiente para condenar aqueles dois romances a não verem a luz do sol, da crítica e da publicidade »². Cette idée est reprise dans la préface de *A Tragédia da Rua das Flores* par João Medina :

A elaboração efectiva d'*A Capital* e o seu posterior sacrificio para a elaboração d'*Os Maias* levam-nos a crer que, redigido de afogadilho *O Desastre da Rua das Flores*, talvez em 1878, Eça o deixa de lado e passa à composição d'*A Capital* : a comparação do original d'*A Tragédia* com o texto d'*A Capital* parece indicar de modo indiscutível que Eça desistiu de rever *A Tragédia da Rua das Flores*, aproveitando personagens e nomes que transferiu para a história do poeta Artur, assim como só retomaria de facto algumas situações, nomes e personagens d'*A Tragédia* ao escrever, a partir de 1880, *Os Maias*. Podemos dizer, assim, que *A Tragédia* é uma espécie de ensaio a montante de duas obras : *A Capital* – que lhe herda uma certa atmosfera e algumas personagens como o poeta Roma, o cantor Sarrotini, Padilhão, Meirinho, Joana Coutinho – e *Os Maias* – onde acolhe a sua velha obsessão dum caso de incesto entre uma velha cocotte vinda do estrangeiro e um lisboeta [...]»³.

L'argumentation de João Medina, tout en étant beaucoup plus étayée que celle de José Maria, n'est pas complètement convaincante concernant la présence des mêmes personnages. Si l'on s'en réfère au plan initial de *Cenas da Vida Portuguesa*, on peut voir que ce retour des personnages en constituait une des idées de base puisque, à l'instar de Balzac, l'auteur souhaitait créer de toute pièce, une société dans laquelle se déroulerait tous les thèmes qu'il désirait aborder. D'autre part, s'il est vrai qu'il a conservé le thème de l'inceste, dans *Os Maias*, il l'a utilisé d'une manière différente, moins œdipienne pourrait-on dire, puisqu'il ne s'agit plus de la mère mais de la sœur du personnage principal.

Autre raison avancée pour faire obstacle à la publication de *A Capital!* : le problème de l'imitation proposé par António Coimbra Martins dans ce qu'il a intitulé : *Imitação Capital*. Selon lui, si l'on rapproche *Illusions Perdues* d'H. de Balzac et *A Capital* : « [...] não há dúvida : Eça imitou muito, mas em nenhum caso tanto como neste. *A Capital* é a sua capital imitação »⁴. Et il ajoute encore : « Ora, nós sabemos que o protagonista d'*A Capital* é um outro Lucien de Rubempré. A pontos que se poderia aventar, para explicar a não publicação deste romance, outro motivo : Eça ainda não distanciaria suficientemente *A*

¹ *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, 2.^a edição, (s.d.), « *Os Maias* : Tomás de Alencar - Uma explicação », p. 153.

² *A Capital* 1971, *op. cit.*, p. 37.

³ *A Tragédia da Rua Das Flores*, 2018, *op. cit.*, p. 35.

⁴ Coimbra Martins, António, *Ensaaios Queirosianos*, *op. cit.*, p. 292.

Capital das Ilusões Perdidas »¹. Nous avons déjà discuté de ce point de vue en montrant qu'Artur ne poursuivait pas les mêmes objectifs que Lucien. D'autre part, le romancier avait déjà répondu à une accusation d'imitation de Zola concernant *O Primo Basílio* : « Não me parece, com efeito (e creio que todos os espíritos lúcidos estão de acordo) que o romance seja uma imitação de Zola; é possível que, aqui e acolá, haja dessas vagas similitudes de acção – naturais quando se estuda um meio quase análogo, por um processo quase paralelo [...] »².

Finalment, Coimbra Martins a reconnu que si le plus grand mérite d'Eça de Queiroz n'était pas l'invention, du moins : « [...] pôde assim iluminar anedotas e intrigas balzaquianas de uma luz diversa e portuguesíssima, realizando a *performance* de ser original na imitação »³. Ce que le peintre colombien Fernando Botero commentait en ces termes : « Il existe pourtant une différence essentielle entre la simple copie et la véritable expérience d'appropriation qui consiste à créer à partir d'un modèle donné, quelque chose de complètement différent et original »⁴.

De toutes les propositions avancées pour expliquer le désintéressement d'Eça de Queiroz d'une œuvre qui l'a pourtant occupé pendant plusieurs années, un certain nombre de raisons matérielles n'ont pas été évoquées : elles ne sont pas, bien entendu, à mettre au premier plan, mais ce sont les grains de sable qui finissent par enrayer la machine. En premier lieu, les problèmes financiers récurrents de l'auteur. On sait, par la correspondance échangée en particulier avec Ramalho Ortigão, qu'il était toujours prêt à fournir une publication au rapport immédiat en raison de ses dettes. Comme il l'écrivait à son ami Ramalho : « Além do escândalo – quero dinheiro »⁵ ou encore : « As dívidas serviram a Balzac para aprofundar o mundo bancário, agiota, notário, e forense : mas eu não tinha essa consolação, que as minhas dívidas me tragam a revelação de tipos essenciais : elas só servem para me envelhecer e me bestificar »⁶.

C'est ainsi que *A Capital* prenant de l'ampleur et du retard, il écrit et publie très vite *O Mandarin*, puis propose *A Batalha do Caia*, selon une méthode que Ramalho Ortigão qualifie de chantage, et encore *O Conde d'Abranhos* que Chardron refuse. Suite à cela, il s'engage auprès de son ami António Malheiro⁷ pour publier *Os Maias* qui traîne en longueur et en difficultés diverses. Cette histoire qui s'étale sur plusieurs mois, voire des années⁸, et qui ne se résout qu'en passant par l'intermédiaire de E. Chardron, lui prend tout son temps et

¹ *Ibid.*, p. 294.

² *Correspondência, op. cit.*, p. 187, lettre du 30 mars 1878 à Joaquim Rodrigues de Freitas.

³ *Ibid.*, p. 377.

⁴ *Botero dialogue avec Picasso* : exposition organisée à l'hôtel de Chaumont (Aix en Provence) du 24/17 au 11/3/18, mettant en scène les œuvres de Botero interprétant à travers Picasso, des tableaux de Ingres, Cranach et Velásquez, leurs racines communes.

⁵ *Correspondência, op. cit.*, p. 212, lettre à Ramalho Ortigão du 10 novembre 1878.

⁶ *Ibid.*, p. 158, lettre à Ramalho Ortigão du 17 janvier 1878.

⁷ Campos Matos, A, (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz, op. cit.*, p. 850 : António Pereira Malheiro (1844 - 1890) était Directeur du *Diário de Notícias*.

⁸ *Correspondência, op. cit.* : la première allusion à la publication de *Os Maias* en feuilleton date du 20 février 1881 et la dernière qui résout le problème annonçant l'achat du roman par E. Chardron., du 12 juillet 1883.

toute son énergie : « [...] interrompi *A Capital* estragando-a para sempre, creio eu, porque vejo agora que não poderei recuperar o fio de veia e de sentimento em que ela ia tratada [...] »¹.

Ce chevauchement des œuvres, dicté par des impératifs économiques a été préjudiciable pour *A Capital* qui en a fait les frais. On peut y ajouter, en second lieu, car c'est souvent évoqué par l'auteur dans la correspondance avec son éditeur, le problème des manuscrits égarés ou détournés. Nous avons déjà rapporté l'histoire de ce typographe qui revendait clandestinement au Brésil, des épreuves de *A Capital* mais ce n'est pas un fait isolé. Eça de Queiroz étant éloigné, ce genre de problème était en effet aussi fréquent que difficile à résoudre².

Dans la troisième partie de ce travail, nous avons tenté de rendre compte des procédés de composition sous-jacents, thèmes qui alimenteront les œuvres suivantes, chers à l'auteur pour des raisons fondamentales. Dans son ouvrage *Ensaio Queirozianos*, A. Coimbra Martins a dénombré sept thèmes typiquement queiroziens selon lui, ajoutant : « Assim abriremos caminho para a alma secreta do nosso romancista, mostrando simultaneamente quanto ele permanece fiel a si próprio, embora em pleno trabalho de minuciosa imitação »³. Ces thèmes sont : « Tema da culpa - Tema do sacrilégio - Tema da traição - A beldade inacessível - Tema do logro - Tema da desforra - Tema do pé »⁴. Tous ces thèmes sont effectivement parfaitement repérables à travers *A Capital!* mais il faut également reconnaître que ce roman ouvre la porte à deux grandes préoccupations d'Eça de Queiroz en tant qu'homme et en tant qu'écrivain : ce sont les deux thèmes du cimetière et de l'héritage que nous avons illustrés par l'appellation *racines et rhizome*. D'un côté les racines qui plongent dans une histoire personnelle (famille, éducation etc.), et qui pèsent sur le destin du personnage. De l'autre, le rhizome à propagation horizontale à savoir une préoccupation qui le relie à sa génération et à une histoire commune. Eça, en bon réaliste et admirateur de Taine a creusé le premier thème en le développant verticalement par la suite jusqu'à une recherche d'harmonie avec l'univers. Le second thème rejoint celui du *desengano* propre à sa génération⁵, un sentiment de décadence de la nation, un regret de la grandeur perdue mais également un héritage dont il faut prendre conscience pour se relever. On a beaucoup insisté sur le côté désillusion sans voir qu'une solution était proposée au croisement de ces deux thèmes : celle de tirer une leçon des expériences ratées, de puiser dans ses ressources personnelles et de ne pas forcément dire : « *Desistir é a única solução* »⁶. Contrairement aux deux œuvres précédentes (*O Crime do Padre Amaro* avec la mort d'Amélia et de son enfant,

¹ *Ibid.*, p. 300, lettre à Ramalho Ortigão du 20 février 1881.

² *Ibid.*, p. 312, lettre à Ramalho Ortigão du 10 août 1882, relatant un autre cas de *provas* égarées par le typographe.

³ Coimbra Martins, António, *Ensaio Queirozianos*, *op. cit.*, p. 370.

⁴ *Ibid.*, p. 370- 373.

⁵ Pires de Lima, Isabel, *As Máscaras do Desengano*, Lisboa, Editorial Caminho, 1987.

⁶ *Ibid.*, p. 46.

O Primo Basilio avec la mort de Luisa), *A Capital!*, dans sa deuxième version, ne se termine pas, comme on a pu le dire, sur un constat d'échec : malgré la mort de la tante Sabina, c'est un nouveau cycle qui commence pour Artur, au terme d'un parcours initiatique, avec d'autres perspectives qu'une réussite sociale ou littéraire. Ce qui vient appuyer cette idée c'est la profonde différence entre la première version où Artur, pauvre et syphilitique se contente d'aller tristement faire un tour sur la tombe de la tante Sabina et la scène pleine de vie de la deuxième version. On voit à travers cette nouvelle lecture que l'auteur a amorcé un changement de point de vue qu'il n'a pu complètement concrétiser. C'est probablement la clé de cette déclaration dans sa correspondance « [...] não poderei recuperar o fio de veia e de sentimento em que ela ia tratada »¹. Le rapprochement de ces textes est révélateur : selon Gérard Genette : [...] une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble »².

C'est pourquoi ce bilan suggère l'idée de faire une édition de *A Capital!* comparable à celle effectuée pour *O Crime do Padre Amaro*³. En effet, l'édition critique de 1992, si elle a le mérite de restituer avec la plus grande précision le dernier état des écrits de l'auteur, continue cependant d'associer deux textes d'époque et de niveaux différents à savoir une troisième partie inachevée jouxtant la suite d'une deuxième version. Il serait peut être judicieux, puisque les manuscrits sont disponibles, d'éditer en parallèle la première version que personne ne connaît à l'exception d'un extrait⁴, la seconde version augmentée des *provas de granel* retrouvées et enfin la troisième où nous abandonnerions, à la fin du chapitre II, la *prima Cristina* explorée au moment du départ de son cousin pour Lisbonne. Dans cette mise en perspective, utilisant « [...] la vieille image du palimpseste, où l'on voit, sur un même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait mais qu'il laisse voir par transparence »⁵, il serait plus facile d'appréhender l'apport de cette œuvre trop souvent minorée.

¹ *Correspondência, op. cit.*, p. 300.

² Genette, Gérard, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 556.

³ *O Crime do Padre Amaro*, Porto, Lello & Irmão Ed., 1964, tomes 1 et 2.

⁴ Duarte, Luiz Fagundes, *A Gênese de um Romance, incursão na escrita queiroziana, op. cit.*, 1989, p. xvii- xix.

⁵ Genette, Gérard, *Palimpsestes, op. cit.* p. 556.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

1. Une chemise cartonnée portant l'inscription : *A Capital -MS -1° parte -pages 1-77* à l'intérieur de laquelle se trouvaient :

- *livrinho I* : un petit livre imprimé de 80 pages(17x10,5 cm) portant la date de 1878 et le titre de *A Capital !*. Il manque les pages 14 et 15.
- *livrinho II* : 70 pages imprimées de la même publication récupérées et agrandies de part et d'autre par des bandes de papier collées. Les pages 1 à 4 sont absentes.

2. Une chemise intitulée : *A Capital -MS -2° parte - pages 78-191* contenant un manuscrit à l'encre de 207 pages (28x22), numérotation : de 1 à 78 puis 16 pages de *a* à *p* et de 79 à 191.

3. Une chemise avec l'inscription : *A Capital -MS - 2° forma* contenant un manuscrit de 266 pages à l'encre sans titre (28x22).

4. Copies de José Maria et Alberto Eça de Queiroz numérisées avec les références suivantes :

- *fameq 1-1* : 190 pages qui couvrent les trois premiers chapitres de la publication de 1925.
- *fameq 1-2* : 328 pages (première version).
- *fameq 1-3* : 391 pages : chapitre IV jusqu'à la fin de la publication de 1925.

5. *fameq - CX-12- 1925* : 7 articles du journal *La Nación* (Buenos Aires) s'échelonnant du 18 au 30 août 1925. Parution en avant-première, en espagnol, d'un extrait de *A Capital* présenté par Agostinho de Campos avec l'annonce des nouveaux livres d'Eça de Queiroz.

6. *fameq - CX-14* : 51 parutions de *A Capital* en espagnol, sans titre. Probablement la publication dans *A Nación* de Buenos Aires.

7. *O Conspirador Mateus* (copie de la main d'Alberto Eça de Queiroz) : huit pages recto/verso.

8. *O Baptizado de Artur* : manuscrit original de six pages au crayon, le titre n'est pas de l'auteur. (à présent manuscrit n° 231, BN Lisbonne).

9. *A Prima Cristina* : copie de la main de Maria Eça de Queiroz (196 pages).

10. *João Resgate conta a sua propria historia* : 9 pages à l'encre sans titre (manuscrit n°251) , BN Lisbonne).

Le travail de recherche est basé sur :

- *A Capital*, Porto, Lello & Irmão, 1971 (d'après l'édition de 1925).
- *Edição Crítica das obras de Eça de Queirós. A Capital! (começos duma carreira)*. Imprensa Nacional–Casa da Moeda,1992.
- *A Capital*, tome 1, Œuvres Complètes, Editions Aguilar, 1970.

ARCHIVES de la Fondation Eça de Queiroz

Manuscrit de la Préface de *A Capital* 1925 : 32 pages recto sur papier blanc ligné jaunâtre de la main de José Maria.

Notes prises par José Maria Eça de Queiroz concernant la correspondance de son père : 7 pages au crayon sur papier en tête de la Livraria Lello & Irmão.

AMEAL, JOÃO, « À Esquina da Vida, Eça de Queiroz póstumo », *Jornal de Notícias*, 31/10/1925.

BRANDÃO, JULIÃO, « Os Últimos Inéditos de Eça de Queiroz, A Capital e O Conde D'Abranhos », *Primeiro de Janeiro*, s.d.

COSTA, JOAQUIM (signé Celso), « O Meu Domingo : (chronique) Eça de Queiroz », *Jornal de Notícias*, 25/10/1925.

MAGALHÃES, LUIS DE, « Um grande escriptor que resuscita, Os ineditos de Eça de Queiroz », « I. Um thesoiro litterario », « II. A Capital e O Conde d'Abranhos », « III. A Catástrofe », *Correio da Manhã*, s.d.

QUEIROZ, JOSÉ MARIA EÇA DE, « Os Inéditos do Eça, Como foram encontrados », *Correio da Manhã*, 5/4/1924.

QUEIROZ, António, « QUEIROZ contra QUEIRÓS », *Diário de Notícias*, 19 octobre 1959.

ŒUVRES d' Eça de Queiroz

A CAPITAL, adaptação teatral de Artur Portela filho e Artur Ramos, Lisboa, Livros do Brasil, (s.d.).

CARTAS E OUTROS ESCRITOS, Lisboa, Livros do Brasil, (s.d.).

A CIDADE E AS SERRAS, Lisboa, Livros do Brasil, 9ème édition, (s.d.).

O CONDE D'ABRANHOS E A CATÁSTROFE, Porto, Lello & Irmão Ed., 1973.

CONTOS II, Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, Coordenador : Carlos Reis, Edição de Marie-Hélène Piwnik, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

CORRESPONDÊNCIA, Porto, Lello & Irmão, (s.d.), d'après la publication de 1925.

CORRESPONDÊNCIA, (org. A.Campos Matos), 2 vols, Lisboa, Caminho, 2008.

CORRESPONDÊNCIA (Adenda), organização e anotações de A. Campos Matos, Lisboa, Parceria A. M Pereira, 2013.

A CORRESPONDÊNCIA DE FRADIQUE MENDES, Lisboa, (Edição Crítica de Carlos Reis, Irène Fialho, Maria João Simões), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

O CRIME DO PADRE AMARO, tomes 1 et 2, Porto, Lello & Irmão Ed., 1964,.

O CRIME DO PADRE AMARO, Lisboa, Livros do Brasil, 9ème édition, (s.d.)

CRÓNICAS e CARTAS, Lisboa, Editorial Verbo, 1972.

DISTRITO DE ÉVORA 2, TEXTOS, OBRAS COMPLETAS DE EÇA DE QUEIROZ, Décimo segundo volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982.

EÇA DE QUEIROZ -Émília DE CASTRO, CORRESPONDÊNCIA EPISTOLAR, Porto, Lello & Irmão, 1970.

O EGYPTO, Porto, Lello & Irmão, 1946.

FOLHAS SOLTAS, Porto, Lello & Irmão, 1966.

A ILUSTRE CASA DE RAMIRES, Lisboa, Livros do Brasil, 2.^a edição, (s.d.).

OS MAIAS, Lisboa, Livros do Brasil, (s.d.).

O MANDARIM, Lisboa, Livros do Brasil (s.d.).

NOTAS CONTEMPORÂNEAS, Lisboa, Livros do Brasil, 2.^a edição, (s.d.).

O PRIMO BAZILIO, Lisboa, Livros do Brasil, (s.d.).

PROSAS BARBÁRAS, Lisboa, Livros do Brasil, 2^{ème} édition, (s.d.).

A RELÍQUIA, Lisboa, Livros do Brasil, (s.d.).

A TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES, Lisboa, Moraes Editores, 1980.

A TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES, Lisboa, Livros do Brasil, 2018.

ÚLTIMAS PÁGINAS, Porto, Lello & Irmão, 1970.

OUVRAGES sur Eça de Queiroz

AGOSTINHO, José, *As Últimas Obras Póstumas de Eça de Queiroz e a Crítica*, Porto, Ed. Figueirinhas, 1926.

ANDRADE, João Pedro De, « Eça e o Teatro » (A propósito duma adaptação de *Os Maias*), Lisboa, *Livro do Centenário*, Edições Dois Mundos, Portugal-Brasil, 1945, p. 679.

AZEVEDO, Manuela De, *À Sombra d'Eça e Camilo*, Lisboa, Parceria A.M Pereira Lda, 1969.

BATALHA REIS, Jaime, Introdução de *Prosas Bárbaras*, 2^{ème} édition, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.

BERRINI Beatriz, *Portugal de Eça de Queiroz*, Lisboa, Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1984.

BOLÉO, Manuel De Paiva, *O Realismo de Eça de Queirós*, Coimbra, Coimbra Editora, 1942.

BOTELHO, Abel, *Obras*, 1 : *O Barão de Lavos*, Porto, Lello & Irmão, 1979. *Obras*, 2 : *Os Lázarus*, Porto, Lello & Irmão, 1979.

BRANDÃO, Júlio, « A Obra Póstuma de Eça de Queiroz », *Eça de Queiroz, In Memoriam*, AMARAL Eloy Do, e M. CARDOSO Martha (orgs.), Coimbra, Atlântida, 1947, p. 405.

CAMPOS MATOS, A., *Imagens do Portugal Queirosiano*, Lisboa, Édition Terra Livre, 1976.

CAMPOS MATOS, A., *Eça de Queiroz, Fotobiografia*, Lisboa, Editorial Caminho, 2007.

CAMPOS MATOS, A., *Eça de Queiroz et ses 7 biographes*, Paris, Éditions de la Différence, 2008.

CAMPOS MATOS, A., *Eça de Queiroz, uma biografia*, Porto, Edições Afrontamento, 2009.

CAMPOS MATOS, A., *Vie et Œuvre d'Eça de Queiroz*, Paris, Ed. La Différence, 2010.

CAMPOS MATOS, A., (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 3ème édition, 2015.

CAMPOS MATOS, A., *Sexo e Sensualidade em Eça de Queiroz*, Lisboa, Esfera Poética, Lda, 2015.

CAMPOS MATOS, A., *Eça de Queiroz, uma biografia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.

CAMPOS MATOS, A., *Viagem no Portugal de Eça de Queiroz*, Amarante, Fundação Eça de Queiroz, (s.d).

CAMPOS MATOS, A., *Por entre a Névoa e a Realidade*, (Eça e a Filosofia), Ribeirão, Edições Húmus, 2019.

CARNEIRO GERALDES, « Eça de Queiroz », in DO AMARAL, Eloy ; CARDOSO, Martha M., (orgs.), *Eça de Queiroz, In Memoriam* , Coimbra, 2ème édition, Atlantida, 1947, p. 211.

CARVALHO, Mário Vieira De, *Eça de Queirós e Offenbach, A ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Edições Colibri, 1999.

CINATTI BATALHA REIS, Beatriz, *Eça de Queiroz e Jaime Batalha Reis*, Porto, Lello & Irmão, 1966.

CORTESÃO, Jaime, *Eça de Queirós e a Questão Social*, Lisboa, Portugália, 1970.

CUROPOS, Fernando, *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*, Paris, L'Harmattan, 2016.

DANTAS, Francisco José Costa, *A Mulher no Romance de Eça de Queiroz*, São Cristovão, Editora Universidade Federal de Sergipe, 1999.

DO AMARAL, Eloy ; CARDOSO, Martha M., (orgs.), *Eça de Queiroz, In Memoriam*, Coimbra, 2ème édition, Atlantida, 1947.

FERRO, Luís Santos, « Música », in CAMPOS MATOS, A., (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 3ème édition, 2015, p. 906.

GUERRA DA CAL, Ernesto, *Linguagem e Estilo de Eça de Queiroz*, Editorial Aster, Lisboa, 1953.

GUERRA DA CAL, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz, Apêndice*, Bibliografia Queirociana, tome 1, Acta Universitatis Conimbricensis, Coimbra, 1975.

GUERRA DA CAL, Ernesto, *A Relíquia, Romance picaresco e cervantesco*, Editorial Grémio Literário, Lisboa, 1971.

GIRODON, Jean, « Le Théâtre d'Eça de Queiroz » dans *Regards sur la Génération Portugaise de 1870* (conférences), Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

GRUAS, Marc, « Palimpsesto », *Dicionário de Eça de Queiroz*, (org.) A. Campos Matos, p. 984.

GRUAS, Marc, *La fabrique du journalisme d'Eça de Queiroz : procédés d'écriture des chroniques parisiennes de la " Gazeta de Noticias" de Rio de Janeiro*, Thèse de doctorat, Université Toulouse Le Mirail, 2002.

GRUAS, Marc, «Eça de Queiroz dans la Gazeta de Notícias de Rio de Janeiro ou le journalisme palimpseste », Reflexos [En ligne], N° 001, Des bibliothèques antérieures dans le monde lusophone. Arts et littératures en dialogue, mis à jour le : 10/05/2017, URL : <https://revues.univ-tlse2.fr:443/reflexos/index.php?id=95>.

ILUSTRAÇÃO, 1º ano - N° 1, Lisboa, Aillaud Lda, 12 de Dezembro 1925.

ILUSTRAÇÃO, 1º ano - N° 2, Lisboa, Aillaud Lda, 16 de Janeiro 1926.

LEAL, Thomaz D'Eça, *Eça de Queiroz, menino e moço*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1954.

LOPES D'OLIVEIRA, *Eça de Queiroz, A sua Vida e a sua Obra*, Lisboa, Edições Excelsior, 1944.

LOURENÇO, António, Apolinário, *Eça Naturalista, (O Crime do Padre Amaro e O Primo Basílio na Imprensa Coeva)*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade, Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978.

LYRA, Heitor, *O Brasil na Vida de Eça de Queiroz*, Lisboa, Livros do Brasil, 1965.

MACHADO DA ROSA, Alberto., *Eça, discípulo de Machado?*, Lisbonne, Editorial Presença, 1964.

MAYER GARÇÃO, Pedro, « Eça de Queiroz e o Egipto », in DO AMARAL, Eloy ; CARDOSO, Martha M., (orgs.), *Eça de Queiroz, In Memoriam*, Coimbra, 2ème édition, Atlantida, 1947.

MEDINA, João, *Eça de Queiroz e o seu tempo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972.

MEDINA, João, *Eça de Queiroz e a Geração de 70*, Lisboa, Moraes Editores, 1980.

MIGUEL PEREIRA, Lucia ; CÂMARA REYS (orgs.), *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*, Edições Dois Mundos, Portugal-Brésil, 1945.

MIMOSO-RUIZ, Duarte, *Eça de Queiroz devant l'Antiquité*, Maîtrise de Lettres Classiques, Faculté de Toulouse Le Mirail, 1970.

MINÉ, Elza, *Páginas Flutuantes* (Eça de Queirós e o Jornalismo no Século XIX), Cotia (Brésil), Ateliê Editorial, 2000.

MOOG, Vianna, *Eça de Queirós e o Século XIX*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1966.

NEVES DA SILVA, Paulo (org.), *Citações e Pensamentos de Eça de Queirós*, Alfragide, Casa Das Letras, 2010.

ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas*, tomo III, Lisboa, Livraria Clássica Ed., 1969.

ORTIGÃO, Ramalho, *À Eça de Queiroz*, discours prononcé lors de l'inauguration de la statue du sculpteur Teixeira Lopes, le 9 novembre 1903, Porto, Livraria Chardron, 1904.

PAIS SIMON, Maria Cristina, *O Egipto : Notas de Viagem ou Visões do Oriente* de Eça de Queirós, Nova Águia, Revista de Cultura para o Século XXI, n° 28, 2021.

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Os Maias, Eça et la musique », Actes du Colloque : *Eça de Queirós et la culture de son temps*, Paris, 22-23 avril 1988, Fondation Calouste Gulbenkian, p.147.

PETIT, Lucette, *Le champ du signe dans le roman queirozien*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987.

PINTO COELHO, Maria Teresa, *Apocalipse e Regeneração : O Ultimatum e a Mitologia da Pátria na Literatura Finisecular*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996.

PIRES DE LIMA, Isabel, *As Máscaras do Desengano*, Lisboa, Editorial Caminho, 1987.

PIWNIK, Marie-Hélène, *Eça de Queiroz revisitado*, Braga, Opera Omnia, 2012.

PRADO COELHO, Jacinto do, *Ao Contrário de Penélope*, Amadora, Livraria Bertrand, 1976.

QUENTAL, Antero de, *Cartas a António de Azevedo Castelo Branco*, Lisboa, Edições Signo, 1942.

RAMOS, Feliciano, *Eça de Queirós e os Seus Últimos Valores*, Lisboa, Edição da Revista *A Ocidente*, 1945.

REIS, Carlos, *Estatuto e perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, Tese de Licenciatura apresentada na Faculdade de Letras de Coimbra, Coimbra, Livraria Almedina, 1975.

REIS, Carlos, *Construção da Leitura*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982.

REIS, Carlos, *Mode et Transgression : Eça de Queirós et les « modes parisiennes »*, Études Françaises, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 20, N°2, 1984.

REIS, Carlos ; DO ROSÁRIO MILHEIRO, Maria, *A Construção da Narrativa Queirosiana*, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1989.

REIS, Carlos, *Estudos Queirosianos* (Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua obra), Lisboa, Editorial Presença, 1999.

SACRAMENTO, Mário, *Eça de Queirós, Uma Estética da Ironia*, Lisboa, Editorial INCM, 2002.

SÉRGIO, António, « Notas sobre a imaginação, fantasia e o problema psicológico- moral na obra novelística de Queiroz », Lisboa, *Livro do Centenário*, Edições Dois Mundos, Portugal-Brasil, 1945, p. 449.

SÉRGIO, António, *Ensaio*, Tomo VI, Lisboa, Livraria Sá da Costa Ed., 1971.

SIMÕES, João Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queiroz*, Lisboa, Livraria Bertrand, 2ème édition, 1973.

SIMÕES, João Gaspar, *A Geração de 70*, Lisboa, Editorial Inquérito Ltd, (s.d.)

SIRE, Dominique, « Une première ébauche du roman *O Primo Basílio*, Le manuscrit de Tormes », in *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, Institut français au Portugal, Lisbonne, 1972/73.

SIRE, Dominique, *Madame Bovary de G. Flaubert et O Primo Basílio de Eça de Queiroz*, Lisboa, Livros Horizonte, 2009.

SIRE, Dominique, in CAMPOS MATOS, A. (org.) *Dicionário de Eça de Queiroz*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 3ème édition, 2015 :

- *A Capital e A Cidade e as Serras, Perspectives*, p. 203.
- *Análise grafológica da escrita de Eça*, p. 98.
- *O Conspirador Mateus*, p. 337.

TAVARES DIAS, Marina, *A Lisboa de Eça de Queiroz*, Coimbra, Quimera Editores, Lda, 2ème édition, 2003.

UNAMUNO, Miguel, « El sarcasmo ibérico de Eça de Queiroz », in DO AMARAL, Eloy ; CARDOSO, Martha M. (orgs.), *Eça de Queiroz, In Memoriam*, Coimbra, 2ème édition, Atlantida, 1947, p. 387.

VASQUEZ CUESTA, Pilar, « Eça de Queirós e a Espanha », Universidade de Salamanca, Actes du Colloque : *Eça de Queirós et la culture de son temps*, Paris, 22-23 avril 1988, Fondation Calouste Gulbenkian, p. 69.

OUVRAGES sur A Capital

CAMPOS MATOS, A., « A Capital! », in CAMPOS MATOS, A., (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 3ème édition, 2015, p. 200.

COIMBRA MARTINS, António, *Ensaio Queirosianos*, Lisboa, Publications Europa-America, 1967.

COUTO, Alberto, *Eça de Queirós e Oliveira de Azeméis*, Coimbra Editora, 1965.

DUARTE, Luiz Fagundes, *A Génese de um Romance, incursão na escrita queiroziana. Tomo I, Estudo Genético de A Capital*, Dissertação de Doutoramento em Linguística Portuguesa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1989.

DUARTE, Luiz Fagundes, *A Capital*, édition critique, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1992.

DUARTE, Luiz Fagundes, *A Fábrica dos Textos, Ensaio de Crítica Textual acerca de Eça de Queiroz*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993.

DUARTE, Luiz Fagundes, *Os Palácios da Memória*, Ensaio de Crítica Textual, Imprensa de Coimbra, Pombalina - Biblioteca Digital, Access. 6/9/2019.

DUARTE, Luiz Fagundes, « A Capital! (Começos duma Carreira), *O Autógrafo e a Tradição* » in CAMPOS MATOS, A., (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 3ème édition, 2015, p. 201.

FIALHO, Irène, *Uma "Herança perdida" ...e um filho prodigo*, *Leituras*, Revista da Bibliotheca Nacional, n°7, Out. 2000, Abril 2001.

LARBAUD, Valery, *Jaune Bleu Blanc*, Paris, Gallimard, 1927.

PAIS SIMON, Marie-Christine, « Fête de la folie dans la sentine de tous les vices – *A Capital!* d'Eça de Queirós » in PENJON, Jacqueline (org.), *La Fête dans le monde lusophone, Le Carnaval et son cortège*, Paris, Cahier Hors-série du CREPAL, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2013.

PEREIRA, João Carlos Vitorino, *Une lecture de «A Capital»*, D.E.A en Problématique du Discours dans les Pays Hispaniques, Université des langues et Lettres de Grenoble, juin 1990.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

ARIÈS, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF (édition critique Quadrige), 2020.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie Générale Française, Biblio Essais, 2021.

BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la Langue, Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

BAYARD, Pierre, *Comment améliorer les oeuvres ratées?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

BERARD, Suzanne Jean, *La Genèse d'un roman de Balzac, « Illusions Perdues »*, Armand Colin, 1961, 2 vol.

BIASI, Pierre-Marc De (org.), *Pourquoi la critique génétique ? : Méthodes, théorie*, Paris, CNRS, 1998.

CATACH, Nina, *La Ponctuation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

CASSIN, Barbara, « L'Odyssée et le Jour du Retour » dans *Le Voyage Initiatique*, (Rencontres de Fès juin 2010), Paris, Albin Michel, 2011.

CELLIER, Léon, *Études de structure*, Paris, Archives des Lettres Modernes, n°56, éditions Lettres Modernes, 1964.

CITRON, Pierre, « Les Affreux du Miroir », in Revue EUROPE, *Colloque Balzac*, n° 429-430, Paris, Éditeurs Français Réunis, Janvier-Février 1965, p. 94.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1982.

CRESILLON, Almuth, *Eléments de critique génétique*, Paris, CNRS éditions, 2016.

DEBOUT, Maxime, *Qui a peur de l'imitation?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2017.

CRESILLON, Almuth, *Eléments de critique génétique*, Paris, CNRS éditions, 2016.

DEBOUT, Maxime, *Qui a peur de l'imitation?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2017.

DEZALAY, Auguste, « Le Thème du Souterrain », in Revue EUROPE, *Zola*, n° 468/469, Paris, Éditeurs Français Réunis, avril-mai 1968, p. 110.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2 - Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, 1980.

FAURÉ, Christine (coordinatrice), *Encyclopédie Politique et Historique des Femmes*, Paris, PUF, 1997.

FERRER, Daniel, *Logique du brouillon : modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, 2011.

FISCHER, O. Jan, « Réalisme et Procédés », in Revue EUROPE, *Colloque Balzac*, n° 429-430, Paris, Éditeurs Français Réunis, Janvier-Février 1965, p. 221.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Seuil, 2007.

GIRARD, René, *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, Paris, 2017, Fayard.

GOTHOT-MERSCH, Claudine, *La Genèse de Madame Bovary*, Genève, Slatkine Reprints, 2014.

HAY, Louis, *Le texte n'existe pas : réflexions sur la critique génétique*, Paris, Seuil, 1985.

- HAY, Louis, *La naissance du texte : ensemble réuni par Louis Hay, José Corti*, 1989.
- HAMON, Philippe, *Le Personnel du Roman*, Genève, Droz, 1983.
- HAMON, Philippe, *Zola, romancier de la transparence*, in Revue EUROPE, avril-mai 1968, n° 468-469, Paris, Ed. Français réunis, p. 388.
- KAMINSKI, Piotr, *Mille et Un Opéras*, Paris, Fayard, 2003.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la Raison Pratique*, Paris, Ed. Quadrige-PUF, 1989.
- LORENCEAU, ANNETTE, *La Ponctuation au XIXème siècle*, numéro thématique de la revue *Langue Française*, Paris, Armand Colin, 1980, pp. 50 à 59.
- MASSON, Bernard, « L'Eau et les Rêves », in REVUE EUROPE, *Zola*, n° 468/469, Paris, Éditeurs Français Réunis, avril-mai 1968, p. 82.
- MAUREL-INDART Hélène, *Plagiats, les coulisses de l'écriture*, Paris, Ed. La Différence, 2007.
- MAURON, Charles, *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel*, Paris, Librairie José Corti, 1995.
- POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Editions Pocket, 2016.
- PROUDHON, Pierre-Joseph, *La Pornocratie ou les Femmes dans les Temps Modernes*, Paris, A. Lacroix et Cie Éditeurs, 1875.
- PSICHARI, Henriette, « Le Réel et l'Imaginaire dans *Germinal* », in Revue EUROPE, *Zola*, n° 468/469, Paris, Éditeurs Français Réunis, avril-mai 1968, p. 178.
- REVUE EUROPE, *Colloque Balzac*, n° 429-430, Paris, Éditeurs Français Réunis, Janvier-Février 1965.
- REVUE EUROPE, *Zola*, n° 468/469, Paris, Éditeurs Français Réunis, avril-mai 1968.
- REVUE EUROPE, *Flaubert*, n° 485-486-487, Paris, Éditeurs Français Réunis, septembre-Octobre-Novembre 1969.
- ROSTAND, Jean, « L'Œuvre de Zola et la Pensée Scientifique », in Revue EUROPE, *Zola*, n° 468/469, Paris, Éditeurs Français Réunis, avril-mai 1968, p. 360.
- SPINOZA, Baruch De, *L'Éthique*, Paris, Folio Essais, Gallimard, 1954.
- THIBON, Gustave, *L'Ignorance Étoilée*, Paris, Fayard, 1974.

WILLEMONT, Philippe, *Critique génétique : pratiques et théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007.

ZOLA, Émile, *Écrits sur le roman*, Paris, Le Livre de Poche, 2004.

ŒUVRES LITTÉRAIRES

BALZAC, Honoré De, *Eugénie Grandet, La Comédie Humaine*, tome VII, Paris, Édition Rencontre, 1965.

BALZAC, Honoré De, *Illusions Perdues, La Comédie Humaine*, tome XVII, Paris, Édition Rencontre, 1965. Préface de Roland Chollet.

BALZAC, Honoré De, *Illusions Perdues*, Édition de Jacques Noiray, Paris, Éditions Gallimard, 1972.

BALZAC, Honoré De, *Le Père Goriot, La Comédie Humaine*, tome VIII, Paris, Édition Rencontre, 1965.

BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose*, Paris, Éditions Gallimard, 2006.

EURIPIDE, *Les Bacchantes*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

LESAGE, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, tomes I et II, Paris, Éditions Garnier Frères, 1962.

NERVAL, Gérard De, *Aurélia ou le Rêve et la Vie*, Paris, Classique Garnier, 2014.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

ROMANS PICARESQUES ESPAGNOLS, *La vie de Lazare de Tormes, La vie de Guzman d'Alfarache* (Mateo Aleman), *La vie de l'Aventurier Don Pablos de Ségovie* (Francisco de Quevedo), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1968.

RENAN, Ernest, *Vie de Jésus*, Paris, Calman-Levy Ed., cent trentième édition, s.d.

SAND, George, *Impressions et Souvenirs*, Paris, Michel Levy, 1873.

SUÉTONE, *La vie des Douze Césars*, Paris, Gallimard, 1975.

TCHEKOV, Anton, Œuvres Complètes, La Pléiade, Gallimard, 1967.

ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, (préface de l'auteur), Paris, Fasquelle, 1980.

DICTIONNAIRES

CAMPOS MATOS, A., (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 3ème édition, 2015.

CAMPOS MATOS, A., (org.), *Suplemento ao Dicionário d'Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 2000.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, tome 1 à 4, huitième édition, Paris, Seghers, 1969.

ROBERT, Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue Française*, Paris, Société du Nouveau Littré, 1972.

DAUZAT, Albert, *Dictionnaire étymologique de la Langue Française*, Paris, Imprimerie Larousse, 1938.

INDEX

AMEAL, João : 73, 74

ARIÈS, Philippe : 266, 270, 274

BACHELARD, Gaston : 253

BALZAC, Honoré de : 28, 58, 142, 169, 183, 186, 206, 209, 237, 238, 239

BARTHES, Roland : 299

BATALHA REIS, Jaime : 127, 172

BAUDELAIRE, Charles : 151, 260

BAYARD, Pierre : 58

BERRINI, Beatriz : 7, 93

BOLÉO, DE PAIVA Manuel : 204

BOTELHO, Alberto: 38

BRANDÃO, Julião : 78, 80,

CAMPOS, Agostinho De : 67, 68, 69

CAMPOS MATOS, Alfredo : 5, 9, 14, 20, 21, 67, 103, 105, 155, 239, 251

CARVALHO, Mário VIEIRA de : 118, 154

CATACH, Nina : 201, 202, 203

CELLIER, Léon : 233

CIDADE MOURA, Hélène : 7, 84, 85, 86, 87,88, 90

COIMBRA MARTINS, António : 169, 170, 188, 210,212, 237, 238, 239, 244, 269, 280, 281, 304, 306,

COMPAGNON, Antoine : 4, 8

CUROPOS, Fernando : 7, 51, 214, 221,

DELEUZE, Gilles : 262,

DUARTE, Luiz Fagundes : 5, 6, 12, 19, 26,39, 40, 42, 85, 88, 89, 92, 93, 99, 105, 110, 154, 179, 181, 183, 195, 197, 205, 299, 300, 307,

FERRO, Luis : 118

FIALHO, Irene : 42, 60, 179

GENETTE, Gérard : 2, 3, 8, 34, 307,

GIRODON, Jean : 143, 145, 147, 150, 237

GOTHOT-MERSCH, Claudine : 100

GRUAS, Marc : 3, 4, 9, 299

GUERRA DA CAL, Ernesto : 7, 26, 27, 33, 42, 54, 70, 87, 89, 90, 102, 111, 113, 114, 133, 138, 180, 181, 200, 247

GUATTARI, Félix : 262

HAY, Louis : 1, 6

HAMON, Philippe : 151

HUGO, Victor : 59

KAMINSKI, Piotr : 280,

KANT, Emmanuel : 165

LARBAUD, Valery : 240, 247, 269, 281,

LESAGE : 245, 246,

LOPES D'OLIVEIRA : 134, 176, 179, 184

LORENCEAU, Annette : 201,

MAGALHÃES, Luís DE : 12, 14, 16, 17, 23, 70, 72

MAYER GARÇÃO, Pedro : 64, 65, 66, 72

MEDINA, João : 32, 139, 148, 205, 240, 262, 303,

MILHEIRO, Maria do Rosário : 8, 54, 56, 85, 91, 100, 116, 122, 126, 192,

NERVAL, Gérard de : 172

ORTIGÃO, Ramalho : 12, 13, 17, 19, 137, 138, 157

PAIS SIMON, Maria Cristina : 161, 162, 226

PETIT, Lucette : 46, 175, 189, 222, 225

PIRES DE LIMA, Isabel : 241, 249, 291, 306

PIWNIK, Marie Hélène : 198

PROUDHON, Pierre Joseph : 194, 196

QUEIROZ, António DE : 10

REIS, Carlos : 6, 54, 56, 85, 91, 100, 116, 122, 126, 192

RENAN, Ernest : 286

ROMANS PICARESQUES ESPAGNOLS : 245, 246, 247

SACRAMENTO, Mário : 159, 193,

SAGAN, Françoise : 5

SAND, George : 201

SERGIO, António : 278, 283

SIMÕES, João Gaspar : 32, 107, 239, 294, 302

SUETONE : 236

TAVARES DIAS, Marina : 207

TCHEKOV, Anton : 203

THIBON, Gustave : 219

ZOLA, ÉMILE : 143, 252

De Palimpseste En Palimpseste - Itinéraire D'une Œuvre Posthume D'Eça de Queiroz : A Capital!

RÉSUMÉ

L'œuvre d'Eça de Queiroz, romancier portugais de la deuxième moitié du XIX^e siècle offre la particularité d'inclure davantage d'ouvrages posthumes que de publications du vivant de l'auteur. La raison en est certainement une exigence de perfection poussée à l'extrême ainsi que sa mort prématurée en 1900, à l'âge de 55 ans, laissant de côté e nombreux manuscrits inachevés. C'est sous le signe du palimpseste que ce travail se propose de revenir sur la période de « fabrication » du roman *A Capital!*, publié en 1925, à la lumière de nouveaux documents découverts dans les archives de la Fondation Eça de Queiroz. Il s'agit, dans un premier temps, de reconsidérer le montage effectué par les deux fils de l'auteur, José Maria et Alberto, en vue de la publication et surtout d'en mesurer les limites et les points contestables. Cela nous conduit à reconsidérer le corpus des différents manuscrits et à proposer de nouvelles perspectives. En poussant plus loin ce travail d'archéologue, cette recherche projette également d'aborder les différentes phases d'évolution de l'œuvre, au cours des sept années que l'auteur lui a consacré tout en la maintenant, par le jeu des circonstances, presque constamment au second plan. En projetant un nouvel éclairage sur les diverses arborescences de ce roman abandonné, cette analyse contribue à mettre en exergue son rôle charnière, constituant à la fois un vivier de personnages et l'émergence d'un certain nombre de thèmes prégnants susceptibles d'alimenter les œuvres suivantes.

Mots-clés : Eça de Queiroz; *A Capital!*, critique génétique; palimpseste; posthume; arborescences; rhizome; cimetière; héritage.

ABSTRACT

The work of Eça de Queiroz, a Portuguese novelist from the second half of the 19th century, has the particularity of including more posthumous works than publications during the author's lifetime. The reason for this is certainly an extreme demand for perfection, as well as the author's premature death in 1900 at the age of 55, leaving many unfinished manuscripts aside. This work proposes to revisit the period of the "fabrication" of the novel *A Capital!* published in 1925, in light of new documents discovered in the archives of the Eça de Queiroz Foundation, under the sign of the palimpsest. It is first necessary to reconsider the editing carried out by the author's two sons, José Maria and Alberto, with a view to publication, and above all to measure its limits and contested points. This leads us to reconsider the *corpus* of the different manuscripts and to propose new perspectives. By delving deeper into this archeological work, this research also aims to address the different phases of evolution of the work, over the seven years that the author devoted to it, while keeping it, by the play of circumstances, almost constantly in the background. By shedding light on the various branches of this abandoned novel, this analysis helps to highlight its pivotal role, constituting both a breeding ground for characters and the emergence of a number of prevalent themes that may feed into subsequent works.

Keywords : Eça de Queiroz; *A Capital!*, genetic criticism; palimpsest; posthumous, branching structures; rhizome; cemetery; heritage.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
ÉCOLE DOCTORALE ED 122 - EUROPE LATINE
DISCIPLINE : Études Lusophones

